

Mastergradsoppgave

Marianne Timby Hartvåg

OL – et kulturelt utstillingsvindu

En visuell analyse av de visuelle
dekorative profilene i to
Olympiske Leker



Høgskolen i Telemark

Fakultet for allmennvitenskapelige fag

Mastergradsoppgave i kulturstudier 2013

Marianne Timby Hartvåg

OL – et kulturelt utstillingsvindu

En visuell analyse av de visuelle dekorative profilene i to
Olympiske Leker

Høgskolen i Telemark
Fakultet for allmennvitenskapelige fag
Institutt for kultur og humanistiske fag
Hallvar Eikas plass
3800 Bø i Telemark

<http://www.hit.no>

© 2013 Marianne Timby Hartvåg

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Forord

Jeg husker ganske mange bilturer fra jeg var barn. Fra mitt barndomshjem i Eidsvoll kjørte vi ofte sørover til bestemor i Oslo eller nordover, forbi Lillehammer, til hytta i Saltdal. Uansett hvilken retning vi reiste, hadde jeg en rekke kjennetegn å følge langs E6: Den grønne skien på ei bru ved Lillestrøm, den spisse steinen ved juletreåkeren på Hamar, idrettshallen som het «Vikingskipet» og den underlige «Fakkelmannen» - en figur hugget ut i et skogfelt ved Hafjell. Disse dekorasjonene, satt opp i forbindelse med OL på Lillehammer, fascinerte meg voldsomt som barn og gjør det fremdeles. Selv etter to års arbeid med enhetene i denne oppgaven må jeg fremdeles smile når jeg ser ulike olympiske objekter eller bilder.

Likevel er jeg glad jeg er ferdig med oppgaven. Det har vært en lang og strevsom prosess, men jeg har for det aller meste hygget meg, både med det analytiske foran datamaskinen og med det sosiale i pausene. Det er derfor på sin plass å komme med noen takksigelser til dem som har vært en del av masteroppgaven:

Først og fremst vil jeg takke hovedveileder Ole Martin Høystad og biveileder Marit Johansson som har loset meg stødig gjennom prosessen.

Takk til alle medstudenter, særlig Kulturingeniøranane, for et både hyggelig og matnyttig studiemiljø.

Un grand merci à Regula Cardinaux et les autres employés du le Centre D'Etudes Olympiques à Lausanne, de m'avoir invitée.

Takk til Tormod Holdbrekken ved Opplandsarkivet for god kunnskap og service.

Tusen takk til mitt største forbilde, min storesøster Susanne Hartvåg, som gav meg familierabatt på profesjonell korrekturlesing og språkvask. Mamma og pappa skal ha takk for støtte og omtanke, og fordi de alltid er der når jeg trenger dem.

Mest av alt vil jeg si hjertelig takk til mannen som holdt ryggen min rak og hjertet mitt fullt gjennom prosessen: Aslak Larsen, min kjæreste, samboer og bestevenn.

Sandefjord, mai 2013

Marianne Timby Hartvåg

Innholdsfortegnelse

| | |
|--|-----------|
| FORORD | 3 |
| INNHOLDSFORTEGNELSE | 4 |
| 1. INNLEDNING..... | 7 |
| 1.1 INTRODUKSJON..... | 7 |
| 1.2 TEMA OG PROBLEMSTILLING | 7 |
| 1.3 CASER | 8 |
| 1.4 TEORETISK PERSPEKTIV | 9 |
| 1.4 METODE..... | 9 |
| 1.5 OPPGAVENS STRUKTUR..... | 10 |
| 2. HISTORISK BAKGRUNN FOR DE OLYMPISKE LEKER | 11 |
| 2.1 UTGANGSPUNKTET I ANTIKKEN..... | 11 |
| 2.2 1800-TALLET OG GJENOPPLIVELSE AV LEKENE..... | 12 |
| 2.2.1 Idrett..... | 12 |
| 2.2.2 Verdensutstillingene | 13 |
| 2.2.3 Forgjengere til de moderne olympiske leker..... | 14 |
| 2.2.4 Pierre de Coubertin og de moderne olympiske leker..... | 15 |
| 2.3 DEN OLYMPISKE IDEOLOGI | 16 |
| 2.4 SYMBOLENES FREMVEKST | 18 |
| 2.4.1 De olympiske ringer | 18 |
| 2.4.2 Maskoter | 19 |
| 2.4.3 Emblemer | 20 |
| 2.4.4 Piktogrammer | 21 |
| 2.4.5 Fakler..... | 22 |
| 3. TEORETISKE PERSPEKTIVER OG BEGREPER | 24 |
| 3.1 NASJONSBEGREP..... | 24 |
| 3.2 OPPFUNNE TRADISJONER | 25 |
| 3.3 NASJON OG KULTUR | 26 |
| 3.3.1 Ernest Gellners nasjonalismeteorologi..... | 27 |
| 3.3.2 Offisiell nasjonalisme | 28 |
| 3.3.3 Multikulturalisme | 28 |
| 3.4 TEGNBEGREP | 29 |
| 3.4.1 Peirces tegn..... | 29 |
| 3.4.2 Ikon, indeks og symbol | 30 |
| 3.5 TIDLIGERE FORSKNING | 32 |
| 4. MATERIALE OG METODISK TILNÆRMING..... | 33 |
| 4.1 PROBLEMSTILLING OG UNDERSØKELSESDSIGN..... | 33 |
| 4.1.1 Case-studier | 34 |

| | |
|--|-----------|
| 4.2 MATERIALET OG KILDENE | 35 |
| 4.2.1 Gjenstander og bilder | 35 |
| 4.2.2 Dokumenter | 36 |
| 4.3 INNSAMLING AV MATERIALET | 37 |
| 4.3.1 OL-museet i Lillehammer..... | 37 |
| 4.3.2 Det olympiske studiesenteret i Lausanne | 38 |
| 4.3.3 Internett..... | 39 |
| 4.4 METODENE | 39 |
| 4.4.1 Billedanalyse..... | 40 |
| 4.4.2 Dokumentanalyse | 40 |
| 5. CASE 1: LILLEHAMMER '94S VISUELLE PROFIL | 43 |
| 5.1 MASKOTENE | 43 |
| 5.1.1 Beskrivelse | 44 |
| 5.1.2 Ikonografi | 45 |
| 5.1.3 Funksjon og budskap..... | 47 |
| 5.1.4 Tegnkategori..... | 48 |
| 5.2 EMBLEMET | 50 |
| 5.2.1 Beskrivelse | 50 |
| 5.2.2 Ikonografi | 51 |
| 5.2.3 Funksjon | 51 |
| 5.2.4 Tegnkategori..... | 51 |
| 5.3 PIKTOGRAMMER..... | 52 |
| 5.3.1 Beskrivelse av sportspiktogrammer..... | 52 |
| 5.3.2 Beskrivelse av emblempiktogrammer | 53 |
| 5.3.3 Ikonografi | 55 |
| 5.3.4 Funksjon og budskap..... | 56 |
| 5.3.5 Tegnkategori..... | 56 |
| 5.4 FAKKELEN | 57 |
| 5.4.1 Beskrivelse | 57 |
| 5.4.2 Ikonografi | 58 |
| 5.4.3 Funksjon | 58 |
| 5.4.4 Tegnkategori..... | 59 |
| 6. CASE 2: LONDON 2012S VISUELLE PROFIL | 60 |
| 6.1 MASKOTEN | 61 |
| 6.1.1 Beskrivelse | 61 |
| 6.1.2 Ikonografi | 62 |
| 6.1.3 Funksjon og budskap..... | 64 |
| 6.1.4 Tegnkategori..... | 66 |
| 6.2 EMBLEMET | 67 |
| 6.2.2 Ikonografi | 68 |
| 6.2.3 Funksjon og budskap..... | 68 |
| 6.2.4 Tegnkategori..... | 69 |
| 6.3 PIKTOGRAMMENE..... | 69 |

| | |
|--|------------|
| 6.3.1 Beskrivelse | 70 |
| 6.3.2 Ikonografi | 71 |
| 6.3.3 Funksjon | 72 |
| 6.3.4 Tegnkategori | 72 |
| 6.4 FAKKELEN | 72 |
| 6.4.1 Beskrivelse | 73 |
| 6.4.2 Ikonografi | 73 |
| 6.4.3 Funksjon og budskap | 75 |
| 6.4.4 Tegnkategori | 76 |
| 7. KOMPARATIV ANALYSE OG DISKUSJON | 77 |
| 7.1 KOMPARATIV IKONOLOGISK ANALYSE AV TO CASER | 77 |
| 7.1.1 Etnisitet, kultur og nasjon | 77 |
| 7.1.2 Maskotene: Historisk kontinuitet og etablering av verdier | 78 |
| 7.1.3 Barnet | 83 |
| 7.1.4 Emblemer: Merkevarer eller kultursymbol? | 85 |
| 7.1.5 Ikonisk bruk av årsaks- og funksjonsindekser: Designerne skaper et kulturelt indeks i piktogrammene | 86 |
| 7.1.6 Faklene: Implisitte kultursymboler | 88 |
| 7.2 ÅPENHET ELLER SÆREGENHET: DEN VISUELLE PROFILEN SOM «UTSTILLINGSVINDU» | 90 |
| 7.3 NASJONALISME OG MULTIKULTURALISME I TO VERTSBYER | 92 |
| 8. KONKLUSJON | 98 |
| LITTERATURLISTE | 100 |
| ELEKTRONISKE ARTIKLER: | 101 |
| NETTSIDER: | 102 |
| ANDRE KILDER: | 104 |
| VEDLEGG | 105 |
| LISTE OVER ILLUSTRASJONER | 105 |

1. Innledning

1.1 Introduksjon

«OL gir en unik mulighet til å formulere det vi vil nå, hvordan vi vil se på oss selv og ønsker å bli oppfattet av andre» (Gudmund Hernes sitert i Moshus og Klausen 1994: 14).

I sin rapport i etterkant av De olympiske leker på Lillehammer i 1994 fremhever designsjefen Petter T. Moshus med dette sitatet hvordan De olympiske leker er en arena for å uttrykke kultur visuelt for et verdensomspennende publikum. Hvert olympisk arrangement har et sett av visuelle elementer som fungerer som dekorasjon og kjennemerke for lekene, og gjennom disse har den olympiske organisasjonskomiteen muligheten til å fremstille et bestemt budskap. Dette vil være de gitte lekernes utseende – derav den engelske betegnelsen *The Look of the Games* – og vil prege idrettsarenaene, informasjonsmateriale, skilt, fjernsynsbilder, papir- og nettaviser, lisens- og reklameprodukter og så videre. Med andre ord er det visuelle uttrykket en viktig del av arrangementet. Dekorasjonen, som jeg i denne oppgaven har valgt å kalle den visuelle eller dekorative profilen, er et sett av visuelle elementer som innebærer et emblem, maskot(er), piktogrammer, mønster, arkitektur, en utvalgt fargepalett, typografi og visse materialer som gjenstander skal utføres i (for eksempel granitt, bjørk, aluminium, etc.) Jeg har valgt ut de tre førstnevnte og den offisielle fakkelen som undersøkelsesenheter. Selv om fakkelen formelt ikke er inkludert i den dekorative profilen, står den som regel i stil med de andre elementene både materielt og symbolsk. Jeg har valgt disse elementene fordi jeg anser dem som de mest sentrale og innholdsrike og derfor som interessante gjenstander for undersøkelse.

1.2 Tema og problemstilling

I denne oppgaven vil jeg ta utgangspunkt i den visuelle/dekorative profilen for å avdekke og fremheve innholdet i de olympiske bildene. De visuelle elementene blir sett av en hel verden – men hva er det vi *egentlig* ser? Min problemstilling er «Hva uttrykker to olympiske vertsbyer i deres respektive visuelle dekorative profiler?»

Det primære målet mitt er å finne frem til symbolske referanser. Hvilke typer symboler finnes og hvordan etableres relasjonen mellom bildet og innholdet? er spørsmål jeg arbeider ut fra.

Videre er jeg interessert i betydningen av innholdet og til slutt hva det vil si å fremme dette i en olympisk, global sammenheng. Hernes' sitat ovenfor sier det godt: Hvordan ønsker den olympiske vertsbyen og -nasjonen å bli oppfattet av resten av verden?

Til slutt ønsker jeg å se spesielt på forholdet mellom det symbolske innholdet i dekorasjonen og vertsbyens kultur, og om den ene gjenspeiler det andre.

1.3 Caser

I undersøkelsen har jeg valgt ut to olympiske vertsbyer og deres visuelle/dekorative profiler. Den første casen, De olympiske vinterleker på Lillehammer i 1994, har jeg valgt fordi det er det siste norske OL og dermed det mest nærliggende for meg både kulturelt og språklig. Selv var jeg bare seks år gammel da lekene fant sted, og jeg fulgte lite med på verken lekene eller hvilke reaksjoner de fikk fra medier og forskning, og forbant OL '94 mest med ulike dekorasjoner og bygninger samt noen av de ettertraktede lisensproduktene. I skrivende stund foregår en debatt om en Oslo-søknad om vinterlekene i 2022 og dette gir Lillehammer-OL en ny aktualitet.

Mitt andre case ble valgt fordi det var det mest aktuelle: OL i London 2012 foregikk mens jeg arbeidet med oppgaven. Her fulgte jeg så godt jeg kunne med på både lekene og det som ble skrevet i mediene, men min sommerjobb hadde brakt meg langt fra både fjernsyn og internett og det var nok mye jeg gikk glipp av. Den største utfordringen for meg har vært at jeg fra tidligere ikke hadde noen utpreget kunnskap om eller kjennskap til byen og dens kultur. At den ville være en svært forskjellig by fra Lillehammer, var jeg klar over, og det er dette som gjør de to casene både vanskelige og interessante å skulle sammenligne. Lillehammer er med sine 24 000 (i 1994) innbyggere en liten by sammenlignet med Londons 8 millioner. Vinter-OL var også et langt mindre arrangement enn sommerlekene, med henholdsvis ca. 1700 (ca. 2500 ved forrige vinter-OL i 2012) og 10 000 deltakere (International Olympic Committee 2012a, 2012b). De to casene er forskjellige på flere områder, og kan kanskje knapt sammenlignes, men de har begge oppfylt samme oppgave: Å være en olympisk vertsby og å utvikle et visuelt program med tanke på kringkasting til hele verden.

1.4 Teoretisk perspektiv

I tråd med *cultural studies*-tradisjonen har jeg valgt en tegnteori som legger vekt på strukturer i språket, men som jeg mener også er gyldig for å analysere visuelle tegn. Charles S. Peirces semiotiske teori legger fokus på relasjonen mellom et tegn og dets innhold og presenterer tre ulike typer tegn: Ikoner, som har *likhet* til sitt objekt, indekser, som er en virkning av eller forekommer hyppig sammen med et objekt, og symboler, som er knyttet til objektet gjennom en konvensjon og derfor er avhengig av en kontekst (Peirce 1994: 117–130). Ved å anvende Peirces tegnbegrep vil jeg kunne fremheve de symbolske strukturene som finnes i de visuelle elementene.

Videre har jeg tatt i bruk Eric Hobsbawms strukturalistiske teori om etablering av symbolikk med et bestemt budskap. Hans «oppfunne tradisjoner» (*invented traditions*) viser hvordan symbolske praksiser eller tegn formaliseres og repeteres for å bygge opp under en følelse av samhörighet, for å legitimere autoritetsforhold eller institusjoner eller for å formidle et verdisyn (Hobsbawm 1992: 1). Med Hobsbawms teori kan jeg undersøke hva som ligger til grunn for symbolikken i de visuelle elementene og hvordan de oppfattes av en betrakter.

Til slutt ønsker jeg å se spesielt på forholdet mellom det symbolske innholdet i dekorasjonen og vertsbyens kultur og om det første gjenspeiler det siste. Jeg har da valgt å ta for meg to perspektiver med et ulikt syn på relasjonen mellom kultur og samfunn: I nasjonalismebegrepet til Ernest Gellner er begrepene om nasjon, stat og kultur nært knyttet sammen (Gellner 1997: 17), mens disse gjerne er mer adskilt og uavhengige av hverandre i det som kalles «offisiell nasjonalisme», som beskrives av Benedict Anderson (Anderson 1991: 86). Der blir det også rom for multikulturalisme, noe som ikke får plass i det nasjonalismebegrepet Gellner beskriver. Andersons konstruktivistiske begrep om hva en nasjon er vil dessuten ligge til grunn for min argumentasjon.

1.4 Metode

For å undersøke de visuelle profilene har jeg valgt å ta i bruk en kunsthistorisk metode for billedanalyse. Erwin Panofskys ikonografiske analyse er en trinnvis analysemodell der man først ser på det rent formelle ved bildet: Figurenes form, linjer og strek, fargevalg og eventuell forgrunn og bakgrunn. I neste trinn identifiseres tegnene og allegoriene i bildet. Her trekker jeg inn Peirce og Hobsbawms teorier om tegnrelasjoner

og etablering av symbolikk, som redegjøres for i teorikapitlet. Til slutt diskuteres bildets og symbolikkens kontekst (Panofsky 1955: 28–31). Selv om denne metoden er utviklet for kunst, noe de fleste vil argumentere at OL-designet ikke er, mener jeg at den likevel vil være gyldig for undersøkelsesenheter i denne oppgaven fordi de visuelle elementene har et underliggende budskap.

1.5 Oppgavens struktur

Etter dette innledende kapitlet følger en historisk gjennomgang av bakgrunnen for De olympiske leker. Her blir både OLs ideologi, *olympismen*, og mine utvalgte visuelle enheter redegjort for.

I kapittel tre gjør jeg rede for mine teoretiske perspektiver og begreper. Charles S. Peirces tegnteori og Eric Hobsbawms teori om konstruerte tradisjoner vil særlig være en del av den visuelle analysens andre nivå, der symbolikk avsløres, mens de samfunnsvitenskapelige teoriene til Benedict Anderson, Ernest Gellner og Gerd Baumann vil være relevante i diskusjonen i den visuelle analysens kontekstuelle nivå.

Kapittel fire tar for seg valg av metode og erfaringer ved innsamling av materialet. Undersøkelsens kvalitative design blir redegjort for, og jeg utdyper hvordan Erwin Panofskys billedanalyse vil ligge til grunn for analysen av mine undersøkelsesenheter.

Den visuelle analysen er fordelt på tre kapitler. I kapittel fem tar jeg for meg første case, Vinterlekene på Lillehammer i 1994, og gjennomfører de to første nivåene av den visuelle analysen: formalbeskrivelse av de visuelle elementene og identifikasjon av elementenes tegn og symbolikk. Kapittel seks er tilsvarende kapittel fem, men jeg tar der for meg casen London 2012 og utfører de to analysenivåene for denne casens visuelle profil. Det tredje nivået i analysen, der tegn og symbolikk knyttes til kontekst, vil foregå komparativt i kapittel sju. Her vil det avslutningsvis følge en diskusjon om det kulturelle innholdet og hvordan det relateres til et nasjonsbegrep.

Kapittel åtte er det avsluttende kapittel der jeg samler mine konklusjoner og svarer på problemstillingen.

2. Historisk bakgrunn for De olympiske leker

For å danne et bilde av hvordan de olympiske leker ble til, både historisk og ideologisk, skal dette kapitlet handle om lekenes utgangspunkt i antikken og utviklingen i 1800-tallets Vest-Europa. Denne kunnskapen er viktig fordi den historiske og ideologiske utviklingen ligger som premiss for oppgavens undersøkelsesenheter. Fakkelen er et objekt som er symbolsk forankret i OLs historie, maskotene er knyttet til lekenes budskap og emblemer og piktogrammer formidler praktisk informasjon. Opphavet til disse enhetene skal også redegjøres for i dette kapitlet.

2.1 Utgangspunktet i antikken

Når det gjelder kildene om de olympiske lekene i antikkens Hellas, er fakta og fantasi sammenblandet og man sitter uten noen klar kronologisk skildring. For som H. A. Harris skriver, «What is known to everyone is seldom described» (1964: 25). Lekene var en så selvsagt del av den antikke grekerens liv at ingen så behovet for å beskrive dem tekstlig.

Opphavet for de antikke lekene knyttes til mytologien med grekernes guder: Herakles, Zeus' sønn, kappløp en dag med sine brødre og kronet vinneren med en krans av villoliven. Han gjentok denne konkurransen med dem hvert femte år, fordi de var fem brødre, og kalte leken «olympisk»¹ (Atsma (red.), Pausanias 5.7.6–9). Det som i dag regnes for å være de første offisielle olympiske lekene, var altså ment som en gjenopptaking av gudenes lek, og ble holdt til ære for disse. Dette skjedde i 776 før vår tidsregning, og da med kun én øvelse: i underkant av 200 meter sprint, kalt en *stade*. Dette ordet har senere gitt navn til banen løpet ble utført på, og som i dag kjennes som «stadion» (Harris 1964: 24). Lekene vokste raskt i omfang. De mest kjente er diskoskast, spydkast og den svært populære pankration, en brutal brytekamp uten regler. Alle øvelsene ble utkjempet individuelt, da lagidrett ikke fantes under antikken. Vinneren ble kronet med laurbær og oppnådde livslang kjendisstatus. Det siste er kanskje ikke så ulikt slik det er i dag.

¹ Dette ordet, «olympisk», som skal gå igjen i denne oppgaven, bør forklares kort: *Olympos* var fjellet der de greske gudene bodde. Derav kalles de «olympiske guder». Fjellet befinner seg på det greske fastlandet. Byen *Olympia*, derimot, er på øya Peloponnes og er stedet der lekene ble holdt. «De olympiske leker» i antikk forstand referer både til de olympiske gudene og til stedet de ble holdt. I dag referer ordet ifølge det olympiske charter til *olympiaden*, fireårsperioden mellom hvert OL. Assosiasjonene går også til lekenes bakenforliggende ideologi, som skal redegjøres for senere i kapitlet.

Lekene gikk av stabelen hvert fjerde år – ikke hvert femte, som i de mytiske lekene – og det er denne perioden som kalles en *olympiade*. Lekene markerer slutten på en slik fireårsperiode, og det er fremdeles slik man regner OL i dag: London 2012 feiret den XXX olympiade.²

De olympiske leker var så populære at det etter hvert også dukket opp flere lignende idrettsfestivaler: De pytiske leker under Apollo-festivalen i Delfi, de istmiske lekene til ære for Poseidon og de nemeiske spillene som i likhet med de olympiske var for Zeus, kongen av Olympen (Harris, 1964: 36). Heri ligger den første virkelig store forskjellen mellom de antikke og de moderne lekene: I antikken var sportsarrangementer en del av et religiøst ritual og høytid. De samlet mennesker fra hele den greske verden, derav samlebetegnelsen «de panhellenske leker», et folk som ellers ofte var i krig med hverandre. En vanlig oppfatning er at de olympiske leker gav en hellig våpenhvile, der all krig måtte opphøre under lekernes varighet, men andre avviser dette og mener heller at lekene ble arrangert på *tross* av krigen som herjet (Faulkner 2012: 3).

Tradisjonen holdt seg ved like i det greske samfunnet i over 1000 år, men Hellas' innlemmelse i det romerske imperiet betød slutten for de olympiske lekene. Keiser Theodosius var kristen og ønsket at hans rike også skulle være det, og nedla forbud mot alle hedenske kulturer og sentre i 326 etter vår tidsregning (International Olympic Committee, 2012c: 3) Det skulle ta over 1500 år før det igjen kom liv i de olympiske leker, da etter initiativ fra en fransk baron.

2.2 1800-tallet og gjenopplivelsen av lekene

Dagens moderne olympiske leker er, i likhet med så mange andre elementer i dagens samfunn, et resultat av strømninger og ideer fra 1800-tallet. Som det vil fremkomme i dette delkapittelet, var det særlig to aspekter ved det moderne livet som var avgjørende: den nye interessen for idrett og kroppssøving og for arrangementer som samlet masser av mennesker.

2.2.1 Idrett

² For de som vil se regnestykket: $30 \times 4 = 120$. $2012 - 120 = 1892$. I 1896 ble den I olympiade feiret. Vinterlekene feires etter en egen olympiade. Lillehammer feiret den XVII Vinterolympiaden, da medregnet den første i Chamonix i 1924. Merk at vinterolympiaden ble skilt fra sommerolympiaden i 1994 og etterfulgte derfor forrige vinter-OL i 1992 med bare to år.

I tiden fra middelalderen til opplysningstiden eksisterte noen former for idrett, og mest kjent var kanskje turneringer og dueller som dysting og fekting. Det forekom også tidlige former av ballsport og gymnastikk. Uavhengig av hvor mange idrettsgrener som fantes på denne tiden, var det en ytterst liten gruppe som lot seg oppta av dette, og de tilhørte alle de øverste klassesjiktene i samfunnet. Et paradigmeskifte kom i det 19. århundre, da idrett, sport og lek spredte seg gjennom flere sosiale lag i den vestlige verden. Dette kan knyttes til flere aspekter ved moderniteten, slik det skildres hos Blom og Lindroth (1995): Det nye industrisamfunnet medførte at det ble et mye tydeligere skille mellom arbeid og fritid, i motsetning til i landbrukssamfunnene der arbeidet «alltid» er til stede. Et nytt, romantisk syn på mennesket og dets forhold til naturen ble spredd, særlig i de nye middelklassene. Innføringen av obligatorisk skolegang, der gymnastikk tidlig kom inn som fast post på timeplanen var også en viktig endring. Likevel var det fremdeles et klasseskille når det gjaldt idrett da sporten i stor grad var preget av amatørisme.³ Prinsippet for amatør idrett var at man ikke skulle motta noen økonomisk gevinst, men delta for mosjonen og interessens skyld. Dette ble da en måte for de øvre samfunnsklassene å ekskludere de lavere sosiale gruppene på, både fordi det var middel- og overklassen som hadde tid og penger til fritidsaktiviteter og fordi man rent språklig tolket ordet amatør for å gjelde dem som ikke utførte noen form for manuelt arbeid (Guttman, 2002: 4, Hobsbawm 1991: 300). I de olympiske leker var amatørisme reglementert helt frem til 1991, men er fremdeles gjeldene i enkelte sporter, som golf og boksing.

I USA ble sport utviklet som en viktig del av universitetene og høyskolene, der lagidrettskonkurranser ble populære. Det nye ved sporten var tilskuerne: Hundre- og tusenvis av mennesker begynte å dukke opp for å heie frem sitt skole- eller lokallag i ulike idretter (MacAloon 1984). I motsetning til middelalderens turneringer eller romertidens vognløp, var dette åpent for mennesker fra alle samfunnsklasser, slik som i antikken.

2.2.2 Verdensutstillingene

Alle var også velkomne på verdensutstillingene, noe som bidro til den enorme populariteten. Allerede den første, i London i 1851, tiltrakk seg millioner av mennesker

³ Amatør: fra latin av *amare* 'elske': person som driver med vitenskap, kunst, idrett og lignende uten å ha det som levevei; selvlært person (Bokmålsordboka).

og var en demonstrasjon på den moderne verdens internasjonaltet. Oppfinnelser som damplokomotivet og telegrafene hadde kortet ned de enorme avstandene i den vestlige verden, og folk kunne samles for å lære om og av hverandres kulturer. Til og med brynestein fra Eidsborg i Telemark fikk plass på utstillingen i Paris i 1889. Slike eksotiske gjenstander fra «fremmede» eller «gamle» kulturer ble gjerne stilt ut på utstillingene, og sto i kontrast til samtidens modernitet og nye innovasjoner.

Kunnskap og teknologi, som gjerne forutsetter hverandre, hadde ført til en oppsving i antallet arkeologiske utgravinger på denne tiden. Kampen om erobringen av kunnskap og historiske skatter kan sammenlignes med den samtidige erobringen av fjelltopper: en slags vitenskapelig imperialisme. Det var således et kappløp om å grave frem rester etter antikken som til da bare hadde eksistert i de klassiske litterære verkene. Et av disse stedene var Olympia, en myteomspunnet by hvis lokalitet for vest-europeerne å dømme var forsvunnet.⁴ Det var tyske arkeologer som til slutt sto for utgravingen, og de brakte slik De olympiske lekers fødeby til verdensutstillingen i Paris (MacAloon 1984: 138). Dette var likevel ikke det første folk hørte om disse antikke olympiske lekene.

2.2.3 Forgjengere til de moderne olympiske leker

De aller første offisielle olympiske leker i moderne tid regnes for å være de skandinaviske lekene organisert av Gustav Johann Schartau, en akademiker og idrettsutøver. Som mange andre i sin tid var Schartau inspirert av den klassiske litteraturen, og mente at det moderne menneske burde «*eftersträfw fullkomligheter i anseende till själen; utan äfwen utbildda kroppen*», slik man gjorde i antikken (Schartau 1834, gjengitt i Jönsson 1996). 13. juli 1834 dannet Schartau den Olympiska Förening, og dagen etter ble de første olympiske lekene holdt i Helsingborg. Øvelsene var svært like de antikke, med kappløp og bryting – det siste i kanskje mindre brutal form enn pankration-øvelsen. De skandinaviske olympiske lekene ble dog ingen suksess, og de ble kun gjentatt én gang, i 1836 (MacAloon 1984: 147, Jönsson 1996).

Et langt mer vellykket forsøk på å gjenopplive antikkens olympiske leker forekom i England. Ved Much Wenlock i Shropshire ble det i 1849 første gang avholdt et idrettsarrangement kalt Wenlock Olympian Games. Disse hadde flere øvelser, blant

⁴ For de lokale grekerne derimot, var byens ruiner kjente: «They [arkeologene] had only to ask», fikk MacAloon til svar da han intervjuet de lokale bøndene under arbeidet med sin bok (1984: 139).

andre noen levninger fra middelalderens turneringsdyster, hastilude og tentpegging,⁵ og de fremdeles populære sportene cricket og tennis. Konkurransen var kun for mannlige utøvere og tilskuere (MacAloon 1984: 148). Lekene har, med enkelte opphold, blitt arrangert og arrangeres fremdeles, årlig.

Det fantes flere olympiske leker, festivaler og møter, blant annet et i Hellas under regi av Evangelos Zappas, men ingen varte lenge eller fikk stor internasjonal oppmerksomhet. Det var særlig Wenlock Olympian Games som ble den største inspirasjonskilden for den franske baronen Pierre de Coubertin, som grunnla de moderne olympiske leker slik man kjenner dem i dag.

2.2.4 Pierre de Coubertin og de moderne olympiske leker

Pierre de Frédy, baron av Coubertin, ble født inn i en aristokratisk familie i Paris den 1. januar 1863 – altså etter at de skandinaviske olympiske lekene hadde kommet og forsvunnet, og lekene i Wenlock var allerede blitt tradisjon. Hans barndom var preget av den fransk-prøyssiske krigen, særlig fordi det var skikk at aristokratene gjorde karriere i militæret. Coubertin var selv ikke interessert i militære anliggender, men i akademia og pedagogikk. Interessen for idrett og fysisk fostring blomstret under hans mange reiser til England og Nord-Amerika der han besøkte ulike utdanningsinstitusjoner. Som nevnt i del 2.2.1 var det her tilskuersport vokste frem, og det krydde av ulike idrettslag og entusiastiske ildsjeler som Coubertin møtte og lot seg inspirere av (Guttman 2002: 7–10, MacAloon 1984). Som John J. MacAloon påpeker, finnes ingen nøyaktig forklaring eller utredning om hvordan ideen om å gjenopplive de olympiske leker ble til hos baron de Coubertin (1984: 138), men det er tydelig at hans besøk i Much Wenlock i 1890 gjorde spesielt sterkt inntrykk på ham. Syv år senere gav han ut en artikkel om den moderne idrettens historie, og der bemerket han hvordan de i Much Wenlock hadde ivaretatt de ekte olympiske tradisjonene (MacAloon 1984: 147). Disse tradisjonene mener MacAloon må ha vært blant annet bruken av greske bannere, slagord og sanger – og ikke minst etikette. Det skal likevel nevnes at Coubertin mente det var en klar mangel på *galanterie* at kvinner ikke fikk være publikum (1984: 148).

Reiser og besøk som disse bidro til at Coubertin kunne bygge seg et sosialt nettverk av aristokrater, akademikere og idrettsentusiaster. I 1894 møttes mange av dem på en

⁵ Kort forklart: Presisjonsøvelser til hest som inkluderer en lanse og et mål som skal treffes. Det finnes ingen norske versjoner av ordene.

kongress under feiringen av den franske idrettsforeningens (Union des Sociétés Françaises de Sports Athlétiques (USFSA)) femårsjubileum, og det var der Coubertin annonserte sin visjon – til stor applaus (Coubertin 1979: 5f). Det ble slik vedtatt at de moderne olympiske leker skulle arrangeres to år senere, i antikkens hovedstad: Athen.

De påfølgende olympiader ble feiret jevnlig, og antallet deltagere og tilskuere økte raskt. Det var først da verdenskrigen brøt ut at rekken av OL ble brutt, noe som står i kontrast til antikkens mål om å holde lekene tross krigstider.⁶ Da første verdenskrig var over, ble neste OL holdt som vanlig, og ikke lenge etter ble de olympiske vinterleker arrangert for første gang i Chamonix i 1924. Disse ble da ikke omtalt som *olympiske*, men har fått denne betegnelsen i etterkant med tilbakevirkende effekt (International Olympic Committee, 1926: 15). De olympiske leker og De olympiske vinterleker, som er deres korrekte betegnelser, ble etter dette holdt samme år og i samme land, til og med 1936. Etter de svært kontroversielle lekene i Tyskland kom nok et opphold grunnet den nye verdenskrigen, og det skulle gå 12 år før lekene ble feiret igjen. I 1948 ble vinterlekene og sommerlekene avholdt i forskjellige land, i den sveitsiske byen St. Moritz og i Storbritannias hovedstad, London. Olympiadenes løp har etter dette ikke blitt brutt, men en omorganisering forekom i 1994, da vinterlekene første gang ble arrangert et annet år enn sommerlekene. Siden dette har disse blitt avholdt med to års mellomrom og i forskjellige land.⁷

2.3 Den olympiske ideologi

Ideologien bak De olympiske leker, *olympismen*, skal nå redegjøres for. Denne er ikke bare grunnlaget for Coubertins formål og visjon, men også utgangspunktet for objektene i denne oppgaven. Alle de ulike gjenstandene og bildene som skal analyseres, har som oppgave å formidle denne ideologien visuelt. Det blir derfor viktig å se på innholdet i den olympiske idé slik den formuleres i det olympiske charter. Når en organisasjonskomité planlegger et OL, må de til enhver tid forholde seg til den sist oppdaterte versjonen av charteret, og jeg vil underveis i oppgaven benytte meg av de

⁶ Det ville være interessant å gruble på om dette er knyttet til at antikkens leker var religiøse, og om hvis de moderne også var det: Ville de blitt holdt selv om Europa var i krig? Slike spekulasjoner hører dessverre ikke til her, men kunne fått oppmerksomhet i en oppgave om OLs ritualer.

⁷ Siden 1960 har også Paralympics, der utøverne har fysiske funksjonshemninger, blitt arrangert. Disse skal ikke forveksles med Special Olympics, for deltakere med utviklingshemming, som har blitt arrangert siden 1968. I 2010 ble dessuten det første Ungdoms-OL arrangert. Ingen av disse vil bli behandlet i denne oppgaven.

ulike utgavene. For enkelhets skyld er det den siste utgaven, fra 2011, som blir benyttet i dette kapittelet, fordi jeg opplever at den klart forteller ideologiens innhold.

Kjernen i denne ideologien kan man kjenne igjen fra det gamle uttrykket «mens sana in corpore sano» - en sunn sjel i et sunt legeme, men for olympismen spiller også *sinnet* en viktig rolle. Ideen er at man skal oppnå en balanse mellom disse tre, altså sinnet, sjelen og kroppen, gjennom sport, kultur og utdanning. Dette vil føre til et liv basert på «joy of effort, the educational value of good example, social responsibility and respect for universal fundamental ethical principles» (Det olympiske charter 2011, «Fundamental Principles»). Troen er den, at et prinsipp som råder ved én av aspektene vil kunne overføres til andre, for eksempel at god sportsånd også kan benyttes i samspill med andre kulturer eller i utdanningssammenheng. Dette skal formidles gjennom tre kjerneverdier: Utmerkethet, vennskap og respekt. Utmerketheten viser til å være «sitt beste selv», å strekke seg etter nye mål, men ikke for å overgå andre. Vennskap skal bygges på tross av politiske, rasemessige, religiøse eller økonomiske ulikheter og er basert på solidaritet. Respekt gjelder både en selv, ens kropp og andre, i tillegg til regler og miljø (International Olympic Committee 2007: 2). Målet med dette er at sport skal bidra til å utvikle mennesker på andre områder i livet, særlig det som gjelder alle mellommenneskelige relasjoner, og til slutt å bidra til et mer fredelig samfunn (Det olympiske charter 2011, «Fundamental Principles»). I likhet med verdensutstillingene bringer OL folk fra hele verden til én by i en kort periode, og danner en anledning til å lære hverandres kulturer å kjenne. Et slikt møte må med nødvendighet foregå vennskapelig og med åpenhet. Fordi kunnskap bidrar til forståelse, vil da et av målene bli å oppnå en større kulturforståelse internasjonalt og igjen et mer fredelig samfunn.

I utgangspunktet besto det kulturelle aspektet i ideologien, «culture, sport and education» (Det olympiske charter 2011, «Fundamental Principles») av kunstneriske konkurranser som en del av programmet under De olympiske leker (Olympiske regler 1946 § IV, regel 5). På slutten av 1940-tallet oppsto en debatt om hvorvidt denne konkurransen kom i konflikt med amatørisme-regelen:

An amateur is one who participates and always has participated in sport solely for pleasure and for the physical, mental or social benefits he derives therefrom, and to whom participation in sport is nothing more than recreation without material gain of any kind direct or indirect and in accordance with the rules of the International Federation concerned (Olympiske regler 1949 § IV, regel 38).

Hvis grensen mellom amatørisme og profesjonalisme trekkes der hvor utøveren mottar materiell (eller økonomisk) profitt, vil en kunstner da settes i en vanskelig posisjon hvis han eller hun på et eller annet tidspunkt selger sitt verk. Konflikten førte til bortfallet av kunstkonkurransene fra programmet, mens kunstutstillinger gikk fra å være valgfritt til påkrevd i programmet. I dagens olympiske leker arrangeres et kulturelt program, også kjent under navnet «Cultural Olympiad», med fremvisning av alt fra billedkunst, musikk, litteratur, teater etc., mens åpnings- og avslutningsseremonier og ofte den dekorative profilen også uttrykker kulturelle tradisjoner eller særegenheter.

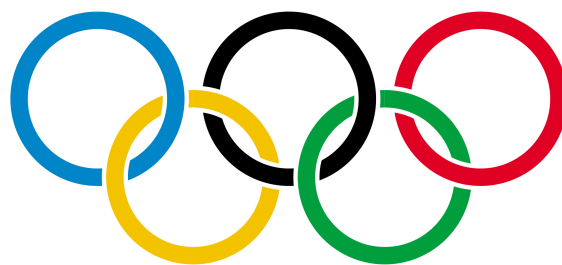
Som det fremkommer i første del av neste delkapittel, representeres olympismen i et av verdens mest kjente symboler: de olympiske ringene.

2.4 Symbolenes fremvekst

I dette delkapittelet vil jeg redegjøre for den historiske bakgrunnen for oppkomsten av de utvalgte visuelle enhetene fra den dekorative profilen.

2.4.1 De olympiske ringer

Fordi utgangspunktet for temaene som skal tas opp i denne oppgaven er symboler, vil jeg også gjøre rede for OLs eget symbol, de olympiske ringene: Fem sammenflettede ringer, der de tre øverste har fargene (fra venstre) blå, svart og rød, og de to under har fargene gul og grønn, mot en hvit bakgrunn (figur 1).



Figur 1: De olympiske ringer

Som logo er dette en av de mest kjente på verdensbasis, og all bruk er strengt regulert av Den internasjonale olympiske komité (IOC). At IOC er så beskyttende overfor organisasjonens logo, viser til frykt for misbruk, som igjen gjenspeiler logoens makt. Mye av denne makten ligger i de økonomiske aspektene av OL, som man trygt kan påstå er omfangsrrike, men som ikke skal behandles i denne oppgaven. Det interessante i denne

oppgaven er at de olympiske ringene både er en logo for en organisasjon og et symbol for en ideologisk bevegelse, olympismen, som ble beskrevet i forrige delkapittel.

Noen vil hevde at ringenes opphav kommer fra det antikke Hellas, men dette er en misforståelse. Det kjente bildet av en stein i gresk landskap med de olympiske ringene hugget inn, var et scenografisk element fra en OL-film regissert av Leni Riefensthal i 1936. 20 år senere ble steinen funnet igjen og feilaktig datert til å være antikk.

Feiltagelsen spredte seg og skapte misforståelsen. Noen mener at inspirasjonen til ringene kommer fra logoen til idrettsforeningen USFSA (Union des Societes Francaises des Sports Athlétiques), som Coubertin var president for lenge før lekene i det hele tatt var gjenopplivet. Denne logoen hadde to sammenflettede ringer som representerte at foreningen var en sammensmelting av to foreninger (Barney 1992). Visstnok var dette inspirasjonen til Coubertin da han designet logoen. Hvorfor det ble fem ringer, er det uenighet om: Den ene tolkningen, som er den offisielle, viser til verdens fem kontinenter, mens den andre viser til de fem avholdte lekene på det tidspunktet symbolet kom i bruk (Barney 1992). Fordi det er den offisielle betydningen som er viktig, holder jeg meg til den. Fargene er det ingen uenighet om, selv om det også finnes en myte: at fargene på ringene også viser til de fem kontinenter. Dette avvises av IOC. Derimot representerer de fem fargene og den hvite bakgrunnen alle verdens flagg uten unntak (International Olympic Committee, 2012d). Slik kan man se hvordan de olympiske ringene representerer møtet mellom mennesker fra hele verden under OL.

2.4.2 Maskoter

Olympiske maskoter fungerer som en personifisert ambassadør for den olympiske «ånd» og kulturen til vertsbyen, og er en sentral del av det visuelle uttrykket. I utgangspunktet er de rettet mot barn og unge, men mange voksne lar seg også sjarmere av dem. Som oftest forekommer maskotene som dyr, gjerne spesifikke for vertsbyens region, eller som mytiske vesener knyttet til den lokale kulturen. I denne oppgaven blir sistnevnte aktuelt i mitt andre case, London 2012, og det eneste eksemplet på maskoter i menneskeskikkelse gjeldene for den første casen, Lillehammer '94.

Ordet maskot, som kommer fra *mascoto*⁸ spredte seg på 1800-tallet etter en svært populær oppføring av operetten *La Mascotte*, hvorpå juvelere begynte å selge små

⁸ Provençalsk: en trollmanns formel.

anheng i form av hovedpersonen (Roukhadzé 1991: 8). I olympisk sammenheng dukket den første maskoten, *Schuss*, opp under Vinterlekene i Grenoble i 1968. Den var uoffisiell, men ble veldig populær. Leken var halvt objekt og halvt menneske, en slags ski-figur med en stor rød og hvit kule til hode (figur 2).



Figur 2: *Schuss*

Dette inspirerte den nasjonale organisasjonskomiteen for lekene i München i 1972 til å produsere en offisiell maskot. Den utholdende og smidige dachsen, en populær hunderase fra Bayern, ble modellen. Maskoten fikk navnet *Waldi* (figur 3) og den vesle, stiliserte hunden ble kledd i blått, lilla, grønt, gult og oransje – glade farger for å uttrykke begeistring rundt De olympiske leker. I dag skal maskotene bidra til begeistring ikke bare på arenaene, men også for de olympiske verdier.



Figur 3: *Waldi*.

2.4.3 Emblemer

Emblemer er symbolske bilder og knyttes gjerne til eierskap i form av våpenskjold. Hvert OL lager et emblem som skal uttrykke hvor og når olympiaden skal feieres. Første gang de ble tatt i bruk i De olympiske leker var i 1932, da vinter- og sommerlekene ble holdt i USA i henholdsvis Lake Placid og Los Angeles (figur 4 og 5).⁹ Før dette var det kun plakater som sto for den visuelle formidlingen. Disse viste ofte kjennemerker fra

⁹ Noen fremhever et emblem fra Paris 1924 som det første, men fordi dette er emblemet til den nasjonale olympiske komiteen, ikke for lekene selv, medfører ikke dette riktighet.

eller oversikt over frontet av landets mann eller Antwerpen i 1920 avbildet på mener bør anses



vertsbyen, gjerne flagg og en atletisk kvinne.¹⁰ Til lekene i ble byvåpenet også plakaten, noe jeg som forgjengeren til

det olympiske emblemet fordi det inkorporerte byen *symbolsk* i den visuelle formidlingen av lekene.

Figur 4 og 5: Emblemer for De olympiske vinterleker i Lake Placid og De olympiske leker i Los Angeles, 1932

Etter 1932 ble det vanlig å lage slike emblemer for hver olympisk vertsby. Som det står i reglene om etableringen av et emblem, skal designen tydelig kunne identifiseres i sammenheng med landet som arrangerer lekene (Det olympiske charter 2011: kapittel 1 vedtekt til regel 7-14: 4.4.1). Som regel kombineres navnet på vertsbyen og året for lekene med et stilisert bilde av et naturlig eller kulturelt element som er spesifikt for regionen eller landet lekene arrangeres i.

2.4.4 Piktogrammer

Piktogrammer skal formidle ulike idrettsgrener og forskjellige fasiliteter gjennom stiliserte bilder. Ved at bildene skal være enkle og ligne så mye som mulig på det de representerer, skal man kunne tolke dem uten noen forkunnskap. I et arrangement der mennesker fra hele verden møtes med forskjellige språk og kulturelle bakgrunner, vil piktogrammer være viktige hjelpemidler i informasjonsformidlingen. Disse ble først

¹⁰ Det ble med ett OL uten kvinnelige deltakere – allerede i Paris i 1900 fikk kvinnene delta, og en kvinnelig fekter prydet en av plakatene.

introdusert i De olympiske leker i London-OL i 1948 (figur 6) og har vært en fast del av den dekorative profilen siden lekene i Tokyo i 1964 (figur 7).

Selv om piktogrammene skal være svært forenklede figurer, har det særlig de siste tiårene blitt vanlig å utforme dem med kulturelle konnotasjoner som knytter dem til noe særpreget ved vertsbyen eller -landet. Disse kulturelle konnotasjonene blir sentrale i den visuelle analysen av piktogrammene.



Figur 6 og 7: Piktogrammer fra De olympiske leker i London, 1948 og piktogrammer fra De olympiske leker i Tokyo, 1964

2.4.5 Fakler

«The transportation of the Olympic flame is the plainest and most tangible expression of the internationalist ideal behind the Games» (Durantez 1991: 29). Symbolikken som ligger i ild, er omfattende, og det er ikke uten grunn at fakkelteningen og -stafetten umiddelbart ble et populært ritual i De olympiske lekernes seremonier. Dette tydeliggjør lekernes opphav i antikken i tillegg til å skape forbindelser til religiøse ritualer, noe som gir de olympiske seremoniene en slags sakral stemning. Fakkelen, som bærer flammen, blir et sentralt objekt som tidlig blir gjenstand for et kulturelt visuelt uttrykk.¹¹

Første gang en olympisk ild brant under et OL, var i Amsterdam i 1928. Et stort tårn, kalt Maratontårnet, ble reist i enden av byens olympiske stadion, og i toppen brant en ild om natten under lekernes varighet. Dagens fakkelfstafett med den seremonielle tenningen av en flammeholder på hovedstadion har sitt opphav i mellomkrigstidens Tyskland, da den XXI olympiaden ble feiret i Berlin i 1936. Carl Diem, leder av den nasjonale organisasjonskomiteen for lekene, var sportshistoriker og initierte stafetten med inspirasjon fra antikken. Det gamle ritualet var knyttet til sommersolverv, da pilgrim

¹¹ For en god visuell oversikt over faklene gjennom tidene, se http://www.nytimes.com/interactive/2008/08/01/sports/20080802_TORCH_GRAPHIC.html?_r=0.

kom til Olympia for å hedre Zeus. Ofringer skulle gjøres på ild, og æren av å tenne ilden gikk til vinneren av en *stade* (sprint på om lag 200 meter, se delkapittel 2.1) (Durantez 1991: 28).

I det moderne ritualet i 1936 ble et parabolisk speil brukt til å fange solstråler som tente ilden i Olympia, som så ble seremonielt overlevert av vestalinner¹² til idrettsutøveren Konstantinos Kondylis som fikk æren av å ta første etappe ut av Olympia. Den første olympiske håndfakkelen er avbildet under (figur 8). Ilden ble brakt over 3000 kilometer til Berlin og ble tent under åpningsseremonien 21. juli 1936. Denne stafetten har ikke endret seg merkbart siden: Til Vinterlekene i 1952 ble det initiert en fakkelfstafett i vinterversjon, men her ble ilden tent i «den moderne skisportens vugge», Morgedal i Vest-Telemark. Den ble tent der frem til 1964. Siden da har ilden blitt tent på samme vis som i juli 1936 for begge fakkelfstafetter.



Figur 8: Fakkelf for De olympiske leker i Berlin, 1936

I neste kapittel vil jeg gjøre rede for mine teoretiske perspektiver og begreper.

¹² Prestinner som i romertiden holdt en ild evig brennende i gudinnen Vestas tempel.

3. Teoretiske perspektiver og begreper

I dette kapitlet vil jeg redegjøre for begreper og teorier som vil ligge til grunn for min analyse. I analysen er jeg ute etter å undersøke koblingene mellom de visuelle bildene og objektene og deres innhold. For å utføre undersøkelsene har jeg valgt å bruke de semiotiske begrepene til Charles S. Peirce og Eric Hobsbawms begrep om hvordan tradisjoner og symboler blir konstruert. Jeg vil også fremheve hvordan de ulike elementene uttrykker nasjonal kultur og avdekke hvilke typer nasjons- og kulturbegrep de representerer. Det vil da bli redegjort for relevante teorier om nasjonsideologi og kulturbegreper.

3.1 Nasjonsbegrep

Det mest overordnede temaet for oppgaven er knyttet til det nasjonale, og jeg har valgt å ta i bruk et nasjonsbegrep som jeg mener samsvarer med de andre teoretiske perspektivene i teksten, og som kan ligge til grunn for min argumentasjon i analysen.

Statsviteren Benedict Andersons (1936-) nasjonsbegrep understreker at vårt begrep om nasjonen som enhet er en konstruksjon. Han fremhever nasjonen som et «forestilt politisk fellesskap», både forestilt som avgrenset og som suverent (Anderson 1991: 6).

It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion (Anderson 1991: 6) (originale kursiver).

Innbilningen ligger hos innbyggerne selv om de aldri har møtt hverandre eller kommer til å gjøre det. Fremveksten av kommunikasjonsmedier har vært grunnleggende for å bygge opp under denne forestillingen, mener Anderson. Særlig var trykkpressen avgjørende, da denne formaliserte språket innad i en nasjon, og mennesker med svært forskjellige dialekter ble nå bevisste på at de snakket samme språk og tilhørte samme land (Anderson 1991: 44).

Videre er fellesskapets grenser også forestilte, «because even the largest of them, encompassing perhaps a billion living human beings, has finite, if elastic boundaries, beyond which lie other nations» (Anderson 1991: 7). Selv der det strides om nøyaktig hvor grensene går, skiller man med dem mellom ens egen og noen andres nasjon. Dette territoriale aspektet ved nasjonen er like fullt en konstruert forestilling, fordi grensene

ikke tilsvarer noe geografisk, men gjenspeiler heller gjerne kulturelle, etniske eller språklige grenser.

Nasjonens suverenitet hever den over de religiøse og monarkiske dynastiene som tidligere hadde vært de suverene overhodene. Anderson knytter ideen om uavhengighet til historiske hendelser som opphevet legitimiteten religion og hierarki tidligere hadde holdt. Nasjonens suverenitet, skriver Anderson, er selve symbolet på frihet i denne tiden (Anderson 1991: 7).

Selve ideen om fellesskapet er også knyttet til dette siste, at man i Opplysningstidens ånd hevet det egalitære over det hierarkiske. Nasjonens fellesskap er i stor grad bygget på likhetsprinsippet og gjør det til et slags «kameratskap»:

Ultimately it is this fraternity that makes it possible, over the past two centuries, for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings (Anderson 1991: 7).

Heri ligger forestillingen om at alle innbyggerne i landet har noe til felles som legitimerer og grunngir samholdet. Dette *noe* er de sosiale konstruksjonene som står sentralt i en nasjonalromantisk nasjonsbygging, der det utvikles symboler og tradisjoner som representerer og bygger opp under forestillingen om fellesskapet.

3.2 Oppfunne tradisjoner

Den engelske historikeren Eric Hobsbawm (1917–2012) har utviklet en teori om de sosialt konstruerte tradisjonene og symbolene i nasjonsbygging, et konsept han kaller «oppfunne tradisjoner»:

«Invented tradition» is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past (Hobsbawm 1992: 1).

Hobsbawm nevner her fire viktige karakteristika for de oppfunne tradisjonene: De er av rituell eller symbolsk art, de skal repeteres, de uttrykker historisk kontinuitet og de har som formål å innprente et sett av verdier og normer. Historisk kontinuitet gjennom repetisjon gir praksisen inntrykk av å være en gammel tradisjon, selv om den i realiteten ikke er det. Symbolikken bidrar til å legitimere og grunnge det iboende verdisetet. Dette skiller dem fra de tradisjonene som ikke er oppfunnet, som skikker og sedvaner. Skikker og sedvaner er mer åpne for forandring og er ikke av samme symbolske art som de oppfunne tradisjonene. Handlinger og objekter med praktisk hensyn, som skikker og

sedvaner gjerne bunner ut i, har ikke rom for symbolikk. Det er når den praktiske bruken forsvinner, det blir rom for symbolsk innhold (Hobsbawm 1992: 2–4).

Han kategoriserer de oppfunne tradisjonenes formål i tre typer:

- a) Those establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities, b) those establishing or legitimizing institutions, status or relations of authority, and c) those whose main purpose was socialization, the inculcation of beliefs, value systems and conventions of behaviour (Hobsbawm 1992: 9).

Den første typen, som skal bygge opp sosial samhørighet i et fellesskap, beskriver han som overlappende i dannelsen av en nasjon. Heri ligger symboler som nasjonale sanger og flagg, og som er vanlig i enkelte land; «personifiseringen» av landet, et navn eller en figur som gir nasjonen et ansikt (Hobsbawm 1992: 7). Den neste typen dreier seg i større grad om enkelte autoritære organisasjoner eller institusjoner, som for eksempel den pavelige tiara. Sistnevnte er den typen praksiser som særlig skal innprente et verdssystem, for eksempel skoler. Hobsbawm fremhever utdanningsinstitusjonene som elementære i dannelsen av nasjoner og omtaler dem som den sekulære ekvivalenten til Kirken (1992: 271), og disse kan dermed tolkes som en arena for masseformidling av statens ønskede budskap. Samtidig var også offentlig utsmykning og offentlige høytider viktige i nasjonsbygging, fordi disse i likhet med et offentlig utdanningssystem ville være gjeldene for hele folket. Hobsbawm fremhever perioden 1870–1914 som en tid da tradisjoner ble masseprodusert i Europa fordi «...social groups, environments and social contexts called for new devices to ensure or express social cohesion and identity and to structure social relations» (Hobsbawm 1992: 263). Dette tolker jeg som en henvisning til dannelsen av nasjonalstatene og behovet for midler som kunne legge et grunnlag for følelse av tilhørighet og lojalitet til disse.

I min oppgave vil jeg bruke Hobsbawms tradisjonsteori i analysen av symbolsk innhold i de visuelle bildene og objektene, for å avdekke om de kan kobles til et verdimesig eller normerende budskap.

3.3 Nasjon og kultur

I analysen er jeg ute etter å finne frem til tegn og symboler som henviser til en lokal eller regional kultur som gjelder for den olympiske vertsbyen og -landet. Som jeg kom inn på i forrige delkapittel, tar jeg utgangspunkt i et nasjonsbegrep der nasjonale kultursymboler er noe konstruert og som blir til i sammenheng med etableringen av en

nasjonalstat. Nasjonalstaten er den politiske, administrative enheten som idealiseres i nasjonalisme. Det finnes flere former for nasjonalisme, og i min oppgave vil to være relevante, den ene formulert av Ernest Gellner og den andre er diskutert av Benedict Anderson.

3.3.1 Ernest Gellners nasjonalismeteori

Sosialantropolog og filosof Ernest Gellner (1925–1995) forstår nasjonalisme som en politisk ideologi der stat og nasjon sammenfaller, og der det kun kan finnes én kollektiv nasjonalkultur.

Nasjonalisme er et politisk prinsipp som fremholder at kulturell likhet er det grunnleggende sosiale bånd. Uansett hvilke autoritetsprinsipper som rår mellom mennesker, beror prinsippenes legitimitet på det faktum at medlemmene av den aktuelle gruppen tilhører samme kultur (eller, i det nasjonalistiske idiom, tilhører samme «nasjon») (Gellner 1997: 17).

Her er det et en-til-en-forhold mellom nasjon og kultur, og kun de som deler den gitte kulturen kan prinsipielt være en del av nasjonen. Her anses også nasjonen og kulturen som universell og tidløs, en essensiell ide i menneskets sinn som «alltid» har vært der (Gellner 1997: 23). De tider da den politiske administrative enheten innbyggerne tilhørte, *ikke* besto av en nasjonalstat, blir av nasjonalistene ifølge Gellner forsvart som nasjonens «søvntilstand»:

Nasjonalisten bringer antagelsen om nasjonalismens universalitet i overensstemmelse med dens utstrakte empiriske fravær, spesielt i fortiden, gjennom å hevde at den faktisk var der, men bare sov. Vår nasjon har alltid vært der; den er en evig og uforgjengelig enhet, som overskrider sine kortvarige inkarnasjoner i forgjengelige eksistenser og generasjoner (Gellner 1997: 22).

Dette kultursynet stammer, i likhet med ideen om nasjonalstaten, fra opplysningstiden og romantikken. Her er kultur universelt, og «ethvert folk/samfunn har sitt eget særpreg, (...) den overleverte kulturen, kulturarven, ytrer seg i samtiden på tvers av individer og ytringsformer og utgjør dens indre konsistens.» (Scott Sørensen, Høystad, Bjurström og Vike 2008: 26). Dette er altså et essensialistisk kulturbegrep.

For å underbygge nasjonens universalitet blir det tatt i bruk midler for å konstruere forestillingen om en historisk kontinuitet, der enkelthendelser kan vise til nasjonens våkne tilstand. Denne typen nasjonalisme forutsetter et homogent samfunn, der det er mulig å forsvare den ideen om en essensiell ensartethet som har bestått gjennom hundrevis av generasjoner.

3.3.2 Offisiell nasjonalisme

I motsetning til Gellners nasjonalismebegrep der én felles kultur et kriterium, finnes ingen slike premisser i det som kalles «offisielle nasjonalisme». Dette begrepet brukes for nasjonalstater der innbyggerne har juridisk krav på statsborgerskap, og etnisitet, religion, og kultur er irrelevant (Hodne 2002: 15). Benedict Anderson knytter denne formen for nasjonalisme til verdensomspennende imperier og ønsket om å beholde dynastisk makt:

These «official nationalisms» can best be understood as a means for combining naturalization with retention of dynastic power, in particular over the huge polyglot domains accumulated since the Middle Ages, or, to put it another way, for stretching the short, tight, skin of the nation over the gigantic body of the empire (Anderson 1991: 86).

Et eksempel som er relevant i denne oppgaven, er Det britiske imperiet. Verken sosial eller kulturell nasjonalisme ville legitimert makten i London eller bygget opp tilhørighetsfølelse for innbyggerne i koloniene. Den offisielle nasjonalismen bygger derfor på statlig tilhørighet til tross for kulturelle forskjeller. Anderson mener at denne formen for nasjonalisme kom til som en reaksjon på de andre «nasjonalismene» som preget Europa på 1800-tallet (Anderson 1991: 86). Statlige symboler som nasjonalflagg og -sang dannes og bidrar til å etablere følelsen av tilhørighet. Nasjonalromantiske symboler og praksiser ville være for kulturelt ensartet til å kunne gjelde alle borgerne i imperiet, og dermed ikke bygge opp tilhørighetsfølelsen.

Den mest avgjørende forskjellen mellom de to typene nasjonalisme er at den førstnevnte forutsetter en kongruens mellom nasjon, stat og kultur og utelukker dermed muligheten for flere at flere kulturelle grupper skal kunne sameksistere i en stat. Den sistnevnte er derimot åpen for multikulturalisme.

3.3.3 Multikulturalisme

Multikulturalisme er «sameksistensen av flere grupper som gjør krav på sin egen, distinkte kultur innenfor nasjonalstaten» (Scott Sørensen et al. 2008: 183), noe som motsetter seg den kulturelle partikularismen som fremmes av nasjonalister. Den ene olympiske vertsbyen som fungerer som case i denne oppgaven, London, er en multikulturell by, der under halvparten (44,9 %) av innbyggerne er etnisk hvite briter. Resten består av mange etniske minoritetsgrupper, der de største gruppene kommer fra tidligere koloniland: India, Pakistan og Karibia (Office for National Statistics, 2011).

Sosialantropolog Gerd Baumann beskriver en multikulturell nasjonalstat som en selvmotsigelse og fremhever Storbritannia som et unikt eksempel på en stat der alle minoritetsgrupper har rett på statsborgerskap (Baumann 1999: 32, 13).

Et problem for multikulturelle samfunn er ifølge Baumann at de må forholde seg til det essensialistiske kultursynet som fremmes i nasjonalismen.

It comprehends culture as the collective heritage of a group, that is, as a catalog of ideas and practices that shape both the collective and the individual lives and thoughts of all members (Baumann 1999: 25).

Et kultursyn der én kultur skal være kollektivt gjeldene for en hel gruppe, som alle individene innad i gruppen skal identifisere seg med, er ikke forenlig med multikulturelle samfunn. Baumann mener kulturen blir ansett som tingliggjort og uforanderlig, noe han mener er umulige premisser: «If culture is not the same as cultural change, then it is nothing at all» (1999: 26). Han argumenterer for et prosessuelt eller performativt kulturbegrep: «It only exists in the act of being performed, and it can never stand still or repeat itself without changing its meaning» (Baumann 1999: 26). Fordi kultur *er* foranderlig, og ulike kulturer alltid vil påvirke hverandre, er det multikulturelle samfunn med Baumanns argumentasjon mer virkelighetsnært enn det ideologiske homogene samfunnet nasjonalisme fremmer.

3.4 Tegnbegrep

I denne oppgaven vil jeg ta i bruk et semiotisk tegnsystem for å redegjøre for og avdekke symboler. Semiotikk er læren om tegn der de sosialt konstruerte forholdene mellom et tegn og meningsinnhold er sentralt. Av de to mest sentrale teoretikerne innen semiotikk, Ferdinand Saussure og Charles S. Peirce, har jeg valgt å ta i bruk sistnevntes modell, da jeg mener den er overførbar til mine undersøkelsesenheter. Jeg vil påpeke at selv om semiotikk ofte tar for seg språklige tegn, mener jeg at Peirces teori også er gyldig for visuelle bilder.

3.4.1 Peirces tegn

Den amerikanske matematikeren og filosofen Charles Saunders Peirce (1839–1914) har en logisk tilnærming til tegn, noe som gjenspeiles i hans tekster. At han er vanskelig å tilnærme seg, er kjent for de fleste innen kultur- eller språkstudier, og han kategoriserer tegn i intrikate systemer. Det vil derfor kun være hans hovedkategorier og -begreper som

blir redegjort for og anvendt i denne oppgaven, da objektene som skal analyseres i seg selv ikke er så kompliserte.

Et tegn (*representam*), sier Peirce, er noe som står i en såkalt *triadisk* relasjon til noe annet, et *objekt*. Relasjonen i seg selv kaller han *interpretant* (Peirce 1994). En sol kan være et tegn, altså et representam, men det er interpretanten som avgjør om objektet er en sol – hvis man tolker tegnet annerledes, blir objektet kanskje en stjerne. De ulike delenes innhold bestemmes altså av de andre gjennom den triadiske relasjonen.

3.4.2 Ikon, indeks og symbol

Peirce deler tegn i tre grunnkategorier: Ikon, indeks og symbol. Disse skilles fra hverandre i interpretantene, eller relasjonen som knytter representamen og objektet sammen.

Et *Ikon* er et Repräsentamen, hvis Repräsentative Kvalitet er en Førstehed af det som et Første. Det vil sige, at en kvalitet som det har *qua* ting, gør det egnet til at være et repräsentamen. Således er hvad som helst egnet til at være et *Substitut* for hvad som helst, som det ligner (Peirce 1994: 117).

Ikonet er altså et tegn som ligner på sitt objekt, det inneholder analog informasjon. Mange tegn som i dagliglivet betegnes om ikoner, for eksempel popikoner, religiøse ikoner i kristen ortodoks kirkekunst, eller programikoner på datamaskinen, er altså i Peirces kategori *ikke* ikoner. Et hjerte kan i noen tilfeller plasseres innenfor ikonkategorien, fordi det ligner et stilisert biologisk hjerte. Flere helseorganisasjoner, som for eksempel Stiftelsen Organdonasjon, bruker et hjerte i sin logo. Fordi organisasjonens fokus er på organer, blir representamen «hjerte» knyttet til objektet «biologisk hjerte». Likevel handler organdonasjon også om medmenneskelighet, og dermed kjærlighet, som ofte et hjerte også skal symbolisere. I denne forstand er ikke hjertet et ikon.

Et *indeks* er et tegn som representerer objektet ved at de to forekommer sammen, og forbindelsen kan være en naturlig eller logisk årsakssammenheng:

Alt hvad der fokuserer opmærksomheden, er et index. Alt hvad der forskrækker os, er et index, for så vidt som det markerer forbindelsen mellem to dele af erfaringen. Således indebærer et voldsomt tordenskrald, at der er sket *noget* betydeligt, skønt vi ikke kan vide nøjagtigt, hvad begivenheden var. Men man kan forvente, at den vil forbinde sig med en eller anden erfaring (Peirce 1994: 123).

Sammenhengen kan også være basert på erfaring eller kunnskap, ved at de to opptrer så hyppig sammen at det oppleves som en naturlig sammenheng. Dette er således en

kulturelt betinget relasjon og sammenhengen mellom representamen og objektet vil variere fra kultur til kultur. I Europa forbindes et svastika umiddelbart med Adolf Hitler og nasjonalsosialismen, mens man i India gjerne knytter det til noe gudommelig. Tegnet er et indeks i begge sammenhenger, men den kulturelle konteksten avgjør innholdet.

Berkaak og Frønes poengterer at dette begrepet er spesielt viktig i kulturanalyse:

«...fordi kulturelle tegn og symboler (...) svært ofte er bygd opp gjennom indeksreferanse» (2005: 44). Dette blir altså viktig senere, når studieobjektene skal knyttes opp til en kulturell kontekst i analysekapitlene.

Et *Symbol* er et Repræsentamen, hvis Repræsentative karakter netop består i, at det er en regel, som vil determinere dets Interpretant. Alle ord, sætninger, bøger og andre konventionelle tegn er Symboler, (Peirce 1994: 129).

Symbolet er altså et tegn som gir mening via en regel eller konvensjon. Her er interpretanten tilfeldig og avhengig av personen som leser tegnet. Hjertet, som ble nevnt ovenfor, kan altså fungere som et ikon så lenge det refererer til et biologisk hjerte. Straks det referer til kjærlighet, som det ofte gjør, er det snakk om et symbol. Det er fordi ideen om at kjærlighet, og følelser generelt, har noe med det fysiske hjertet å gjøre, er en konvensjon. Selv om mange er klar over at hjertet kun er en blodpumpe, og at følelser egentlig kommer fra hjernen, fortsetter man denne bruken av hjertet som kjærlighetssymbol nettopp fordi den er en sterkt hegemonisk konvensjon. Et symbol kan bestå av både et ikon og et indeks, og det er dette som gjør symbolet til et mer generelt og omfattende tegn enn de to andre kategoriene. Som nevnt kan et indeks' interpretant være basert på erfaring eller kunnskap. I slike tilfeller kan det være vanskelig å skille mellom indekser og symboler, da begge har referanserammer som ikke er gitte, men må forstås ut ifra tolkerens kontekst.

I analysekapitlene vil jeg benytte meg av Peirces tegnbegrep for å kategorisere de ulike tegnene som avdekkes i bildene. Det vil da være mulig å påvise hvordan ulike interpretanter fungerer for å uttrykke kulturelt innhold. Et ikon vil ikke ha noen kulturelt konstruert interpretant på samme måte som et indeks, fordi interpretanten ligger i likheten mellom tegnet og objektet. Indekser har enten en naturlig interpretant eller en som *oppleves* som naturlig. Denne kan altså være kulturell, og er ofte det, men forekommer da så hyppig at den ikke oppleves som sosialt konstruert. Symboler har en klarere kulturelt konstruert interpretant, og tegnets leser er i større grad klar over at forbindelsen er kulturelt betinget. Det er særlig indeksene som blir interessante å

avdekke, fordi de er sentrale i kulturelle referanserammer, slik som for eksempel nasjonsbyggingen. Berkaak og Frønes bruker nasjonalromantisk nasjonsbygging som et eksempel, et referansenettverk bygget opp av ulike «norske elementer», som selvstyre, folkemusikk, fjell og fjord, etc. Men, skriver de,

Igjen ser vi at det verken eksisterer noen logisk eller naturlig forbindelse mellom elementene i komplekset. De er utelukkende ideologisk og historisk forbundet med hverandre. Identiteten er med andre ord sosialt konstruert, men den ble opplevd som naturlig fordi man i så lang tid hadde erfart disse elementene sammen (Berkaak og Frønes 2005: 44).

Kulturelle indekser som kan knyttes sammen til et slikt meningsnettverk, som ikke er bygget på naturlige forbindelser, har altså interpretanter som er konstruert av ideologisk hensikt.

3.5 Tidligere forskning

Det har blitt utført en stor mengde forskning om De olympiske leker, både av norske og utenlandske forskere, og på mange ulike temaer. Noe av dette har jeg tatt i bruk for å få et grunnleggende innsyn i OL, eller for å dypere kunnskap om spesifikke områder – blant annet de to casene Lillehammer '94 og London 2012. I sistnevnte tilfelle har det dessverre vært lite tilgjengelig forskning, da denne ikke har rukket å ferdigstilles før mitt arbeide med oppgaven er avsluttet. For lekene i 1994 har det derimot vært en rekke bøker og forskningsrapporter å ta i bruk, og det er særlig Arne Martin Klausens forskning jeg har anvendt. Han gjorde flere og grundige undersøkelser i sammenheng med Lillehammer-lekene, og som sosialantropolog har han hatt et samfunnsvitenskapelig perspektiv i sitt arbeid, noe som passer godt inn med min tilnærming.

Det har ikke lyktes meg å finne forskning som tar for seg de visuelle elementene som blir undersøkt i denne oppgaven. Jeg har derfor måttet forholde meg til artikler og reportasjer der designere er intervjuet, eller til offisielle referansedokumenter som er produsert av Den internasjonale olympiske komité (IOC), for å få bakgrunnskunnskap og innsikt i undersøkelsesenheter.

I neste kapittel vil jeg redegjøre for mine metodiske valg og erfaringer med innsamling av materialet.

4. Materiale og metodisk tilnærming

I denne oppgaven ønsker jeg å se på den kulturelle og nasjonale symbolikken som finnes i den dekorative profilen under De olympiske leker, med Vinterlekene i Lillehammer i 1994 og sommerlekene i London i 2012 som eksempler. Dette kapittelet skal handle om hvordan jeg metodisk har gått frem for å undersøke dette.

4.1 Problemstilling og undersøkelsesdesign

Som nevnt er min problemstilling «*Hva uttrykker to olympiske vertsbyer i den visuelle/dekorative profilen?*». Den visuelle profilen er et helhetlig sett av ulike dekorative elementer som fremstilles visuelt av en gruppe designere ansatt av den olympiske organisasjonskomiteen, og rommer mønstre, fargepallett, typografi, bilder, illustrasjoner og objekter. Offisielle dokumenter fra IOC betegner profilen som «The Look of the Games», men fordi jeg synes dette navnet er knotete å bruke på norsk velger jeg heller å kalle det en «visuell-» eller «dekorativ profil». I begge mine caser har profilen fått navn av designerne: Lillehammers profil het «Designprogrammet» og Londons «Identity». I denne oppgaven har jeg valgt ut fire elementer fra Designprogrammet: Maskoten(e), emblemet, piktogrammer og fakkell.

Problemstillingen jeg har valgt er deskriptiv og søker å beskrive et fenomen. Den stiller et åpent spørsmål, altså uten hypoteser, og krever det Dag Ingvar Jacobsen kaller et eksplorerende undersøkelsesopplegg (2012: 72).

En eksplorerende problemstilling vil ofte kreve en metode som får fram nyanserte data, går i dybden, er følsom for uventede forhold og dermed åpen for kontekstuelle forhold. Dette medfører ofte et behov for å konsentrere seg om noen få undersøkelsesenheter, det vi kan kalle et intensivt opplegg. (...) Ved eksplorerende problemstillinger må vi velge en metode som får fram mange nyanser, noe som vanligvis krever konsentrasjon om noen få enheter (Jacobsen 2012: 62).

Min problemstilling tilsier at jeg ønsker å få dybdekunnskap om det symbolske forholdet mellom kultur og design i De olympiske leker. Som Jacobsen skriver, er det da nødvendig med noen få undersøkelsesenheter, og i min oppgave har jeg altså gjort et utvalg jeg synes er hensiktsmessig å undersøke. Disse gjøres rede for i delkapittel 4.2. Å gå i dybden og beskrive fenomenet er å se på forholdet mellom disse undersøkelsesenhetene og den konteksten de inngår i, inngår i det Jacobsen beskriver som et intensivt forskningsdesign (2012: 90).

På forhånd hadde jeg noen antagelser om resultatet, noe som betyr at dette er en undersøkelse med deduktive elementer. Min første hypotese er at den visuelle profilen for Lillehammer-OL er preget av nasjonalisme, eller troen på nasjonen som en avgrenset enhet med én felles kulturarv og historie, og at denne kulturarven kommer til uttrykk visuelt. Denne hypotesen baserer jeg på min egen erfaring med lekene i forkant av denne undersøkelsen. Hypotese nummer to er at dette ikke er tilfelle med London 2012s visuelle profil, fordi London er multikulturell by, med svært mange etniske minoriteter. Nasjonalismens essensielle kulturbegrep, som ble beskrevet i forrige kapittel, fremmer et kongruent forhold mellom nasjon og kultur. London, og England, bryter med dette, men er likevel en nasjonalstat. Ideen om at nasjonen besitter én kultur som representerer alle innbyggerne, tror jeg altså ikke formidles i den visuelle profilen for OL i London 2012.

Denne problemstillingen vil altså ha en kvalitativ tilnæringsmåte, som Jacobsen oppsummerer slik:

Vi bør velge denne tilnærmingen når vi ønsker nyanserte beskrivelser av hvordan mennesker forstår og fortolker en situasjon, og/eller når vi har en uklar problemstilling og har behov for eksplorering. Eksplorering vil ofte kreve åpenhet og fleksibilitet, noe kvalitative tilnæringer gir (2012: 124).

4.1.1 Case-studier

Case kommer av det latinske ordet *casus*, som kan oversettes med «tilfelle» (Jacobsen 2012: 90). En komparativ casestudie er en studie der forskeren ser på ulike case eller tilfeller, og sammenligner disse.

Fordi min problemstilling tar for seg flere temaer, både OL, kultur, nasjonalisme og symbolikk, har det vært nødvendig å gjøre en klar avgrensing av undersøkelsesenheter. Jeg har derfor valgt meg ut to eksempler som grunnlag for min studie, eller det som kalles caser, og i dette tilfellet komparativt case-design. Som Jacobsen påpeker, egner slike studier seg når man ønsker å få dypere innsikt i en spesiell hendelse heller enn å generalisere (Jacobsen 2012: 92). Ved å sammenligne to ulike caser får man dessuten frem forskjeller og likheter, noe som bidrar til en desto klarere fremheving av det spesielle overfor det generelle ved disse casene. Jeg har valgt å ta for meg de olympiske Vinterlekene på Lillehammer i 1994 og De olympiske leker i London i 2012 som caser for sammenligning. Jeg ser disse to som svært naturlige valg av flere grunner: Lillehammer-lekene foregikk i Norge i min barndom og er dermed det eksemplet som ligger meg nærmest både språklig, kulturelt og personlig. I tillegg foreligger alle

dokumenter som er knyttet til arrangementet, på norsk, noe som gjør arbeidet med å innhente og analysere informasjon, da særlig forskning, om temaet enklere. Jeg har dessuten lett tilgang til arenaen og OL-museet hvis det skulle være nødvendig. At det de siste årene har vært snakk i mediene om en ny OL-søknad fra Norge, gjør i tillegg at vårt siste OL igjen blir aktuelt.

London-OL har gått av stabelen under arbeidet med denne oppgaven, og er med sin aktualitet et godt sammenligningscase for å kunne se forskjellen samtiden utgjør fra det som foregikk for 20 år siden. Engelsk er dessuten et språk jeg behersker godt, så det vil ikke være til hinder under arbeidet med innsamling og behandling av tekstmateriale.¹³

Samfunnsmessig er disse to byene svært forskjellige. Lillehammer er en liten by, med et relativt homogent samfunn: 93 % av innbyggerne i hele Oppland fylke er etniske nordmenn (Statistisk Sentralbyrå 2012), mens i London er kun 44,9 % av innbyggerne etnisk hvite briter (Office for National Statistics, 2011). Når innbyggerstanden i de to byene er så forskjellig, tilsier dette at de har et forskjellig forhold til, og syn på, kultur også. Ved å sammenligne disse ulike casene tror jeg at jeg vil komme frem til nyanserte slutninger, som viser ulikheter ved ideer om kultur, nasjonalitet og symbolikk. Derimot tror jeg det vil være likheter i bruken av visuelle virkemidler og kommunikasjoner.

4.2 Materialet og kildene

Den visuelle, dekorative profilen i De olympiske leker er den samlede visuelle dekorasjonen som blir utviklet av organisasjonskomiteen for å formidle det spesifikke arrangementets og OLs generelle profil, gjerne med kulturelt og verdimesig innhold. Jeg har valgt å ta for meg fire av de dekorative elementene: maskoten(e), emblemet, piktogrammene og fakkelen. Disse kan kategoriseres som gjenstander og bilder. Jeg vil nå gjøre rede for disse undersøkelsesenheterne.

4.2.1 Gjenstander og bilder

I idrett generelt er maskotens oppgave å ildne opp engasjement hos publikum under en idrettskamp, men i OL skal de også formidle det olympiske budskap. Både olympismens generelle verdier og de utvalgte verdiene som gjelder for et enkelt arrangement.

Maskotene opptrer i svært mange sammenhenger. Under øvelsene og på seremonier er de

¹³ En case jeg var interessert i, men valgte bort blant annet på grunn av språklige vanskeligheter, var OL i Beijing i 2008.

til stede som «levende figurer», spilt av mennesker i kostymer. I brosjyrer, bøker, på nettstedet og andre tekstlige eller billedlige kilder, er de i grafisk illustrert form, mens de også finnes som en rekke typer lisensprodukter, kanskje mest populært som kosedyr. Tross alle de forskjellige formene disse kommer i, er det den grafisk illustrerte formen som er det originale design, og det er dette jeg vil basere min analyse på. Deres rolle som et verktøy i formidlingen av sitt OLs verdsett vil være sentral å utforske.

Emblemet er den offisielle logoen for et spesifikt OL og formidler informasjon om når og hvor lekene foregår. Emblemet skal ha et design som formidler noe om vertsbyen i tillegg til de olympiske ringer. Dette skal være lett gjenkjennelig og umiddelbart gi assosiasjoner til det gitte arrangementet, noe som gjør emblemene interessante i forhold til denne oppgavens tematikk. Disse forekommer kun som grafiske illustrasjoner.

Også piktogrammene er grafiske illustrasjoner. Et piktogram er et forenklet bilde som representerer et innhold gjennom likhet til dette. I OL er piktogrammenes funksjon å formidle ulike øvelser og diverse fasiliteter. Jeg ser på disse som interessante fordi de i mine caser har fått et design som også referer til noe spesielt for vertsbyen eller -nasjonen.

Fakkelen skiller seg fra de andre enhetene på to områder: Den er et taktilt objekt, og den er ikke designet av organisasjonskomiteenes designere, men er i begge caser valgt ut etter en designkonkurranse. Fakkelenes funksjon er å bringe den olympiske ild fra Olympia til vertsbyen slik det ble beskrevet i kapittel 2. I min analyse av faklene fra Lillehammer og London, vil det være den visuelle utformingen som blir vektlagt fremfor de tekniske spesifikasjonene.

Fordi det er vanskelig å få fysisk tilgang til slike gjenstander, særlig fakler, arbeider jeg i denne oppgaven ut ifra fotografier av gjenstandene. Dette vil både være fotografier fra IOCs arkiv, fra internett og bilder jeg har tatt selv.

4.2.2 Dokumenter

Som nevnt innledningsvis i dette kapittelet er det ikke nok å undersøke en ting i seg selv, men man må også plassere den i en kontekst. For å få kunnskap om undersøkelsesenheter og deres kontekst har jeg et bredt utvalg tekstmateriale. De viktigste er de olympiske chartre, «lovverket» for De olympiske leker, som også inneholder den olympiske ideologi. Her finner jeg lekernes formål og visjoner, som vil

være grunnlaget for flere av undersøkelsesenheter, særlig maskotene. I tillegg finnes reglement og retningslinjer for gjennomføring av De olympiske leker, som inkluderer bruken av og formålet til alle mine enheter. Det er spesielt de tidligste utgavene og de som var gjeldende for planleggingen av lekene i 1994 og 2012, som jeg vil bruke. De eldste er kun tilgjengelige på fransk, et språk jeg ikke behersker like godt som engelsk. Dette var en utfordring, spesielt med tanke på språklige forskjeller mellom i dag og for hundre år siden.

Også instruktive og veiledende dokumenter, som manualer for den visuelle profilen, er viktige kilder i denne undersøkelsen. Disse gir nøye detaljerte beskrivelser og inneholder regler for utforming av de ulike elementene i den visuelle profilen, inkludert mine utvalgte objekter.

Etter at et OL er avsluttet, utfører IOC en nøye gjennomgang av hele gjennomføringen og utgir en offisiell rapport. Her kan jeg finne viktig informasjon om forholdet mellom det visuelle programmet og de olympiske visjoner. Dessverre er denne bare tilgjengelig for den første casen, da denne gjerne tar et par år å ferdigstille og rapporten for London-OL vil ikke være tilgjengelig for meg i denne undersøkelsen.

Jeg forsøkte å få kontakt med designerne for de visuelle elementene fra OL i London, men da jeg ikke var i stand til å få til en samtale med disse, må jeg jobbe ut ifra den informasjonen som har vært tilgjengelig for meg. Dette er i hovedsak informasjon utgitt av LOCOG på London-OLs hjemmesider og dokumenter utgitt i forkant av lekene.

4.3 Innsamling av materialet

Fordi De olympiske leker er en enorm organisasjon, har det vært en utfordring å skulle samle inn materialet til oppgaven. Den største utfordringen har ligget i å finne frem til de tekstene som er relevante for undersøkelsen i havet av dokumenter som finnes om OL.

4.3.1 OL-museet i Lillehammer

Jeg antok at Lillehammer ville være et godt sted å begynne letingen etter inspirasjon og materiale til min oppgave, og besøkte OL-museet der i april 2012. Museet befinner seg i Håkonshallen, ishockeyarenaen som ble bygget til lekene i 1994. Utstillingen er rik på gjenstander, men jeg fikk ingen hjelp til å finne dokumenter som kunne passe til min oppgave. Da jeg spurte, viste det seg at de hadde et lite utvalg dokumenter, men disse

var ikke tilgjengelige for fjernlån. Jeg opplevde da at det ville bli vanskelig å få tak i det tekstmaterialet jeg ville ha bruk for for å kunne gjennomføre undersøkelsen. Besøket gav meg innsikt i det utrolig brede utvalget av lisensprodukter som ble produsert til lekene, men liten inspirasjon til å arbeide videre med temaet. I forkant av besøket hadde jeg sett for meg at jeg her ville knytte kontakter og møte andre entusiaster om mitt tema, men dette viste seg å være feil. På egen oppfordring fikk jeg etter lang tid vite at alle dokumenter ble lagret i Opplandsarkivet, og kontakten med disse har vært verdifull og gitt tilgang på en rekke dokumenter og illustrasjoner.

4.3.2 Det olympiske studiesenteret i Lausanne

I august 2012 besøkte jeg «den olympiske hovedstaden», Lausanne i Sveits. Her ligger IOCs hovedkvarter, Det olympiske museum og Det olympiske studiesenteret.

Studiesenteret besitter ethvert dokument og enhver gjenstand som er relatert til De olympiske leker, og har et svært arkiv. Det var derfor et sted jeg naturligvis ville besøke i søken etter materiale.

Her tilbrakte jeg en arbeidsuke der jeg fikk god hjelp til å finne gamle dokumenter, som de første chartrene og rapportene, og annet relevant stoff. Under mitt besøk var dessverre museums- og bibliotekbygningen under ombygging, noe som også gjorde at bibliotekets innhold i stor grad var satt til oppbevaring. Det var derfor mye arbeid å lete frem mange av bøkene, magasinene og artiklene jeg ønsket å bruke. Fordi jeg visste at utvalget var snevrere enn ellers, hadde jeg en følelse av å ikke få tak i all relevant informasjon.

Likevel fikk jeg opparbeidet meg en stor mengde tekster i form av fotokopier, PDF-er og bøker. Biblioteket ved senteret informerte om at det var mulig å bestille fjernlån av de bøkene eller artiklene jeg ville trenge senere, der tekstmengden var for mye til å kunne kopieres eller skannes.

Selv om museet var stengt, fantes en liten, midlertidig utstilling av olympiske gjenstander. Utstillingen viste alle medaljer og fakler fra 1896 til 2012. I tillegg var det et lite utvalg av gjenstander, illustrasjoner og informasjon om utvalgte OL, deriblant Lillehammer-lekene i 1994. En egen, liten utstilling tok for seg London-lekene, der man blant annet fikk anledning til å holde fakkelen. Her fikk jeg altså oppleve disse gjenstandenes fremtoning i virkeligheten, og det var særlig erfaringen med størrelsen på faklene som jeg i etterkant ser på som nyttig. Som tidligere kunsthistoriestudent har jeg erfart at man får et annet forhold til studieobjektet ved å studere det på nært hold enn å

kun arbeide med fotografier av det. Denne turen var derfor svært matnyttig for meg på flere områder.

4.3.3 Internett

Internett har også vært en viktig kilde til informasjon for meg, særlig i søken etter supplerende forskning og artikler om London-lekene. Fordi disse har foregått samtidig med denne oppgaven, er utvalget av dokumenter betydelig mindre enn det som tar for seg Lillehammer-OL. IOCs rapport vil som nevnt ikke være ferdig før lenge etter at denne masteroppgaven er levert, og det samme gjelder altså også mye annen forskning. Derfor har jeg måttet forsøke å finne artikler på internett underveis i arbeidet med oppgaven.

Hjemmesiden til De olympiske leker, da inkludert studiesenterets sider, har vært en svært nyttig kilde. Her finnes alle fakta og et stort utvalg av bilder og filmer om alle de olympiske lekene gjennom tidene, og sidene er slik et enkelt oppslagsverk. De tilbyr flere «referanseark» («*reference sheets*») og «faktaark» («*fact sheets*») med oversikt over eksempelvis maskoter og medaljer, med informasjon om designerne bak disse. Siden all slik informasjon er utgitt av IOC, anser jeg dette som gode og enkle måter å finne grunnleggende kunnskap om mine studieobjekter. I 1994 var ikke world wide web allment tilgjengelig, og Lillehammer-OL hadde naturlig nok ingen egen nettside. London 2012s side ble derimot en viktig kilde for informasjon om både arrangementet og designet i den visuelle profilen. Kildekritikk, som er en viktig del av min metode, har blitt utøvet ved bruk av internettkilder. Mer om dette i neste delkapittel.

4.4 Metodene

For å analysere mine undersøkelsesenheter, altså maskoter, emblemer, piktogrammer og fakler, har jeg valgt å bruke en visuell analysemetode. Metoden jeg har valgt er en kunsthistorisk billedanalyse utviklet av kunsthistorikeren Erwin Panofsky. For at ikke analysen skal være rent kunsthistorisk (siden gjenstandene ikke regnes som *kunst*), knytter jeg den til den tverrfaglige *cultural studies*-tradisjonen ved å supplere analysen med semiotiske tegnbegrep. I forrige kapittel gjorde jeg rede for Charles S. Peirces tegnteori, som også skal brukes pragmatisk ved å plassere enhetenes tegn i hans begrepskategorier. På denne måten kombinerer jeg teori og metode slik at de kan være gyldige i en analyse av olympisk design.

4.4.1 Billedanalyse

Eit bilde kan vere laga for å minnast noe, for å ytre ei meining, uttrykke kjensler, påverke, manipulere, forklare, dokumentere, beskrive og skildre noe. I alle tilfelle kan den som kjenner kodane i den kulturen eit bilde stammar frå, og er i stand til å lese dei teikna, formene og figurane det har i seg, også bruke det til å fortelje noe om den tida det er skapt i (Kaldal 2003: 55).

Som Kaldal her påpeker, er det vesentlig i arbeidet med et billedmateriale at man er i stand til å tolke de ulike elementene i bildet. Ikonografisk analyse er en metode som er utviklet av Erwin Panofsky, og er en form for billedanalyse. Fordi jeg bruker denne analysen også på gjenstander, vil jeg bruke termen «visuell analyse» fremover, da dette også dekker disse. I Panofskys metode analyseres det visuelle på tre nivåer: Det første er det primære innhold, som går ut på en pre-ikonografisk formalbeskrivelse av motivet:

It is apprehended by identifying pure forms, that is: certain configurations of line and color, (...) as representations of natural objects such as human beings, animals, plants, houses, tools and so forth (Panofsky 1955: 28).

Her identifiseres grunnmotiver som man vil kunne skjelve uten noen krav om forkunnskap. Neste trinn er den ikonografiske analysen der bildets innhold blir studert, og man må kunne kjenne til tekstlige kilder for å forstå temaer og begreper i innholdet. Her identifiseres symboler og allegorier:

It is apprehended by realizing that a male figure with a knife represents St. Bartholomew (...). In doing this we connect artistic motifs and combinations of artistic motifs (compositions) with themes or concepts (Panofsky 1955: 28f).

Symboler og allegorier vil kunne avdekke et visst tema for bildet. Her vil jeg dessuten bringe inn Peirces tegnkategori for å forklare forbindelsene mellom symboler og innhold/tema.

Det siste trinnet er den ikonologiske analysen, der symbolikkens mening og kontekst vil gi svar på hva som egentlig er avbildet og avslører «the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion...» (Panofsky 1955: 30). Det er altså på det siste nivået det vil bli mulig å avdekke hvilket kultur- og nasjonsbegrep som ligger til grunn for enhetens design.

4.4.2 Dokumentanalyse

Jeg har tidligere i kapittelet redegjort for mitt utvalg av dokumenter. Som nevnt kreves det i andre trinn av den visuelle analysen tekstlige kilder. I tillegg gir tekster et viktig

grunnlag for bakgrunnskunnskap om De olympiske leker og om mine undersøkelsesenheters rolle i OL.

Det viktigste i arbeidet med dokumenter er å utføre kildekritikk. Som Kaldal sier, kan man se på kildekritikken som historiefagets metode (2003: 31). I arbeidet med historiske kilder, som noen av dokumentene i denne undersøkelsen er, er det viktig å vite litt om disse, for å kunne vite hva de kan si om emnet. Noe som ofte fremheves, er bruken av primærkilder, dokumenter der forbindelsen mellom forfatteren og informasjonen er tett – gjerne førstehåndsopplevelser. «...det [er] viktig å vurdere om ei framstilling bygger på egen observasjon, eller på overlevering» (Kaldal 2003: 91). En fortelling er alltid en tolkning, og dermed kan innholdet fordreies i en viss retning. Ved sekundære kilder gjenfortolkes innholdet nok en gang, og den opprinnelige informasjonen kan ha fått ny mening (Kaldal 2003: 91). Man kan se på charteret som eksempel på en primærkilde. Dette er et lovverk som ble etablert i sammenheng med De olympiske leker og skrevet av medlemmene av IOC. Her nedtegnes regler og visjoner for organisasjonen, altså gjelder dokumentet forfatterne og institusjonen OL. Dette charteret har blitt modifisert nesten hvert eneste år siden det første kom i 1908, og den nyere versjonen er basert på den første. Disse fungerer likevel som primærkilder til informasjon om hvilke regler som gjelder for OL. Designmanualene derimot, som refererer til reglene, har tolket disse, og er da en sekundærkilde.

Chartrene er det Pål Repstad kaller normative dokumenter, der man kan finne holdninger og retningslinjer (2007: 105). Manualene er det som kalles beskrivende kilder, som sier noe om hvordan forholdene skulle være.

Å identifisere materialet man arbeider med, vektlegges også i historisk metode (Kaldal 2007: 69). Fordi jeg arbeider med en såpass stor organisasjon, der forskning er en viktig del, har de både arkiv og bibliotek for å holde oversikt over alle dokumentene som er tilknyttet OL. Arbeidet med å identifisere materialet er derfor allerede gjort av de ansatte, og det er derfor liten grunn til å tvile på verken alder, forfatter eller konteksten til for eksempel chartret fra 1908. Når noe er vedtatt eller nedskrevet i ettertid, står dette i dokumentene. Disse kildene er altså troverdige.

Tekstlige kilder fra fortida vil lett bli feiltolket dersom man ikke kjenner konteksten de ble til i. For eksempel vil man ha lett for å fortolke dem ut fra begrepsforståelser og tenkemåter som egentlig er blitt til etter at teksten ble skapt (Repstad 2007: 105).

Å være bevisst begrepsforskjeller var noe jeg fikk erfaring med i arbeidet med de gamle chartrene. Som jeg nevnte i kapittel 2 om historisk bakgrunn, ble De olympiske leker etablert med krav om amatørskap. Selv var jeg ikke klar over at ordet «amatør» ble brukt om mennesker som ikke bedrev noen form for manuelt arbeid, altså overklassen. Ekskluderingen av de lavere sosiale klasser gav OL umiddelbart nye konnotasjoner, noe som igjen påvirket min tolkning av visjonene som er viktige for undersøkelsens tema.

Tidligere forskning, som også er en stor del av det supplerende tekstmaterialet jeg bruker inngår ellers i mine teoretiske referanser og brukes i min fortolkning. Informasjonen er her tolket av forskeren i sammenheng med de problemstillingene og spørsmålene han eller hun har hatt, og kan da ofte anses som sekundærkilder. I arbeidet med slike er det viktig å se på bruken av referanser, slik at jeg selv kan slå opp i kilden hvis det er noe jeg vil undersøke nærmere eller se om stemmer. Når forskeren ikke oppgir hvor påstandene kommer fra, anser jeg ikke teksten som troverdig.

Ved å bruke visuell analyse supplert med dokumentanalyse ønsker jeg å få innsikt i hvordan en vertsnasjons kultur formidles gjennom dekorative, visuelle elementer i et OL. Jeg vil få testet mine hypoteser og trekke slutninger og konklusjoner basert på om disse stemmer eller ikke.

5. Case 1: Lillehammer '94s visuelle profil

Dette kapittelet tar for seg undersøkelsesenheter i første case, De XVII vinterlekene på Lillehammer i 1994. Disse enhetene er maskotene, emblemet, piktogrammene og fakkelen. I tråd med Panofskys visuelle analyse, jf. forrige kapittel, vil det først foretas en formalbeskrivelse av enhetene. Denne beskrivelsen skal gjøre rede for det primære motivet som alle oppfatter uten forkunnskap: farger, linjer, etc. Neste trinn er det ikonografiske, enhetenes symbolske og konnotative innhold identifiseres, det som krever kunnskap for å tolkes. Det siste trinnet i Panofskys analyse, der man knytter symbolikken til den kulturelle konteksten, vil ikke komme før i kapittel 7. På denne måten dannes et godt grunnlag der alle enhetene er inkludert, før den større, kulturelle konteksten bringes inn i analysen.

De olympiske Vinterleker på Lillehammer i Oppland, med kjenningnavnene Lillehammer-OL og Lillehammer '94, varte fra 12. til 26. februar 1994. Lekene ble organisert av Lillehammer Olympic Organizing Committee (LOOC), ledet av nåværende IOC-medlem Gerhard Heiberg. Petter T. Moshus var sjef for designseksjonen som utviklet settet av visuelle, dekorative elementer som de kalte «Designprogrammet». Programmet var basert på et ønske om et helhetlig uttrykk og innebar dermed en rekke retningslinjer og forklaringer for de ulike elementene. Disse opplysningene ble knyttet til lekens sett av verdier: nærhet, delaktighet, naturlighet, glede og fair play, som skulle uttrykkes visuelt. Designprogrammet innebar følgende: emblemet, maskoter, piktogrammer og arkitektur som skulle følge et bestemt sett farger, typografier og materialer.

Fakkelen, flammeholderen, medaljene og seierspallene var blant de tydelige visuelle elementene som ikke var en del av designprogrammet. Disse ble utarbeidet av designere utenfor LOOCs designteam, men de ble pålagt å arbeide med utgangspunkt i Lillehammer '94s verdier.

5.1 Maskotene

Som nevnt i kapittel 2 er maskoten en visuell enhet som opptrer i flere former, både som grafisk illustrasjon og levende skuespiller i kostyme og som en rekke lisensprodukter. På Lillehammer var maskotene for første gang menneskefigurer.

Under søknadsprosessen ble maskoten *Haakon* utviklet av designeren Javier Ramirez Campuzano fra Mexico. Det var hans idé å ta utgangspunkt i en historisk figur, og han tegnet den første maskoten for Lillehammer '94: en liten gutt med vikinghjelm og -klær. Denne figuren ble imidlertid kritisert for å være for «internasjonal» (Dagsrevyen 04.03.1991), og ble designet på nytt av ekteparet Kari og Werner Grossmann. *Haakon* ble til *Håkon*, og hans partner *Kristin* kom til. Denne omformingen ble kalt «fornorsking», og Grossmann og Grossmann fortalte at de hadde latt seg inspirere av illustrasjoner i nordisk barnelitteratur (Dagsrevyen 04.03.1991).

5.1.1 Beskrivelse

Håkon (figur 9) fikk forbli en liten gutt med vikinglignende klær.¹⁴ Han har blå øyne, lysegult, halvlangt hår, liten nese og avbildes oftest med smilende munn. På hodet har han en rødbrun lue med en liten forlengelse over pannen. Bekledningen består av en grønn, langermet genser, en rød fiolett kappe festet med en nål på hans venstre skulder, og en purpurfarget serk stikker ut under genseren. Buksene er også purpurfargede, og de er knyttet med remser rundt leggene. På føttene har han et par brune sko som er snørt rundt ankene. Emblemet for Vinterlekene (som redegjøres for i neste delkapittel), uten tekst, er plassert på *Håkons* bryst.



Figur 9: *Håkon*

Kristin (figur 10) er også et barn. Hun har blå øyne, tre fregner på nesen og lysegult hår i to fletter med rosa strikk. Hun har pannelugg og et rosa og svart hårbånd. Kjolen er oransje med rød fiolette mansjetter og grønn krage. Hennes kappe er i purpur, festet med en lenke over brystet. Kjolekanten er også rød fiolett med et enkelt mønster. Underserken

¹⁴ Det er her viktig å påpeke tidlig at selv om maskotene, og de historiske personene de skal representere, gjerne oppfattes som «vikinger» i generell forstand, men i virkeligheten er det snakk om mennesker fra høymiddelalderen.

er grønn, det samme er buksene. Hun har, i likhet med *Håkon*, rødbrune sko med snøring rundt ankelen. Også hun har emblemet på brystet.



Figur 10: Kristin

Det heter i håndboken for den visuelle profilen at «Fargene skal alltid være som anvist på originalsiden. Andre fargekombinasjoner er ikke tillatt.» (Moshus og Booth 1991: F3). Fargene er styrt av paletten som er bestemt for den visuelle profilen. Den består av hovedfarger, kulturfarger og signalfarger, i hovedsak blått, rosa, oransje og grønt. Kulturfargene er hentet fra tradisjonelle farger i norsk folkekunst og skal «være med på å gi designprogrammet et nasjonalt særpreget» (Moshus og Booth 1991: C1). Signalfargene er inspirert av fargene i norsk natur i alle årstider.

Beskrivelsen som er gjort skal gjelde for alle maskotenes former, også som tredimensjonal figur og kostymene til skuespillerne. Det eneste avviket er at flere av barna som ble plukket ut til å spille maskoter, hadde annen hårfarge. Et av barna som spilte *Kristin* hadde tykt, mørkebrunt hår. Slik jeg ser det, påvirker dette ikke maskotens symbolikk. Om alle barneskuespillerne (18 stykker i alderen 10–12 år), hadde måttet farge håret eller vært valgt ut på grunn av utseendet, ville det utvilsomt vekket et spørsmål om det kunne vært etisk forsvarlig å velge barn på bakgrunn av genealogi.

5.1.2 Ikonografi

Luen med forlengelse over pannen, snøringen på buksebena, kappene og de brune snøreskoene er alle gjenkjennelige som «vikingklær». Særlig er det *Håkons* lue, som ligner en vikinghjelm, kappene og skoene som man kjenner igjen fra illustrasjoner av vikinger fra både filmer og bøker. Man kan anta at det ikke er gjort noe forsøk fra Grossmann og Grossmanns side på å gjøre en så tidsriktig rekonstruksjon av bekledning

som mulig, men heller å skape assosiasjoner og gjøre dem attraktive for 1990-tallets konsumenter.

«Maskotene Kristin og Håkon er oppkalt etter historiske personer som levde på 1200-tallet» (Moshus og Booth 1991: F1). Håkon er basert på middelalderkongen Håkon Håkonsson. En av de mest kjente historiene i sagaen om hans liv er der han som lite barn blir fraktet fra fødestedet på Østlandet til Trondheim. Norge hadde på denne tiden (1204) to rivaliserende politiske grupper, baglerne og birkebeinerne. Da Håkon ble født i en del av landet der baglerne var i flertall, sto han i fare for å bli drept. Birkebeinere brakte ham derfor nordover til Trondheim, hvor han ble utnevnt til konge i en alder av 13 år. Senere avsluttes striden mellom baglerne og birkebeinerne, og Håkon Håkonsson blir den første enekongen over det som da regnes som Norge (Thordarson 1964).

Kristin er basert på Håkon Håkonssons tante, Kristin Sverresdatter. Hun ble i 1208 giftet bort til baglernes konge, Filippus, noe som ble ansett som et ledd i en forsoningsprosess mellom baglerne og birkebeinerne (Moshus og Booth 1991: F1).

Maskotenes grafiske utforming er inspirert og videreutviklet av den kraftige streken og den røffe strukturen som finnes i enkelte billeduttrykk fra middelalderen. Også illustrasjonene i *Snorre Sagaen* [sic] (fra 1899), som viser slektskap med middelalderens strek, har tjent som inspirasjon. (Moshus og Booth 1991: F1).

Illustrasjonene som de her viser til, er tresnitt, raderinger og tegninger i lignende stil, utført av flere av 1800-tallets kjente kunstnere, som Erik Werenskiold, Gerhard Munthe og Christian Krogh. Disse var med på å illustrere *Snorres kongesagaer* som ble utgitt i 1899 og 1900, samtidig med andre sagalitterære verk. Designerne viser til at disse viser slektskap med «middelalderens strek». Ifølge religionshistoriker Jørgen Haavardsholm gjorde kunstnerne et grundig forarbeid for å få innsikt i middelalderens og vikingtidens materielle forutsetninger og dekorative tradisjoner (Haavardsholm 2004:160).

Kristin og *Håkon* ble fremstilt med lyst hår og blå øyne, som en stereotypi på norske barn. Langt fra alle nordmenn er blonde, men bildet av dette står sterkt internasjonalt. Dette gjelder ikke bare nordmenn, men innbyggere i alle de nordiske landene generelt. Jeg tror valget om å gi maskotene i 1994 disse «nordiske trekkene» bygget mer på dette bildet vi oppfatter at andre har om oss, enn at vi nordmenn ser oss selv slik. Barna som spilte maskotene, ble derimot ikke gitt blondt hår og blå øyne, noe som jeg mener viser at designerne og casting-ansvarlige ikke la spesielt stor vekt på fremstillingen av disse genetiske trekkene.

5.1.3 Funksjon og budskap

«Kristin og Håkon skal bidra til å skape positive holdninger til den Olympiske Idé og bevegelse generelt, og til Lillehammer '94 spesielt.» (Moshus og Booth 1991: F2).

Maskotenes generelle oppgave å formidle både olympismen og et spesifikt OLs verdier, slik som det beskrives i dette utdraget fra *Designhåndboken*. Fordi maskotene i hovedsak rettes mot barn, selv om de også ofte taler til voksne, har de stor påvirkningskraft.

Mediene de opptrer i, er gjerne bøker, på fjernsynsinnslag og i ulike brosjyrer, i tillegg til det brede utvalget av reklame og lisensprodukter. Hvor grensen mellom informasjons- og reklamekanaler går i sammenheng med OL, vil jeg ikke vurdere i denne oppgaven.

Olympismen ble redegjort for i kapittel 2. Et av avsnittene fra det olympiske charter oppsummerer:

The aims of the Olympic Movement are: (...) to educate young people through sport in a spirit of better understanding between each other and of friendship, thereby helping to build a better and more peaceful world (Det olympiske charter 1989, Fundamental principles).

Et hovedaspekt i denne ideologien er altså gjensidig forståelse, noe som kan forstås som at man gjennom å lære om de ulike vertsbyenes kultur vil motkjempe fordommer og rasisme og åpne for å spre gode verdier. Dette finner man igjen i basisbudskapene til Kristin og Håkon, som skal være «norsk kultur og kulturarv» og «vår [norske?] historiske arv» (Moshus og Booth 1991: F2). I tillegg skal de formidle Lillehammer '94 og deres «ekte verdier»: nærhet, delaktighet, naturlighet, glede og fair play. I *Designhåndboken* har de illustrasjoner for hver av disse verdiene, slik at de kan formidles visuelt. Tre av disse fire verdiene kjenner man igjen fra olympismens grunnprinsipper, men verdiene «naturlighet» og «nærhet» er LOOCs egne tilskudd. Hva som ligger i disse, er ikke eksplisitt forklart. Verdien «naturlighet» tolker jeg for å være nordmenns spesielle forhold til naturen:

Nordmenn har lært seg å leve med en storslått, men gjenstridig natur. Vi bruker den, gleder oss over naturopplevelser og har respekt for årstidenes skiftninger, naturkreftene og den økologiske sårbarheten i en industrialisert verden. Nærhet mellom mennesket og naturen er en norsk kvalitet som design og arkitektur skal uttrykke (Moshus og Booth 1991: 05).

Designerne mener at måten nordmenn tar i bruk og forholder seg til naturen, er unik for dem, og ønsker altså å fremheve denne i 94-lekenes visuelle profil. Maskotillustrasjonen av denne verdien viser barna som står på ski: Håkon har falt og kaver i snøen, mens Kristin ser på og ler. Ser man dette i sammenheng enda et av deres basisbudskap, «Barnekultur, (...) altså et aktivt forhold til naturen rundt oss alle deler av året» (Moshus

og Booth 1991: F2), mener jeg man kan tolke verdien dithen at det er naturlig for norske barn å leke i snøen.

Verdien «nærhet» omtales som «nærhet mellom mennesker»:

Det norske samfunn er preget av større likhet enn de fleste andre. Likeverd er en grunnleggende idé for både lovgiving og samfunnsinstitusjoner (...). Det vil vi formidle til omverdenen, og nærhet mellom mennesker er derfor også hovedtema for designen (Moshus og Booth 1991: 05).

«Nærhet» ser altså ut til å bety likeverd og solidaritet og går ut på mellommenneskelige forhold, noe som også kan gjenkjennes fra grunnprinsippene i olympismen.

Illustrasjonen med maskotene viser to barn som holder hender og lener seg bakover, mens de fanger snøfugg med tunga. Slik jeg tolker det er denne illustrasjonen som best er i stand til å vekke de sterkeste følelsesmessige assosiasjonene hos betrakteren. Det å strekke ut tunga for å smake på snøen som daler er noe barnlig. De fleste norske barn har gjort det, og de færreste norske voksne gjør det fremdeles. Det å dele en slik opplevelse med et annet barn, slik det avbildes i illustrasjonen, kan man se som et bilde på å knytte et nært vennskapsbånd og dermed beskriver det verdien «nærhet» på en dyp måte.

Verdien «glede» er illustrert ved at maskotene hopper og ler – et bilde som ikke krever mye tolkning. «Delaktighet» har to illustrasjoner: I den ene står Kristin bak på Håkons ski og holder ham rundt livet, i den andre sitter Håkon på en sparkstøtting mens Kristin sparker. Det er tydelig at de deler aktiviteten, men det kan påpekes at tandem-ski ikke nødvendigvis er så vanlig, og at en sparkstøtting kan være et fremmedelement for konsumenter utenfor Norden, og at de kanskje ikke forstår hva aktiviteten er. På den andre siden formidler denne illustrasjonen da flere elementer enn kun verdien i seg selv, ved å vise et nordisk transportmiddel for vinterføre. I illustrasjonen som viser «fair play» hever Kristin og Håkon et flagg med Lillehammer '94s emblem. Et nasjonalflagg symboliserer nasjonalstaten og dens verdier, og et emblemflagg vil da vise lekenes verdier. Selv om illustrasjonen spesifikt skal vise «fair play», kan man tolke det til at den viser hele settet av verdier lekene vil ytre.

5.1.4 Tegnkategori

Her vil jeg knytte symbolikk og konnotasjoner som beskrevet i forrige avsnitt til Peirces tegnteori som ble beskrevet i kapittel 3. Maskotene virker tilsynelatende som klare kulturhistoriske symboler, men tegnene de bærer, viser et intrikat referansenettverk. Navnene viser til historiske personer og gir maskotene en form for ikonisk, altså *lik*,

relasjon til disse menneskene. Historien om Håkon Håkonsson og Kristin Sverresdatter kreves det forkunnskap for å kjenne til. *Kristin* og *Håkon* blir da, etter Peirces tegnbegrep, *symboler* på denne historien. De blir samtidig symboler for et samlet Norge i historisk tid, med foreningen av to stridende politiske grupper innad i landet: Baglerne og Birkebeinerne.

Videre har de, som designerne selv fremhever, en ikonisk likhet til vikinger slik de ble illustrert i *Snorres Kongesagaer* rundt 1899/1900. Her må man merke seg at illustrasjonene som kunstnerne Werenskiold et al. utførte, ble svært velkjente, og følgelig fikk status som ikoniske tegn på mennesker i vikingtiden. Relasjonen mellom illustrasjonene og innholdet i sagalitteraturen er så tett at den oppleves som naturlig, og tegningene blir således *indekser*. *Kristin* og *Håkons* likhet til vikinger er altså en likhet til en 1800-tallskonstruksjon. De blir således både ikoner til «vikingen» og indekser til vikingene i Snorres sagaer. Jeg mener man også kan fremheve dem som indekser på norsk nasjonsbygging, da «vikingen» som tegn ble etablert og opphøyet som noe essensielt fra eldre norsk historie.

Maskotene er visuelt basert på vikinger, men navnene knytter dem til høymiddelalderen. Dette viser at tegnet «viking» er et sterkt etablert indeks for en lang historisk periode i Norge, som kanskje strekker seg helt frem til reformasjonen.¹⁵

Det lyse håret og de blå øynene gir en ikonisk forbindelse til *noen* nordmenn. Å knytte disse genetiske særegenhetene til etnisitet og befolkningsgruppe har vært, og er, et aspekt i diskusjonen om nasjonalismens prinsipper. At de grafiske illustrasjonene av maskotene hadde lyst hår, viser at designerne hadde en idé om at noen forbandt dette med nordiske folkegrupper. At barneskuespillerne ikke nødvendigvis hadde det, viser at LOOC ikke så på dette som betydningsfullt eller avgjørende.

Kristin og *Håkons* aktiviteter og handlinger gir en ikonisk forbindelse til norske barn: De leker i snøen, kjører sparkstøtting, fanger snø med tungen – de har «et aktivt forhold til naturen». Handlingene er lik de som de aller fleste nordmenn gjør i løpet av sin barndom, ganske enkelt som resultat av at vinteren i Norge krever at man forholder seg til snø.

¹⁵ At designerne fritt har blandet sammen vikingtid og høymiddelalder i sitt produkt viser kanskje at eldre norsk historie ikke er allmennkunnskap i Norge.

Avslutningsvis vil jeg tolke designernes mål med maskotene som et ønske om å skape en indeksiskalisk forbindelse mellom *Kristin* og *Håkon* og de XVII Vinterleker på Lillehammer. Som nevnt i kapittel 3 er et indeks et tegn som representerer noe gjennom at de to elementene opptrer sammen hyppig. Maskotene skal umiddelbart gi assosiasjoner til Lillehammer-lekene.

5.2 Emblemet

I kapittel 2 ble emblemets tilkomst i De olympiske leker beskrevet, og jeg vil nå ta for meg emblemet for OL på Lillehammer. Emblemet ble utviklet av designbyrået Engen & Harleem AS i 1983 til søknaden om vertskapet for De XVII olympiske vinterlekene. Da søknaden ble innfridd i 1990, ble emblemet korrigert. Det er den endelige versjonen som jeg vil gjøre rede for her. Emblemet er en grafisk illustrasjon som skal representere et gitt olympisk arrangement. Selv om illustrasjonen også ble brukt i ulike materialer på lisensprodukter, er det den grafiske formen som er interessant for oppgaven.

5.2.1 Beskrivelse

Emblemet (figur 11) viser et mørkeblått rektangel mot hvit bakgrunn. Rektangelet er i nedre kant brutt av et hvitt mønster som består av små kantfigurer. En stor, hvit figur preger midten av rektangelet. Den viser en rad brede, hvite streker plassert i en S-form som beveger seg innover i bidet. Under rektangelet er fem sammenlenkede ringer i ulike farger: blå, gul, sort, grønn, rød. Nederst står teksten «Lillehammer '94» med sorte bokstaver.



Figur 11: Emblemet for De olympiske vinterleker på Lillehammer, 1994

5.2.2 Ikonografi

Den hvite S-formede figuren viser et stilisert nordlys mot den mørkeblå vinterhimmelen. Mønsteret nederst ligner snø som faller eller spruter opp. Ringene er et internasjonalt lett gjenkjennelig symbol, og ble forklart i kapittel 2, de olympiske ringer. Teksten formidler tid og sted for Vinterlekene.

I likhet med maskotene er det en gitt fargepalett for emblemet, hvitt og koboltblått. Valget av koboltblått er knyttet til dens kulturelle historie i Norge, særlig med tanke på utvinningen av kobolt i Buskerud, som var en viktig eksportvare på 1800-tallet (Moshus og Booth 1991: C1).

5.2.3 Funksjon

Et olympisk emblem skal formidle et spesifikt olympisk arrangement: «The emblem must be designed in such a way that it is clearly identified as being connected with the country of the NOC [National Olympic Committee] concerned» (Det olympiske charter 2011: kapittel 1 vedtekt til regel 7-14: 4.4.1). Dette er altså lekenes offisielle logo og brukes i alle dokumenter, skilt, gjenstander, bøker, brosjyrer etc. som vedrører et gitt OL.

5.2.4 Tegnkategori

Valget av nordlys og snøkrystaller forklares i *Designhåndboken*:

Nordlyset er et naturfenomen som markerer Norges geografiske beliggenhet langt mot nord. Det er et vintersymbol og representerer den kraft, intense spenning og dramatik som er i idrettskonkurranser. (...) Snøkrystallene under nordlyset visualiserer snøspruten fra en skiløper i fart gjennom et hvitt, rent vinterlandskap (Moshus og Booth 1991: A1).

At fenomenet nordlys forekommer i nord og om vinteren er et faktum. Slik sett kan dette enkelt kategoriseres som et indeks: nordlyset viser til Norden og vinteren. Hvorvidt emblemet fungerer som et ikon, vil være noe subjektivt. Jeg vil påstå at de fleste ser likheten mellom det stiliserte nordlyset i emblemet og et ekte nordlys, men selv tolket jeg de brede stripene som pianotangenter helt frem til arbeidet med denne oppgaven begynte. Et piano gir riktignok ikke den ønskede symbolske forbindelsen til verken OL eller Norge. Relasjonen som designeren påstår finnes mellom nordlyset og idrettskonkurranser, er også subjektiv.

Snøkrystallene er derimot klarere ikoniske tegn: De små hvite flekkene mot blå bakgrunn ligner snø. Assosiasjonen går gjerne til slalåm- eller snøbrettkjøring, idrettsgrener i

vinter-OL, der snøspruten ofte står rundt utøveren på vei ned en bakke. Slik sett kan man, med litt godvilje, også kalle snøkrystallene indeksikalske tegn fordi snøsprut ofte forbindes med skiidrett.

Ringene er etter så mange års markedsføring blitt indekser. De forbindes umiddelbart med De olympiske leker, og at deres symbolske innhold (de fem verdensdeler, samhold, etc.) diskuteres, viser at det er sterkere som indeks enn som symbol fordi man ser relasjonen uten å vite hva tegnet inneholder. Det er disse som gjør at emblemet knyttes til De olympiske leker.

5.3 Piktogrammer

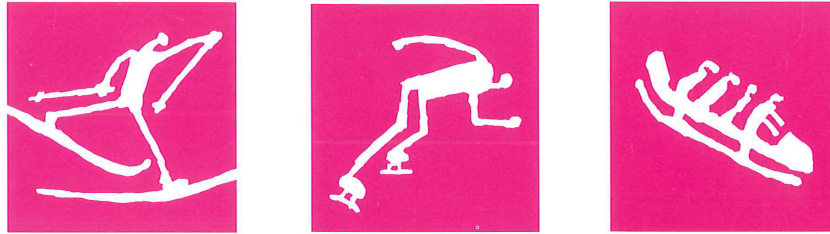
To typer piktogrammer ble utviklet for Lillehammer-OL: Sportspiktogrammer, som skal representere de ulike øvelsene, og emblempiktogrammer, som ble brukt for å representere et utvalg ikke-sportslige formål. Bakgrunnen for bruken av piktogrammer i OL ble beskrevet i kapittel 2, og jeg vil nå gjøre rede for hvordan disse ble visuelt utformet til Lillehammer-OL i 1994. Det var designeren Sarah Rosenbaum som sto bak piktogrammene i Designprogrammet.¹⁶

5.3.1 Beskrivelse av sportspiktogrammer

Det er laget et piktogram for hver øvelse under Vinterlekene, men det er uvisst hvorfor ikke alle er eksemplifisert i *Designhåndboken*. Jeg har valgt å beskrive tre av piktogrammene (figur 12), da jeg mener dette bør gi et dekkende inntrykk av samlingen som helhet.

Piktogrammet for langrenn viser en uproporsjonert menneskefigur med firkantet torso, lange, tynne ben og armer som spriker i hver sin retning ut fra kroppen, og en lang tynn hals med et lite, eggformet hode. Figuren hever sin høyre arm foran seg, den andre bakenfor. I hendene holder figuren korte staver, og på føttene krummede ski. Figuren ser ut til å strene fremover.

¹⁶ Som for øvrig også står bak Høgskolen i Telemarks logo, som kan sees på forsiden av denne oppgavens trykte versjon.



Figur 12: Sportspiktogrammer for De olympiske vinterleker på Lillehammer, 1994

For å representere øvelsen hurtigløp på skøyter er den samme, lange figuren fremstilt i en fremoverlent positur: Den står i tilnærmet 90° vinkel, med det lille hodet fremover, venstre arm krummet oppover, høyre arm bøyd under torsoen og med bøyde knær. Det ser ut til at figuren har skøyter på føttene. Posituren viser hvordan kroppens tyngdepunkt flyttes frem for å kunne skyve bena bakover, for å oppnå høy hastighet.

Det siste sportspiktogrammet viser fire figurer, plassert på rekke og rad, avbildet fra torsoen og oppover. Den fremste figuren strekker frem to korte armer. Figurene sitter i en avlang, lav slede med lange meier. Dette piktogrammet kan være det vanskeligste å tolke om man ikke har tidligere kjennskap til bobsleigh.

Alle figurene har et ujevnt omriss, og selv om de ligner, er ikke figurene identiske på alle piktogrammene. Størrelse og form på hode, ben, armer, føtter og torso varierer. De forekom i to versjoner: Hvite figurer mot rød fiolett bakgrunn, eller svarte figurer mot hvit bakgrunn.

5.3.2 Beskrivelse av emblempiktogrammer

Det ble laget fem piktogrammer for ikke-sportslige formål: Fakkelfstafetten, kulturprogrammet, '94-laget,¹⁷ lekenes slagord «Leker for Livet» og lekenes miljøprofil. Av disse har jeg valgt å beskrive de tre førstnevnte, da disse ble mest kjent og hyppigst brukt.

Fakkelfstafettens figur (figur 13) ligner den som opptrer i sportsillustrasjonene, men denne bærer en fakkelf i den ene hånden. Bakgrunnen er hvit. Den fremoverbøyde nakken, det venstre kneet som er bøyd og ilden som peker bakover gir inntrykk av at figuren springer, eller jogger, fremover. Skikkelsen er koboltblå med oransje flamme, mot hvit bakgrunn.

¹⁷ Ansatte og frivillige under Lillehammer-OL.



Figur 13: Piktogram for fakkelf stafetten i 1994

Piktogrammet for kulturprogrammet (figur 14) ble inspirert av en illustrasjon gjort av Nils-Aslak Valkeapää og viser samefolkets «Moder Jord». Figuren er ulik de hittil nevnte: den har ikke lange, tynne ben, men flere lange streker som peker som et triangel opp mot torsoen. Hodet er dannet her av en sirkel, i motsetning til de andre figurene. Over hodet er en krum strek med tagger. I høyre hånd holder figuren en lang pinne som deles i to i toppen, i den andre en kvist med tre grener. Figuren ser ut til å ha kjole eller skjørt, og å være kronet. Máhttaráhkku er gudinnen for fruktbarhet og liv og for kunstnerisk kreativitet (Moshus og Booth 1991: I2).



Figur 14: Piktogram for kulturprogrammet i 1994

Det siste piktogrammet (figur 15) viser figurene vi kjenner fra sportsillustrasjonene, og her ser vi to av disse som lener seg mot en stor sirkel. Den ene står med utstrakte ben og armer, en annen står på kne, også med armene ustrakt. De gir inntrykk av å dytte den store sirkelen ut av bildet. Teksten «'94-laget» er plassert nederst i bildet. Figurene viser samarbeid, og assosiasjonen kan gå til å rulle store snøballer – figuren tolkes som å jobbe sammen for å bygge noe. Figurene og teksten er hvite mot grønn eller sort bakgrunn og opptrer sammen med emblemet. Dette emblemet ble brukt i sammenheng med de ansatte og frivillige under lekene, og ble trykket på for eksempel ID-kort, uniformer, skilt og så videre.



Figur 15: Piktogram for '94-laget

5.3.3 Ikonografi

Figurenes uproporsjonerte kroppar med lange lemmer og små hoder ligner figurer man kjenner fra helleristninger i Norden. Helleristninger er en form for bergkunst fra førhistorisk tid, og ifølge Riksantikvarens nettsider finnes det om lag 1700 lokaliteter med bergkunst i Norge. De skilles tidsmessig i veideristninger og jordbruksristninger, der den første kategorien dateres til steinalderen (ca. 10000–1800 før vår tidsregning) og den andre til bronsealderen (ca. 1800–500 før vår tidsregning). Motivene består gjerne av menneskefigurer, dyr, båter og geometriske figurer.

Ifølge designerne var det særlig én helleristning som var inspirasjonen til piktogrammene, som kalles «skiløperen» fra Alstadhaug kommune i Nordland. Denne har vært tolket som et menneske som går på ski, og vil i så fall være det første kjente eksemplet på en skiløper. En annen oppfatning er at figuren padler en båt (Sognnes 1999: 41). I denne oppgaven er ikke den egentlige betydningen avgjørende.

Bergkunsten gir et innblikk i livet til menneskene som levde i Norge i stein- og bronsealderen. Motivene gir et innblikk i hva som har vært viktig i disse menneskenes liv: Jakt- og fiskemotiver forteller om forholdet til naturen som matfat, båtmotiver forteller om teknologi, og avbildninger av mennesker eller kroppsdeler kan si noe om deres mellommenneskelige eller kroppslige relasjoner.

Bergbilder ble først oppdaget i Norge på midten av 1800-tallet, som en del av arkeologifagets oppsving, men det blir stadig gjort funn på dette området. Man trodde tidligere at helleristninger og lignende bergkunst var svært begrenset, men det har senere vist seg å være et verdensomspennende fenomen (Sognnes 1999: 12). Likevel har helleristningene i Norge fått høy status som kulturarv fra førhistorisk tid, og er en av Norges bidrag til UNESCOs verdensarvliste. Bildene forteller om en primitiv kultur som eksisterte i de nordlige landområdene lenge før vår tid, der menneskene hadde et nært

forhold til naturen. Denne nærheten er en av OL '94s verdier, noe som også understrekes i *Designhåndboken*:

Å fremstille idrettsutøvelsene i en teknikk inspirert av helleristninger er i samsvar med temaene for den visuelle profil. Det understreker visjonen om menneskelighet i De Olympiske Leker, nærheten til våre egne historiske røtter og til natur og naturmaterialer (Moshus og Booth 1991: E1).

Piktogrammene ble utført som silhuetter med ujevnt omriss, noe som gav den samme visuelle kvaliteten som helleristninger har, og de oppfyller dermed også ønsket om bruk av naturlige materialer – eller i det minste assosiasjoner til slike.

5.3.4 Funksjon og budskap

Sportspiktogrammens funksjon er altså å fremstille de ulike idrettsutøvelsene under et OL. Samtidig ble det tatt i bruk piktogrammer i samme stil i tilknytning til fakkelfestet, kulturprogrammet og de ansatte og frivillige. På Lillehammer ble det ikke brukt piktogrammer for å vise til fasiliteter, i motsetning til i mange andre olympiske leker, blant dem London 2012.

Alle dokumenter, brosjyrer, skilt, klær, reklame og så videre som vedrørte henholdsvis sportsøvelsene, fakkelfestet, kulturprogrammet eller de ansatte/frivillige, var prydet med sine respektive piktogrammer. Når det gjelder «Fakkelmannen», ble denne figuren også hugget ut i et skogholt i Øyer kommune, på andre siden av Mjøsa for Hafjell Skianlegg. Her fungerte den som bakgrunn for flere av fotografiene og fjernsynsopptakene som ble gjort under øvelsene i Hafjell, og bygget på den måte enda mer opp under designteamets visjoner rundt natur og materialer. «Fakkelmannen» i Øyer vedlikeholdes fremdeles i skrivende stund.

5.3.5 Tegnkategori

Piktogrammer skal være klare, universelle symboler og må derfor nødvendigvis være ikoniske tegn. Det skal være tydelig hvilken øvelse de viser til, og man skal kunne forstå dette uten bakgrunnskunnskap. De fungerer som symboler for norsk historie og kulturarv generelt, men for helleristninger spesielt fungerer de ikonisk.

Fakkelmannen har, i likhet med maskotene, oppnådd indeksikalsk status. Den er blitt det mest kjente av piktogrammene, noe silhuetten av den i skogfeltet i Øyer kan ha bidratt til.

Iøynefallende plassering av designet er viktig for å skape en relasjon mellom det og innholdet.

5.4 Fakkelen

Fakkelen skiller seg fra de andre undersøkelsesenehetene i denne oppgaven på to områder: Den er ikke en del av designprogrammet som ble utviklet av LOOCs designteam, og den er et taktilt objekt med en rituell funksjon – i motsetning til å være en formidlende illustrasjon. Fakkelfstafetten og symbolikken bak den olympiske ild ble beskrevet i kapittel 2.

Det ble utlyst en designkonkurranse for de seremonielle objektene, som ikke ble regnet som en del av designprogrammet. Ved siden av fakkelen gjaldt dette også flammeholderen, medaljene og seierspallene, som ikke vil bli behandlet i denne oppgaven. Vinnerne av konkurransen ble arkitektene Paal Johan Kahrs og André S. Marandon i Paal J. Kahrs Arkitekter AS.

5.4.1 Beskrivelse

Fakkelen (figur 16) består av et langt, krummet treskaft der øverste del er dekket av sølvfarget metall. Skaftet har tre kanter, to på den konvekse siden, én på den konkave. I hver ende er tuppen diagonalt avskåret i motsatt retning: Undertuppen er skåret ovenfra og ned, toppen nedenfra og opp. Skaftet smalner inn fra topp til bunn. Til sammen måler den 1,5 meter og veier 1,2 kg



Figur 16: Fakkelt for De olympiske vinterleker på Lillehammer, 1994

Metallkronen utgjør den øverste tredjedelen av fakkelen. På den konkave delen er fem veke festet på rad (figur x). En veke er også festet på toppen. Et lag med kopperfarget metall, der sportspiktogrammene er gravert inn, omkranser vekene, og øverst er det et ytre lag av blankt metall. Nederst på dette, under vekene, er Lillehammer-lekenes emblem inngravert. På bunnen av skaftet er designernes navn trykket: «Utarbeidet av Paal J. Kahrs Arkitekter AS – design André S. Marandon og Paal J. Kahrs» i rød skrift. Når vekene er tent, brenner en gul flamme bakover fra fakkelen.

5.4.2 Ikonografi

Den lange, krumme staven med ild i toppen uten noen utpreget dekorasjon gir fakkelen et primitivt uttrykk. Fakkelen fra Lillehammer er en enkel stav utført i oljet bjørk der kun toppen er utført i blankt metall. Treskaftet får fakkelen til å minne om en gren eller kjepp som er tent. Dette er også designens intensjon: «Håndfakkelen for Lillehammer-OL var inspirert av en gren i et bål som hadde fyr i den ene enden.» (Moshus 1994: 86).

Dette knytter fakkelen til Lillehammer '94s verdi «naturlighet», både i assosiasjonene den gir og i valg av materialer:

Temaet nærhet mellom mennesker og natur angir valg av materiale for å oppnå den ønskede visuelle profil for Vinterlekene i Lillehammer (...) Så langt som mulig skal det velges naturmaterialer og materialer med norsk tradisjon (Moshus og Booth 1991: 06).

Selv om ikke fakkelen var en del av LOOCs designprogram, fyller den altså likevel de samme kriteriene og bidrar til ønsket om en enhetlig visuell profil. Bjørka forekommer over hele landet og er dermed et av de vanligste materialene for treskjæring i Norge.

Designsjef Moshus påpeker også at fakkelen lignet et flagg i måten flammene slikket bakover i vinden, fordi vekene var plassert på baksiden av fakkelen. Å bære et flagg er en rituell handling som er knyttet til flere typer seremonier, for eksempel deltagerens inntog under OLs åpnings- og avslutningsseremoni eller i et 17. maitog.

5.4.3 Funksjon

Fakkelens funksjon er svært klar: den skal bære den olympiske ild fra Olympia, der den tenes av solstråler, til hovedarenaen i vertsbyen der den skal brenne under lekenes varighet. Som nevnt i kapittel 2 stammer dette ritualet fra første halvdel av 1900-tallet, men er basert på et lignende rituale som ble utført under de antikke idrettsfestene. Helt siden 1949 har ritualet med tenningen av den olympiske ild ved lekenes begynnelse vært

ført opp i det olympiske charter, men selv i dagens utgave av reglementet er ikke ildens symbolikk eller funksjon redegjort for. Fordi denne oppgaven ikke tar for seg ritualene i OL, vil det her ikke gås nøyere inn på fakkelfestetten eller tenningen av den olympiske ild.

Ilden er i mange tilfeller et symbol med mange assosiasjoner og konnotasjoner, men det er heller ikke denne som er sentral i denne undersøkelsen. Jeg velger derfor å ikke bruke tid på å diskutere dens rolle og funksjon i De olympiske leker videre, siden dette ikke er utdypet i mitt tekstmateriale. Fakkelen, derimot, er det interessante objektet her. Selv om dens funksjon i enkleste form altså er å holde flammen brennende under reisen fra Olympia til vertsbyen, har den også blitt en gjenstand organisasjonskomiteen bruker som del av sin visuelle profil. Dermed får også fakkelen en kulturformidlende funksjon.

5.4.4 Tegnkategori

Denne enheten tilhører ingen klar tegnkategori, da en fakkell i seg selv ikke representerer noe annet. Som et symbol for norsk kultur gir den heller ingen klare assosiasjoner til noe spesifikt – at den er laget av bjørk og norsk metall er ikke noe som umiddelbart synes, og dette fungerer da heller ikke som et tegn. Som nevnt over har den en primitiv og enkel utforming og henviser da til noe før-industrielt. Man kan knytte fakkelen til mennesket som bruker ilden som lyskilde og beskyttelse mot ville dyr, og da sammenligne det primitive mennesket med den moderne nordmanns nære forhold til naturen. Denne forbindelsen består dog av flere ledd, og representamen blir dermed litt for sammensatt til at tegnet kan fungere som noe klart indeks for «naturlighet» eller «nærhet».

I neste kapittel vil jeg ta for meg mitt andre case, de XXX Olympiske Leker i London 2012, og gjøre en lignende visuell analyse av undersøkelsesenheterne.

6. Case 2: London 2012s visuelle profil

I dette kapitlet følger en presentasjon og formalbeskrivelse av undersøkelsesenheter i mitt andre case, De XXX olympiske leker i London 2012. Disse er maskoten, emblemet, piktogrammene og fakkelen. På samme måte som i forrige kapittel vil jeg her gjøre første og andre ledd i en visuell analyse etter Panofskys metode, som beskrevet i kapittel 4. Først vil jeg gjøre en grunnleggende beskrivelse av objektene, som tar for seg det denotative innholdet, mens neste trinn vil peke på konnotasjoner i bildene. Ut fra disse vil jeg forsøke å knytte objektet til et meningsinnhold, både gjennom analyse og ved å reflektere over eventuelle intensjoner fra organisasjonskomiteens side. Det tredje trinnet i analysemetoden, der enhetene settes inn i en større kontekst, vil jeg ta for meg i neste kapittel.

De olympiske leker i London i 2012 var tredje gang byen holdt feiringen av en olympiade, etter å tidligere ha vært vertsby i 1908 og 1948. I 2012 varte lekene fra 27. juli til 12. august, og hovedarenaen var i Stratford i bydelen Newham i Øst-London. Området har Londons høyeste arbeidsledighet, og mange tilfeller av dårlig helse og tidlige dødsfall. Innbyggerne består av en rekke minoriteter uten én utpreget dominant gruppe (Trust for London and new Policy Institute, 2010–2011). Av Londons ca. 8 millioner innbyggere bor rundt 300 000 av disse i bydelen Newham.

London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games (fra nå: LOCOG) ble ledet av Sebastian Coe, mens Greg Nugent ledet avdelingen for markedsføring, merkevare og kultur (Marketing, Brand and Culture). Nugents avdeling hadde ansvar for alt fra merkevarebygging og design til forskning og tilskueropplevelser. Designteamet ble ledet av Wolff Olins. Denne gruppen hadde som oppgave å gi lekene deres visuelle profil, som ble kalt «Identity». Denne innebar et visst sett av farger, mønster, typografi og London 2012s emblem. Den skulle gi et helhetlig inntrykk ved å være konsekvent og sammenhengende på alle områder (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games 2012a: 106). Olins designet selv emblemet for lekene, men resten av undersøkelseselementene i denne oppgaven, maskoten, piktogrammer og fakkell, ble utformet av forskjellige designbyråer hyret inn av LOCOG.

Som nevnt i kapittel 4 har jeg et noe snevrere tekstmateriale å forholde meg til i undersøkelsen av designelementene i London. Tekster og dokumenter som redegjør for designvalg og enhetenes meningsinnhold er alle forfattet av LOCOG, og ikke av designerne selv. Enhetenes intenderte symbolske innhold kan da være et annet enn det som blir beskrevet.

6.1 Maskoten

London 2012 var første gang De olympiske og paralympiske leker ble markedsført som sidestilte, og maskotene for hvert av lekene ble derfor ofte profilert som et par. Siden jeg dog ikke skal behandle de paralympiske leker, vil jeg kun ta for meg maskoten for OL.

Maskoten *Wenlock* var designbyrået Iris' bidrag til en konkurranse arrangert av LOCOG i 2008. Blant flere andre bidrag til konkurransen ble maskoten testet på publikum og utviklet i samarbeid med ønskene deres. Maskoten ble offentliggjort i desember 2009 og markedsført gjennom blant annet animerte videoer på nettstedet youtube.com i tiden frem mot sommeren 2012 (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games, 2012c).

6.1.1 Beskrivelse

Jeg tar her utgangspunkt i den 3D-animerte, grafiske versjonen av maskoten, men den finnes også som strektegning, skuespiller i kostyme, kosedyr og et bredt utvalg lisensprodukter.

Wenlock (figur 17) er en kjegleformet enøyd figur (en kyklops) med korte, tykke ben og tunne armer. Figuren har ingen tydelige ledd, og heller ingen føtter. Hendene er «votteformet», der tommelen er den eneste fingeren skilt fra resten av hånden. Figuren har lite antydning til nakke, og det ene øyet dekker hele figurens «ansikt». Bakhodet er ikke flatt, men peker ut i en kjegleformet spiss. Den samme formen gjelder figurens hale.¹⁸ På toppen av hodet har figuren en krone, eller det som kan ligne to horn med en pyramide i midten. Pyramiden har et gult felt med en sort W. Figuren ligner verken et menneske eller et dyr, som har vært vanlig for maskoter i OL-historien.

¹⁸ Disse trekkene synes ikke på illustrasjonen.



Figur 17: Wenlock

I standardutgaven, som er avbildet her, har maskoten metallisk overflate med fargegraderinger fra gull (på hodet), sølv (på torsoen) og bronse (hendene, særlig figurens venstre). Den har også blitt fremstilt farget med Storbritannias flagg, kledd i ulike typer sportsutstyr og som britisk politikonstabel eller som en vakt fra The Queen's Guard.¹⁹ Lekenes emblemet, som blir behandlet senere i dette kapittelet, pryder figurens torso og er omkranset av rektangulære og trekantformede stråler. Emblemet er her farget i gult og oransje med sort tekst og sorte OL-ringer. Rundt håndleddene har figuren armbånd: på sin høyre et blått og et gult, og på sin venstre et sort, et grønt og et rødt.

Figuren vises midt i et sprang, med den høyre hånden hevet med knyttet neve. Det ser ut som et seiers- eller gledeshopp.

6.1.2 Ikonografi

Navnet *Wenlock* stammer fra byen Much Wenlock, som ble omtalt i kapittel 2. Byen har vært, og er fremdeles, arena for Wenlock Olympian Games, en av de europeiske forgjengerne til De olympiske leker.

Det er iøynefallende at figuren ikke er spesielt lik noe levende vesen. Som helhet gir den ingen umiddelbare assosiasjoner, men hvis man tar for seg figurens detaljer, vil man se noen gjenkjennelige elementer: *Wenlocks* armbånd ligner de olympiske ringene, pyramiden på toppen av hodet ligner et drosjelys og de metalliske fargene får en til å

¹⁹ Vaktene kjent for sine røde jakker og bjørneskinshatter.

huske de tre medaljene i OL: gull, sølv og bronse. Disse tre elementene viser til forskjellige ting: OL-ringene viser til De olympiske leker generelt, drosjelyset kan vise til de kjente drosjene i London og medaljemetallene viser til konkurransene. «Kronen» blir forklart som seierspallen der medaljevinnende utøvere mottar sine premier (Morpurgo 2010: VI). Allerede viser figuren seg som bærer av et sammensatt referansenett.

Som tidligere nevnt ble maskoten formidlet via blant annet små filmsnutter på internett. Disse forteller mer om figurens innhold. Den animerte filmen «Out of a rainbow» forteller en historie om hvordan to dråper stål rant fra en bjelke under konstruksjonen av den olympiske hovedarenaen. En av konstruksjonsarbeiderne tar med seg stålklumpene hjem og former de om til de to maskotene, og gir dem i gave til barnebarna sine. Barna setter figurene i vinduskarmen, og når en regnbue slår inn gjennom vinduet, blir figurene levende. I den neste filmen, «Adventures on a rainbow», får man se hvordan maskotens øye er et kamera som både filmer og tar bilder, for så å dele disse ved å sende dem til barnas mobiltelefoner.

Særlig dette siste plasserer maskoten i den digitale samtiden, der bilder og opplevelser deles umiddelbart på internett og smarttelefoner. Sosiale mediers vekst de siste årene har gjort denne praksisen hverdagslig, både for unge og voksne. Praksisen med bruk av moderne kommunikasjonsteknologier vektlegges dobbelt av maskoten: *Wenlock* bruker digitale terminaler, som smarttelefon, for å formidle sitt budskap, men formidles også selv av LOCOG gjennom sosiale medier, som for eksempel Youtube, der man kan se filmene om maskoten. Maskotens teknologiske og digitale element virker å være dens mest utpregede egenskap.

Selv om figuren er et produkt av den digitale hverdagen i 2012, gir den kyklopiske formen en interessant forbindelse til antikken. I gresk poesi dukker vesenet kyklops (ukjent etymologi) opp på flere områder, blant annet hos Homer og Euripides. Kyklopene har ulike historier hos de forskjellige poetene, og den mest bemerkelsesverdige i sammenheng med *Wenlock* finnes hos Hesiod, som regnes for en av kildene til gresk mytologi. *Theogonien* beretter at de tre kyklopene Argus, Steropes og Brontes fødtes av jordgudinnen Gaia og himmelguden Uranus (Atsma (red.), *Thegony*: 139, 147). Dette gjør dem beslektet med de olympiske gudene. Kykloper forbindes gjerne med muring og smedkunst: Såkalte «kyklopiske murer», store murer

bygget uten bindemiddel, finnes i Hellas og Lilleasia, og ifølge *Theogonien* smidde de tre kykloprødrene blant annet Zeus' lynkile (Atsma (red.), *Thegony*: 139). Den direkte familierelasjonen kyklopene har til de olympiske gudene kan overføres til *Wenlock*, og en lignende forbindelse kan tolkes ut av et annet element hos maskoten: Figuren er laget av det samme stålet som olympiastadion, noe som også gir et slektskap mellom De olympiske leker og maskoten. «Blod er tykkere enn vann», sier man gjerne som argument for at familiemedlemmer skal holde sammen, noe som tilsier at et «materielt fellesskap» gir et spesielt sterkt bånd. Og for å slutte sirkelen av assosiasjoner, bør det gjentas at kyklopene ble forbundet med smedkunsten, dermed metall, som *Wenlock* nettopp er laget av.

Det er interessant at det er brukt et mytisk vesen fra Hellas som maskot for OL i London. En maskot skal som kjent fortelle noe om byen og landet lekene arrangeres i, og det er ikke mangel på mytiske vesener å ta av i britisk folklore. Ikke bare kjemper, dverger og troll, som opptrer i mange land, men også «pixier», «gobliner» og sjømonstre er særegne skapninger fra de britiske øyer. I stedet for å ta utgangspunkt i en nasjonal karakter har designeren hentet inspirasjon utenfra.

6.1.3 Funksjon og budskap

Maskotens funksjon har ikke endret seg siden 1990-tallet og er fremdeles i 2012 å formidle vertsbyens kultur og historie:

The mascots help tell the unique story of each Games, reflecting the history, land and culture of the host region and country. The ideals of Olympism and the Olympic Movement are brought to life by the mascots through the spirit of friendship, fair play and participation (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games 2012a: 109).

Wenlock forteller lite eller ingenting om Storbritannia og dets historie. Den har et drosjelys på hodet som viser til Londons taxier, men dette kan ikke knyttes til resten av nasjonalstaten. Det forteller heller ikke noe nevneverdig om Londons historie som trafikkert by, selv om muligheten til å bygge videre på referansen er tilstede. Skikkelsens form har ikke grunnlag i britisk folklore, men kommer fra Hellas. Det er først når den er kledd ut med den røde jakken og bjørneskinns hatten at den viser til en av de mange historiske tradisjonene i Storbritannia. Denne drakten kan dog ikke sees på som en del av maskoten, og jeg har ikke lyktes i å finne ut ved hvilke anledninger dette antrekket ble brukt. Således utfører ikke maskoten oppgaven om å fortelle Londons og Storbritannias historie. Fokuset ligger på samtidens kultur, som for eksempel de digitale

kommunikasjonsteknologiene, og Londons status som en av verdens mest flerkulturelle byer. De mange forskjellige innbyggerne som bor side om side i byen, preger verdisynet som er lagt til grunn for lekene. Disse, i tillegg til Olympismens generelle visjon, er også en del av maskotens budskap:

In order to stage a Games for everyone we must create a truly inclusive culture where diversity is valued and celebrated, a culture where everyone feels welcomed and respected. (...) Diversity and inclusion is a fundamental part of the 2012 Games (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games 2008: 1).

Det er ikke bare kulturelt og etnisk mangfold det vises til her, men også forskjellige aldre, religioner, kjønn, seksuelle orienteringer og handicap (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games 2008: 1). Disse verdiene er også tilstede i Olympismens grunnprinsipper:

The practice of sport is a human right. Every individual must have the possibility of practising sport, without discrimination of any kind and in the Olympic spirit, which requires mutual understanding with a spirit of friendship, solidarity and fair play (Det olympiske charter 2011: 10).

Ifølge Olympismen er idrett en menneskerettighet, og skal dermed kunne utøves uten noen form for diskriminering. Londons verdier kan slik sees som en videreføring og konkretisering av olympismens prinsipp, der man som deltager ikke bare skal unngå diskriminering, men dessuten føle seg velkommen.

Måten *Wenlock* formidler disse verdiene kommer til uttrykk blant annet i de korte animasjonsfilmene nevnt ovenfor. Tematikken er sentral i film nummer tre, «Rainbow Rescue»: Når et stort tre faller over ende og raserer barneskolens bibliotek, tar maskoten bilde av hendelsen med sitt kameraøye og sender en bildemelding med forespørsel om hjelp til en gruppe olympiske og paralympiske utøvere. En roer, en vektløfter, en turner, en syklist og en friidrettsutøver – alle med ulike handicap og/eller etnisk bakgrunn²⁰ – hjelper til med å trekke en rød dobbeltdekkerbuss til skolegården, slik at den kan fungere som nytt bibliotek. Barna i skolegården har også tydelig ulik etnisk bakgrunn. Dessuten bor barna som fikk maskotene av bestefaren sin, sammen med besteforeldrene sine, og det kan virke som om de er foreldreløse. Mangfoldet blir slik tydeliggjort på flerfoldige områder, og det poengteres at alle har evne til å bidra til fellesskapet uavhengig av etnisitet, kjønn, kultur eller fysiske begrensninger.

²⁰ Merk at alle er britiske statsborgere.

Dette spekteret av forskjeller kan også sees i regnbuen, et sentralt element i filmene og bøkene om *Wenlock*. Det var en regnbue som gav stålfigurene liv i «Out of a rainbow», og når maskotene forlater barna og reiser rundt i Storbritannia, løper de på regnbuer som dannes i landskapet rundt dem. De seks fargene i regnbuen, rød, oransje, gul, grønn, blå og indigo, har de siste årene blitt kjent som symbol og flagg for LGBT-miljøer,²¹ men fargespekteret representerer mangfold generelt. Maskotenes reise på regnbuen kan slik tolkes som at de blir brakt frem av, og bringer med seg, mangfoldet på vei til De olympiske leker.

6.1.4 Tegnkategori

Det er ingen klar peirciansk tegnkategori *Wenlock* faller inn under, men de mange referansene maskoten innehar kan alle fordeles i kategorier enkeltvis. Figurens form, en kyklop, kan fungere som et symbol på OLs opprinnelse, som ble omtalt i kapittel 2: både den mytiske fortellingen, der lekene oppfinnes av den olympiske guden Herakles, og den historiske, der lekene ble holdt til ære for gudene på Olympos i byen Olympia. Interpretanten, altså forbindelsen, mellom figuren (representamen) og innholdet (objektet) er flerleddet, og dermed ikke et veldig åpenbart symbol. Det kreves bred bakgrunnskunnskap for å se sammenhengen, og den vil antageligvis være mindre åpenbar for barn enn for voksne.

Wenlocks armbånd er ikoniske tegn på de olympiske ringer, mens lyset på hodet kanskje er valgt med ønske om at det skal fungere som et indeks, uten at dette er vellykket. Londons «Hackney carriages» er indekser for byen, slik som de gule taxiene er for New York, men *Wenlocks* drosjelys er ikke en åpenbar referanse til de sorte drosjene. Maskotens lampe er ikke ikonisk for taxilampene, da disse er ovale mens *Wenlocks* er trekantet. De forsøker å referere til et etablert indeks ved å bruke en ikonisk interpretant, men når interpretanten ikke er visuelt lik indekset, blir den selv heller ikke indeksikalsk. Et tegn der interpretanten må forklares i tekst, kan ikke regnes for å være hensiktsmessig. Det samme gjelder maskotens «krone», som det omtalte drosjelyset er en del av. Som en seierspall ville taggene fungert dårlig, da selv olympiske mestere, som antageligvis har god balanse, ville stått ukomfortabelt på en kjegleformet sokkel. Med andre ord har ikke kronen en ikonisk forbindelse til noen seierspall, og da det i tillegg er vanskelig å forstå den som en, fungerer den heller ikke som symbol. Tegnet faller utenfor Peirces

²¹ Lesbiske, homofile (gay), bifile og transseksuelle.

tegnkategorier, og man kan spørre seg om forklaringen som er beskrevet virkelig er reell. Dette kan virke som et tilfelle der beskrivelsen LOCOGs tekst gir, ikke stemmer overens med designerens intensjon.

De metalliske fargene gull, sølv og bronse er i min tolkning ikoner for de edle metallene, og videre indekser for medaljene.

6.2 Emblemet

Identity, som den visuelle profilen for de XXX Olympiske Leker ble døpt, ble utviklet av Wolff Olins. Han sto bak emblemet, som ble kunngjort i juni 2007. Da hadde byen blitt tildelt vertskapet for lekene av IOC-komiteen, og LOCOG valgte å bytte ut emblemet som ble brukt under søknadsprosessen. Emblemet er også her en grafisk illustrasjon, som har blitt trykket på ulike brosjyrer og informasjonsmateriale i tillegg til en rekke lisensprodukter.

6.2.1 Beskrivelse

Emblemet (figur 18) består av geometriske, rettlinjede former som utgjør tallet 2012, der sifrene er plassert parvis vertikalt. I det første 2-tallet står teksten «london» med liten forbokstav, og i 0'en er de olympiske ringene plassert. Figurene er ensfarget, her i magenta, men kom også i blått, grønt eller oransje. Skyggen er gul og teksten hvit på alle utgavene. Sponsorere kunne endre fargene for å tilpasse sitt produkt.



Figur 18: Emblemet for De olympiske leker i London, 2012

6.2.2 Ikonografi

Illustrasjonen viser ikke noe annet enn informasjonen om tid og sted for lekene, og bryter dermed med tradisjonen for olympiske emblemer. I stedet for å henvise til vertsbyen eller -landet med et kjent byggverk, naturfenomen eller symbol, består illustrasjonen av informasjonen. Mangelen på symbolsk innhold i London 2012s emblem, som ellers er vanlig i en slik illustrasjon, er grunnlagt av LOCOG, men dette er knyttet til emblemet funksjon, og vil derfor utdypes i neste del.

The emblem is 2012, an instantly recognizable symbol and a universal form – one already closely associated with the Games in London. It is unconventionally bold, deliberately spirited and unexpectedly dissonant, echoing London's qualities of a modern, edgy city. Containing neither sporting images nor pictures of London landmarks, the emblem shows that the Games are more than London, more than sport. The Games are for everyone, regardless of age, culture and language. The emblem is designed to be populated, to contain infills and images, so it is recognizable enough for everyone to feel and be part of London 2012 (Olins, 2013).

I noen tilfeller er emblemet omkranset av stråler, slik som på *Wenlocks* torso. Ifølge LOCOG skal disse representere «our invitation to the world to join together and be inspired by the energy of the athletes competing at the London 2012 Games» (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games 2012a: 106). Dette speiler visjonen om et inkluderende arrangement der alle føler seg velkommen. Stråler viser ofte til lys, naturlig eller guddommelig, eller energi, som er tilfellet her. De fire fargene, rosa, blå, grønn og oransje, er nøye utvalgt etter inspirasjon fra kommunikasjons-, medie- og moteverdenene for å uttrykke energi, sjel, lys og ungdommelighet (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games, 2012d). Dette er interessant, fordi disse fargene er de samme som signal- og kulturfargene som ble brukt i designprogrammet i første case, Lillehammer '94.²² Der refererte de til farger fra norsk natur og kulturhistorie (se under punkt 5.1.1).

6.2.3 Funksjon og budskap

Hovedfunksjonen til et olympisk emblem er å formidle informasjon om hvor og når et spesifikt OL skal foregå. Som vi har sett, kan det også antyde noe om vertsbyens kultur eller natur, men dette er ikke et element i London 2012s emblem.

Ifølge LOCOG ble det «rene» emblemet utviklet i tråd med lekernes verdier, deltagelse og inkludering, slik at alle som bruker det skal kunne fylle det med innhold selv:

²² Det er noe forskjell i fargenes valør og nyanse, men fargenes hovedkategori «rosa», «blå», «grønn» og «oransje» forblir de samme.

Devised as an integral part of our strategy to encourage access and participation, the Emblem is designed to be co-created and populated. The emblem serves as a window to present relevant content such as photography, illustration or art (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games, 2012d).

Selv om LOCOG her skriver at emblemet kan fylles med «kunst», noe som antyder at emblemet kan brukes fritt til kunstneriske og kulturelle formål, er dette i hovedsak ment som en mulighet for markedsføring. Som jeg var inne på tidligere i oppgaven, er det strenge regler for bruk av olympiske symboler. Et knippe nasjonale og internasjonale partnere, sponsorer og støttespillere fikk anvende emblemet kommersielt, i tillegg til at ikke-kommersielle organisasjoner og statlige departementer med olympisk agenda fikk benytte seg av emblemet for å vise sin tilknytning til lekene. Grensen mellom symbolbruk og merkevarebygging er vanskelig å trekke i OL-sammenheng, og i dette tilfellet utfordres den ved at LOCOG legger stor vekt på branding og merkevarebygging. Emblemets egentlige funksjon, å gi informasjon om lekene og være et symbol for disse, blir her sidestilt med å skulle fungere som merkevare for lekens kommersielle samarbeidspartnere. Problemer ved dette vil diskuteres ytterligere i neste kapittel.

6.2.4 Tegnkategori

Illustrasjonen av «2012» kan ikke sies å være ikonisk, fordi det ikke *ligner* tallet: Det *er* tallet. Ifølge Peirce skal et tegn ha en triadisk relasjon til objektet (Berkaak & Frønes 2005: 28). Som helhet skal emblemet være indeks for de olympiske lekene, og fordi merket benyttes på alle produkter, gjenstander og dokumenter som er relatert til lekene, er det godt distribuert. Dette bidrar til at de fleste kjenner forbindelsen mellom illustrasjonen og lekene det representerer.

6.3 Piktogrammene

Piktogrammer er det designelementet i OL der man forsøker å finne en balanse mellom det denotative og det konnotative innhold. Illustrasjonene skal beskrive svært spesifikke idrettsgrener, som for eksempel dressurridning, og gjøre det mulig for alle betraktere å tolke dem, på tross av forskjellige kulturbakgrunner.

For OL i London 2012 ble det utviklet 38 sportspiktogrammer, utviklet i samarbeid mellom designbyrået SomeOne og flere ulike internasjonale sportsfederasjoner (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games, 2012b).

Piktogrammene kom i to formater, et «dynamisk» som ble brukt i dekorativt øyemed og

et «standardformat» for praktisk bruk. I likhet med maskotene ble de ikke utført av LOCOGs designteam. Det ble ikke laget tilsvarende piktogrammer for ikke-sportslige formål, slik det ble under Vinterlekene på Lillehammer.

6.3.1 Beskrivelse

Piktogrammene (figur 19) vises her i begge sine formater. I den dynamiske versjonen består figurene av omriss utgjort av enkle linjer i blått og rosa mot hvit bakgrunn.²³ Strekene kommer i rett linje fra kanten av bildet, for så å forme vinkler, før den forsvinner ut av bildet igjen. De to fargene utgjør hver sin del av figuren. Silhuettfigurene er identiske med de dynamiske, utgjort av vinkler og rette linjer, men i mange tilfeller er hodet skilt fra resten av kroppen. Silhuetten er negativ, altså er figuren hvit mot sort bakgrunn. Det kan se ut som om figuren er klippet ut av et stykke svart papir.



Figur 19: Piktogrammer for De olympiske leker i London, 2012

Det første eksemplet på illustrasjonen viser en menneskefigur som sitter fremoverlent på ryggen til en hest i sprang. Hestefiguren løfter forbena, og man kan se på menneskets positur at det flytter tyngdepunktet frem, for å følge hestens bevegelse. Det kommer frem av figuren at rytteren har en pisk i sin høyre hånd, hodeplagg og jakke og at den holder hesten i tøylar. Det denotative innholdet, at det er et menneske som rir, er tydelig, men for å gjenkjenne sporten sprangridning og den kleskoden som følger, kreves kjennskap til konnotasjonene.

Det neste piktogrammet viser en menneskefigur i dyp knebøy med det ene benet. Det andre strekkes ut bak, og foten forsvinner ut av bildet. Figuren holder den ene armen bak kroppen, mens den andre strekkes rakt ut fremfor den. I hånden holder den en kårde, og

²³ Andre fargekombinasjoner ble brukt på skilt, arenaer etc. Illustrasjonen viser et utklipp fra oversikten over den fullstendige grafiske samlingen.

på hodet har den et hodeplagg. Figuren står noe fremoverlent, med lavt tyngdepunkt, noe som tilsier at den er i angrepsposisjon. Fekting er ikke en sport som krever mye bakgrunnskunnskap, da sverdkamp er en eldgammel praksis blant mennesker, og illustrasjonen er i hovedsak denotativ.

I piktogram nummer tre står figuren på ett ben, med sin venstre arm oppover, og det høyre benet med bøyet kne i luften. Under figuren synes en ball, og det er tydelig at figuren er fanget i øyeblikket der den skal sparke ballen. Armen holdes ut for balanse. Kroppens posisjon gjør denne illustrasjonens innhold denotativt.

Illustrasjonens siste eksempel viser en menneskefigur i svakt fremoverlent positur med det ene kneet løftet, det andre benet strukket ut. Armene peker fremover med bøyde albuer – det ser ut til at personen jogger eller løper. Figurens utstrakte fot overlapper bunnstreken idet den går fra å være bølget til rett. Den høyre hånden overlapper setet på en sykkel. Fordi sporten triatlon (gresk: «trekamp») er sammensatt av flere øvelser, svømming, sykling og løping, krever den at man har kjennskap til disse. Derfor er illustrasjonen konnotativ.

6.3.2 Ikonografi

Som var tilfelle under Vinterlekene i 1994, benytter designere seg gjerne av sjansen til å kombinere det kulturpartikulære med det universelle i arbeidet med piktogrammer. I 1994 lignet figurene helleristninger, og i 2008 lignet Beijings piktogrammer det kinesiske skriftspråket. SomeOnes piktogrammer ble utviklet i to formater, og det er i den dynamiske og dekorative utgaven de kulturelle konnotasjonene kommer frem.

Linjen som kommer fra kanten av bildet, snur seg i vinkler hit og dit, for så å forsvinne ut av bildet igjen, ligner en linje på et kart over offentlige transportruter. De to linjene som har forskjellige farger og går i hver sin retning, men krysser hverandre, kan være to forskjellige undergrunnsbaner. De forskjellige fargene gjør det enklere for den reisende å identifisere og følge sin rute og se hvor den kan bytte til en annen bane.

Denne tolkningen bekreftes av LOCOG: «...a dynamic version inspired by the connectivity of the London Underground map...» (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games, 2012b) og de ønsker å bruke de dekorative piktogrammene på skilt og kart for å vise vei til arenaer. Som et av verdens største og mest intrikate, i tillegg til det eldste, er Londons undergrunnsbane viden kjent. I likhet

med drosjene, «Hackney Carriages», er de et kultursymbol for byen og en yndet turistattraksjon. Man kan se på undergrunnsbanen i London som en sentral del av byens historie som en storby med mange innbyggere med vidt ulik kulturell bakgrunn, og slik knytte det til lekens verdier om mangfold og inkludering. Undergrunnsbanen knytter hele byen sammen og er en viktig del av hverdagen for Londons beboere.

6.3.3 Funksjon

Piktogrammenes oppgave er å formidle de ulike sportsgrenene og gjøre det enkelt for tilskuere å identifisere dem. De blir brukt på veivisende skilt, brosjyrer og kart i tillegg til merchandise og klær. De britiske utøverne, «Team GB», fikk t-skjorter med trykk av silhuett-piktogrammet som viste deres respektive grener.

Det ble verken utviklet stillignende piktogrammer til kulturprogrammet og de frivillige (som under Lillehammer-lekene), eller til de forskjellige fasilitetene som toalett, spisested og lignende.

6.3.4 Tegnkategori

For at et piktogram skal være hensiktsmessig, må det falle innunder Peirces ikon-kategori, altså må det ha likhet til sitt objekt (innholdet). Begge formatene av Londons piktogrammer oppfyller dette, men det er silhuettversjonen som er den tydeligste, og derfor ble brukt i praktiske sammenhenger.

De dekorative piktogrammene hadde også et kulturelt innhold, i at de viser til Londons undergrunnskart og dermed til Londons mange innbyggere. Fordi undergrunnsbanen i London er så viden kjent, kan piktogrammene fungere som indekser for disse.

OL-ministeren Tessa Jowell og formann i Storbritannias nasjonale olympiske komité (BOA), lord Colin Moynihan, ønsket at piktogrammene skulle kunne fungere også som indekser for lekene (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games, 2012b). De dekorative utgavene kan fungere indeksikalsk, da de i form og farge kan knyttes til resten av «identiteten» for London 2012.

6.4 Fakkelen

Heller ikke i London 2012 var fakkelen en del av det enhetlige visuelle programmet for De olympiske leker, men ble valgt blant flere bidrag i en konkurranse. Designerne var

Edward Barber og Jay Osgerby, men den tekniske produksjonen foregikk i samarbeid med ingeniører, gassspesialister og metallarbeidere.

6.4.1 Beskrivelse

Fakkelen (figur 20) er fullstendig utført i blankt, gullfarget metall, og overflaten er perforert. Formen er en triangulær sylinder, der den øverste delen – ca. to tredjedeler av fakkelen – er svakt kjegleformet, da toppen er det bredeste punktet. Kronen og bunnen er i helstøpt metall. Flammepunktet er midt i fakkelens toppunkt, og når tent brenner en gylden flamme. På fakkelens ene side er lekens emblem innfelt i samme materiale.



Figur 20: Fakkelen for De olympiske leker i London, 2012: Helt figur og detalj

De mange små hullene gjør fakkelens indre gassflaske og brenner synlige, og disse er utført i grått, matt metall. En liten åpning på fakkelens side gir mulighet til påfyll av gassflasken.

Fakkelen måler 80 cm og veier 800 gram. Metallet er en aluminiumslegering.

6.4.2 Ikonografi

Både designet og materialbruken gir fakkelen en særskilt konnotasjon som ikke har vært diskutert tidligere i denne oppgaven: industri. Den perforerte overflaten og fakkelens sylinderform ligner komponenter i en eksospotte og er generelt mye brukt i mekanisk

design. Storbritannia har lang historie innen metallindustri som man kan trekke tilbake til middelalderens riddere med sverd, rustning og brynjer, der smedkunsten var sentral. Videre regnes den industrielle revolusjonen å ha sitt opphav i Storbritannia, og under andre verdenskrig begynte landets luftfartsindustri. Denne er i dag en av verdens største. Bilindustrien er også stor i landet, med en rekke kjente produsenter: Aston Martin, Jaguar, Rolls Royce og Mini, for å nevne noen. Mekanisk industri må anses som en sentral del av britenes kultur.

Fakkelenes innhold kan knyttes allegorisk til landets industri og ingeniørkunst, men forbindelsen viser seg også å være materiell: «It was made from an [sic] special aluminium alloy developed for the aerospace and automotive industry» (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games, 2012e).

Designerne Barber og Osgerby har her samarbeidet tett med en rekke ingeniører fra både metall- og gassprodusenter, for å utvikle en fakkelen der estetikk og materiale går over i hverandre. Resultatet blir at kunnskapen og teknologien blir en del av objektets kulturelle innhold.

Nettverket av mange små sirkler kan dessuten minne om vokstavlene der bier lager honning. Bier er gjerne symbol for hardt eller travelt arbeid, noe man kan forbinde med fakkelenstafetten, som er et felles «arbeid» for å bringe den olympiske ild til Londons olympiske arena. Videre har perforeringen en dypere konnotasjon: Det å kunne se fakkelenes kjerne, eller «hjerte», viser til fakkelenes gjennomsiktighet – et tegn på å være åpen, uten skjulte hensikter. Dette kan man knytte til lekenes visjon om mangfold og inkludering, verdier som krever et åpent sinn.

Organisasjonskomiteen knytter en numerologisk tolkning til fakkelenes form:

The triangular-shaped Torch was inspired by a series of 'threes' that are found in the history of the Olympic Games and the vision for the Olympic Movement: The three Olympic values of respect, excellence and friendship; the three words that make the Olympic motto – faster, higher, stronger; the fact that the UK has hosted the Olympic Games in 1908, 1948 and 2012; and the vision for the London 2012 Olympic Games to combine three bodies of work – sport, education and culture (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games, 2012e).

Disse tre verdiene, respekt, dyktighet og vennskap, er kjernen i dagens olympiske bevegelse, men er ikke nevnt i Det olympiske charteret. Selv om verdiene promoterer, er de ikke nødvendigvis berømte. Mottoet *citius, altius, fortius* var kanskje mer kjent tidligere, nå overskygges de muligens av de mange ideologiske verdiene knyttet til

bevegelsen. De tre arbeidsområdene sport, utdanning og kultur, som etter prinsipp fra Olympismen skal kombineres, er kjent for oss i denne oppgaven, men ikke nødvendigvis for utenforstående. Felles for alle disse tre er at selv om innholdet er mer eller mindre kjent, er de ikke spesielt utpregede 3-talls-konstruksjoner. Den siste referansen, at det er Londons tredje gang som vertsby for De olympiske leker, er den klareste. Dette er en historisk milepæl, da ingen andre byer har feiret en olympiade mer enn to ganger. Her er det også snakk om et tall, noe som gjør den mer egnet for numerologi.

Det er da merkverdig at det er tallet 3 som blir brukt til en slik tolkning, og ikke tallet 8. Fakkelen overflate består av 8000 sirkler, som skal referere til de 8000 fakkeltånerne. Den er 80 centimeter lang og veier 800 gram. De tre arbeidsområdene sport, utdanning og kultur skal egentlig ikke stå alene, men kombineres for å oppnå *fred* gjennom et liv basert på *gleden ved anstrengelse, verdien i gode eksempler, sosialt ansvar og respekt for etiske prinsipper* (Det olympiske charter 2011: «Fundamental Principles»). Helheten inneholder altså åtte nøkkelord, ikke tre. Tallet går igjen flere steder, hvis man leter: Det er plass til 80000 tilskuere på den olympiske hovedarenaen, og 8,8 millioner billetter ble lagt ut for salg. Slike referanser har ikke noe meningsinnhold, og viser at hvis man forsøker kan man alltid finne sammenhenger mellom tall og innhold uten at de har noe substans. «The power of 3»-symbolikken mener jeg er en langtrukket konnotasjon, og nok et eksempel på at LOCOGs forklaring ikke nødvendigvis samsvarer med designernes og produsentenes intensjon. Jeg synes dessuten at tallkonstellasjonene ikke er utpreget synlige i fakkelen. Det er vanskelig for øyet å oppfatte at det er 8000, og ikke for eksempel 1324, sirkler i fakkelen overflate. Den trekantede formen er etter mitt syn ikke så tydelig uttrykket at man som betrakter reagerer på den og knytter den til et 3-tall.

6.4.3 Funksjon og budskap

Fakkelen skal bringe den olympiske ild fra Hellas, der den tennes i et parabolisk speil med solstråler, til hovedarenaen i den olympiske vertsbyen. Gjennom flere år med fakkeltafett har praksisen blitt en viktig del av De olympiske leker for innbyggerne i landet. Selv om jeg ikke behandler stafetten i denne oppgaven, da den er et ritual og dermed ikke en del av den visuelle profilen slik jeg definerer det, bør det nevnes at visjonen om inkludering og mangfold tydelig kommer til uttrykk her. At mennesker med forskjellig etnisitet, kjønn, trossystem, seksuell legning, handicap, eller sosial tilhørighet samarbeider for å bringe ilden til Olympiastadion, er en viktig del av det ideologiske

programmet til OL. I tillegg har den særtrekk som viser til en spesifikk del av den nasjonale historien i Storbritannia, noe som skiller den betydningsfullt fra både andre deler av den visuelle profilen og fra andre fakler i OL-historien.

6.4.4 Tegnkategori

Fakkelen blir ikke fremstilt som et kulturindeks av LOCOG, men kan likevel være det. Den interessante forbindelsen til britisk luftfart- og bilproduksjon, som er en viktig del av landets økonomi og historie, kan sies å være ikonisk i første ledd av interpretanten. Det materialet som utgjør forbindelsen, og dermed får representamen en likhet til objektet. Når den ikoniske forbindelsen er slått fast, vil fakkelen også kunne være et indeks for industrikulturen generelt.

De mange referansene til Olympismen og dets budskap er ikke tydelige for betrakteren, noe som bekreftes når man må ty til tekstlige kilder for å få innholdet forklart. Det vil da falle innunder Peirces symbolkategori, men fordi så mange av forbindelsene var ulogiske, kan den også sees på som en katakrese. Som indeks for de XXX Olympiske Leker spesielt vil den i høy grad fungere som et indeks. Den skiller seg i både form og farge betydelig ut fra tidligere fakler og vil som et særegent kulturindeks lett bli forbundet med det 21. århundrets Storbritannia.

I neste kapittel vil jeg sammenligne mine funn i de to caser og diskutere om og hvordan de uttrykker forskjellige kulturer og nasjonsbegreper.

7. Komparativ analyse og diskusjon

I de to foregående kapitlene har jeg gjort rede for den visuelle utformingen av og symbolikken i mine undersøkelsesenheter: maskoter, emblemer, piktogrammer og fakler fra to olympiske leker. Dette kapitlet vil inneholde det siste trinnet i Panofskys analysemetode der symbolikkens egentlige kontekst og mening vil avdekkes, som kan røpe holdninger og begreper om kultur og nasjon. Analysen vil foregå komparativt for å vise hvor forskjellig de to olympiske organisasjonskomiteene på Lillehammer og i London utførte sine respektive dekorative profiler. Avslutningsvis vil jeg diskutere resultatet av den komparative analysen og fremheve forskjellene.

7.1 Komparativ ikonologisk analyse av to caser

7.1.1 Etnisitet, kultur og nasjon

Det er 18 år mellom OL på Lillehammer og i London, og det er viktig å ha dette tidsspennet i tankene når jeg i det følgende skal sammenligne de to arrangementene. Det er også snakk om to vidt forskjellige byer demografisk sett: Lillehammer hadde i 1994 oppunder 24 000 innbyggere («Statistisk årbok 1994») og over 93 % av befolkningen var etnisk norske. London i 2012 hadde til forskjell en befolkning på over 8 millioner, der under 45 % av disse var etnisk hvite briter (Office for National Statistics, 2011), mens den resterende delen besto av mange etniske minoritetsgrupper. Siden jeg i denne oppgaven er ute etter å avdekke hvordan vertsbyene fremstiller sin kultur, vil det være interessant å se på hvorvidt byenes demografi kommer til syne i de to visuelle profilene. Dette vil i så fall bidra til å angi forholdet mellom kultur og nasjon i de to landene, og spesielt hvordan organisasjonskomiteene anser og ønsker å uttrykke dette.

Som Ernest Gellner skriver, er kultur og nasjon fundamentalt knyttet sammen i det nasjonalistiske nasjonsbegrepet:

Nasjonalisme er et politisk prinsipp som fremholder at *kulturell likhet er det grunnleggende sosiale bånd*. Uansett hvilke autoritetsprinsipper som rår mellom mennesker, beror prinsippenes legitimitet på det faktum at medlemmene av den aktuelle gruppen tilhører samme kultur (eller, i det nasjonalistiske idiom, tilhører samme «nasjon») (Gellner 1998: 17 (mine kursiver)).

Nasjonalisme fremmer en politisk enhet der statens autoritet legitimeres av det kulturelle fellesskapet, eller ensartetheten i denne kulturen. Homogen kultur blir et premiss for den nasjonalistiske nasjonalstaten. Likeledes skriver folklorist Bjarne Hodne at «Nasjonen

bygger (...) på en kombinasjon av etnisitet og identitet som skapes gjennom en felles kultur.» (Hodne 2002: 19). Dette er en form for nasjonalisme som passer for samfunn der det finnes en generell etnisk homogenitet, slik som i Norge. I denne oppgaven er det interessant å se om den kulturen som uttrykkes i OL-designet også faller innunder det nasjonalistiske kulturbegrepet, og uttrykkes som ensartet og felles for nasjonen. Det etniske mangfoldet i London bryter med det nasjonalistiske begrepet Gellner beskriver, og faller i stedet innunder det Hodne redegjør for som «offisiell nasjonalisme», der etnisk og kulturell homogenitet ikke er et premiss (Hodne 2002: 15). Her er staten en overgripende politisk enhet som samler flere kulturelle og etniske grupper innunder seg. Et flerkulturelt samfunn kan dermed også yte en form for nasjonalisme. Om dette foregår i de visuelle profilene, og i så fall hvordan, vil komme frem under den følgende komparative analysen.

7.1.2 Maskotene: Historisk kontinuitet og etablering av verdier

Kristin og *Håkon* har en rekke klare, historiske referanser. De er basert på to personer fra middelalderen i Norge, Håkon Håkonsson (1204–1263) og Kristin Sverresdatter (?-1213). Kristin, som var Håkons tante, ble gift med baglerkongen Filippus Simonsson i 1209 som et ledd i forsoningsprosessen mellom baglerne og birkebeinerne. Håkon ble i 1217 birkebeinerne konge, og i samme år underordnet baglerne seg ham. Maskotene referer slik sett til personer som sto i sentrum for en viktig politisk hendelse i Norges historie. *Wenlock* har ingen opphavspersonlighet som sådan, men deler navn med en liten by i Øst-England. Much Wenlock Olympian Games er ikke bare et eldre og uavhengig arrangement, men var også inspirasjon for baron de Coubertin da han grunnla Den internasjonale olympiske komité (IOC) og De olympiske leker. Slik sett representerer maskoten både Storbritannias egne nasjonale, olympiske historie og OLs historie generelt. I tillegg kan maskoten kobles til OLs opprinnelse i antikken med den kyklopiske formen. Riktignok var ikke kykloperne sentrale karakterer i gresk mytologi, men de var beslektet med de olympiske gudene og er kjente vesener i litterære verk fra antikken. De norske maskotenes form kan også knyttes til eldre litteratur, nærmere bestemt til illustrasjonene gjort av Erik Werenskiold, Christian Krogh, Eilif Petersen og Gerhard Munthe, som ble utført til utgivelsen av Snorres kongesagaer i 1899 og 1900.

Den historiske forankringen av de tre maskotene mener jeg kan knyttes til Eric Hobsbawms teori om oppfunne tradisjoner:

«Invented tradition» is taken to mean a set of practices,²⁴ normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, (...) which automatically implies *continuity with the past* (1992: 1, mine kursiver).

En «oppfunnet tradisjon» er i dette tilfellet et formalisert symbol – derfor ofte et indeks – som antyder historisk kontinuitet. Symbolet referer til et historisk element som har, eller skal gi uttrykk for å ha, gyldighet i dag. Bildet av «vikingen»²⁵ som uttrykkes i *Kristin og Håkon*, som er en videreføring av Werenskiold et al.s fremstilling, formidler etter min mening en kobling mellom menneskene fra høymiddelalderen og dagens nordmenn. Den beskriver nordmenns «opphav», og derfor hvordan nordmenn «egentlig er». En slik kontinuitet brukes også i det nasjonalistiske historiesynet som Gellner beskriver:

Vår nasjon har alltid vært der; den er en evig og uforgjengelig enhet, som overskrider sine kortvarige inkarnasjoner i forgjengelige eksistenser og generasjoner (Gellner 1998: 22).

Dette sammenhengende historiesynet visker ut, eller overser, de mange forskjellene mellom historien og samtiden, og sier at det essensielle ved nasjonen består gjennom tiden. Den historiske Håkon Håkonsson som «samlet» landet (eller i det minste bidro til forsoningen av de stridende gruppene baglere og birkebeinere), videreføres i *Håkon*. Maskoten representerer på denne måten en kontinuitet av det samlede landet, som etter mitt syn er Gellners grunnleggende poeng om nasjonalistisk historiesyn: Nasjonalistene fremhever de historiske hendelsene der nasjonen er en helhet og bruker disse som symbolske holdepunkter for å bygge opp under forestillingen om at det har vært et samlet folk hele tiden. De historiske periodene der nasjonen ikke har vært helhetlig og innbyggerne ikke har følt samholdet, bortforklares som «søvntilstanden»:

Nasjonalisten bringer antagelsen om nasjonalismens universalitet i overensstemmelse med den s utstrakte empiriske fravær, spesielt i fortiden, gjennom å hevde at den faktisk var der, men bare sov (Gellner 1998: 22).

Forestillingen om historisk kontinuitet opprettes ifølge Hobsbawm gjennom repetisjon og formalisering (Hobsbawm 1992: 4). Gjennom repetitiv bruk av «vikingen» ved blant annet distribueringen av Werenskiold et al.s bilder og gjenopptaket av figuren i *Kristin og Håkon*, formaliseres symbolet og det blir en «tradisjon». Dette mener jeg gjør at tegnet blir et peirciansk indeks, fordi interpretanten mellom det kulturelle indekset, «vikingen», og objektet, «mennesket i Norge under høymiddelalder», er repetisjon. Tegn

²⁴ Hobsbawm tar i hovedsak utgangspunkt i praksiser, men jeg mener dette også er gyldig i forhold til symboler, da symbolbruk kan anses som en praksis.

²⁵ Egentlig «nordmannen i høymiddelalderen», men betegnelsen har fått en videre, kulturhistorisk betydning på folkemunne.

som knyttes til sitt objekt ved at de hyppig forekommer sammen er som nevnt et indeks (Berkaak og Frønes 2005: 43).

Wenlocks mange tegn, interpretanter og mulige objekter gjør den sammensatt. Dens kobling til de greske kykloper vil jeg verken klassifisere som indeksisk eller ikonisk, men symbolsk, noe som fordrer bakgrunnskunnskaper for å forstå innholdet. Navnet er ikonisk til byen Wenlock og dens olympianske leker (Wenlock Olympic Games),²⁶ og peker i så måte til den historiske tradisjonen disse lekene er. Det er dog ikke dagens olympianske leker i Wenlock jeg mener at maskoten skal formidle, men deres historiske opprinnelse da de fungerte som inspirasjon for de moderne olympiske leker (se under punkt 2.2.3). Ut fra navnet ser det ut til at LOCOG (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games) forsøker å skape en historisk kontinuitet mellom koblingen OL hadde til Storbritannia på 1890-tallet og lekene i landet i 2012. Dette mener jeg gir tilløp til en hobsawmsk tradisjon og antyder at engelskmennene skal ha noe essensielt olympisk i seg, siden det var en engelsk mann med et engelsk idrettsarrangement som inspirerte de Coubertin.²⁷

De tre mindre tegnene *Wenlock* bærer, drosjelyset, seiersspallen og de olympiske ringene, formidler etter mitt syn ikke en historisk kontinuitet, men de repeterer tegn som kobler maskoten til større sammenhenger. Drosjelyset er, som jeg nevnte i kapittel 6, et forsøk på et ikon for Londons *Hackney Carriages* og dermed byen selv, men likheten er ikke slående for alle og ikonet mislykkes i så henseende. Seiersspallens ikoniske interpretant er også mislykket etter mitt syn, siden det ikke ligner en seierspall og formidler ikke konkurransene på den måten det er tiltenkt. De olympiske ringene repeteres med en viss ikonisk likhet, men er tatt ut av sin vanlige form (sammenflettet mot hvit bakgrunn). Fordi de olympiske ringene er et institusjonelt tegn, skaper bruken av dem på maskotens håndledd ikke helt den samme kontinuiteten man finner i navnet *Wenlock*. Jeg ser heller på dem som et morsomt påfunn for å ta de verdenskjente tegnene i bruk.

Når jeg nå har fastsatt at maskotene i begge caser fungerer helt eller delvis som oppfunne tradisjoner etter Hobsawms begrep, vil jeg videre fremheve målet for de oppfunne tradisjonene. Hobsawm fordeler dem i tre overlappende kategorier:

²⁶ Merk at jeg her bruker ordet «olympianske» leker som en oversettelse av Wenlock Olympic Games, for å skille disse fra IOCs «olympiske» leker.

²⁷ Det er ingen tvil om at De olympiske leker selv er en oppfunnet tradisjon etter Hobsawms beskrivelse, men denne oppgaven må holde fokus på de åtte undersøkelsesenheterne fra de to utvalgte casene og jeg vil derfor ikke utbrodere dette videre.

a) Those establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities, b) those establishing or legitimizing institutions, status or relations of authority, and c) those whose main purpose was socialization, the inculcation of beliefs, value systems and conventions of behaviour (Hobsbawm 1992: 9).

Kategoriene går som nevnt noe over i hverandre og Hobsbawm mener den første er overgripende, og dette er siste instans for de «nasjonsbyggende symboler», da disse etablerer samhørigheten i et samfunn. I denne oppgaven arbeider jeg med et konstruktivistisk nasjonsbegrep der et nasjonalt fellesskap er et *forestilt* fellesskap (Anderson 1991: 6). Hobsbawms tradisjoner og symboler bidrar altså til å støtte opp under denne forestillingen. Både *Kristin og Håkon* og *Wenlock* kan, som symboler i tråd med Hobsbawms teori, altså sies å støtte opp under det nasjonale fellesskapet. Der de fremstiller kontinuitet fra fortiden og dermed en kulturell ensartethet, antyder de også et ensartet fellesskap.

Den neste kategorien Hobsbawm beskriver, er symboler som etablerer eller legitimerer en institusjon, slik som de olympiske ringene gjør. Ringene, som er et av verdens mest kjente symboler, assosieres automatisk med OL og ved å plassere dette symbolet på et produkt representerer produktet De olympiske leker, Den internasjonale olympiske komité (IOC) og olympismen, og vice versa. De omfattende retningslinjene for bruken av de olympiske ringer viser at IOC er klare over denne legitimerende forbindelsen. Sistnevnte kategori beskriver symboler som ble brukt for å innprente tros- eller verdisystemer i enkelte grupper. Slike systemer kan man finne i mange deler av samfunnet, der utdanningsinstitusjonene kanskje er de mest grunnleggende (Hobsbawm 1992: 293).

Formidlingen av et visst sett av verdier er også en sentral del av De olympiske leker. I kapittel 5 og 6 beskrev jeg hvordan maskotenes funksjon er å fremme verdier og budskap, både slike som tilhører deres respektive arrangement og de som gjelder generelt for OL. I Lillehammer '94s verdier var nærhet mellom mennesker og mellom mennesker og natur sentralt, mens London 2012 hadde inkludering og mangfold som hovedverdier. I første case, Lillehammer, pekte jeg på hvordan verdiene ble illustrert ved at maskotene gjorde ulike aktiviteter sammen, blant annet der de fanget snøfnugg med tungen. Maskotene fra den andre casen formidlet sine verdier gjennom samspillet med mange ulike karakterer som opptrer i bøker og filmer. Vennskap på tvers av kulturer er som nå kjent et av hovedprinsippene bak olympismen, noe som jeg mener kommer til syne i

begge caser. Verdiene innprentes, eller i det minste formidles, i de to casene gjennom maskotenes handling og ikke gjennom tegn.

Samtidig kan man også trekke en parallell til vertsbyenes kultur fra verdivalget, og måten de fremstilles på, i de to casene. Lillehammer er en liten by med store nærliggende naturområder, noe som generelt er gjeldende for de fleste norske byer. Selv om på langt nær alle i Norge er friluftsliventusiaster, er naturopplevelser populært for mange nordmenn. Videre har Norge et klima der store væromskiftninger følger med årstidene. Vinteren krever praktiske hensyn med tanke på for eksempel snømåking av veier eller fyring av hus. Den nordlige beliggenheten gjør dessuten at dagslyset varierer betydelig mellom sommer og vinter. Kontrasten mellom kalde, mørke vintre og varme, lyse somre gjør at innbyggerne i stor grad påvirkes av naturen, både i urbane og rurale strøk. Nærhet mellom mennesker og natur er ikke bare en verdi som kan sees på som en positiv oppfordring, men også en forutsetning for landets innbyggere.

På samme måte gjenspeiles Londons demografiske mangfold i verdiene fra andre case, OL i London 2012. Byens innbyggere, som utgjør til sammen det dobbelte av hele Norges befolkning, består av en rekke forskjellige etniske grupper fra særlig Asia, Afrika og Europa. Det er mange aspekter ved Storbritannias historie som viser tradisjon for etnisk mangfold. Staten²⁸ består av flere land, som også har flere grupper etnisk hvite briter som har ulike språk. Som tidligere kolonimakt har nasjonens hovedstad vært sentrum for et enormt imperium. Det var særlig på 1800-tallet at befolkningen i London vokste til sitt nåværende punkt (London Datastore, 2012), men variasjonen av etniske grupper er i stadig endring. Det store mangfoldet som preger byen, gjør at inkludering og respekt ligger som premisser for at innbyggerne skal kunne bo side om side.

Dette viser at Londons maskot representerer en heterogen by og kultur gjennom det verdibudskapet den formidler. Den tegnrike visuelle utformingen henviser samtidig til De olympiske lekernes historie og verdier, dog med referanse til den nasjonale delen av OLs historie. *Kristin* og *Håkon* er i mine funn derimot mer ensartede, der både form og innhold representerer en homogen kultur og nasjon. I begge caser finnes et hovedfokus på de olympiske verdiene som gjenspeiler sentrale verdier i vertsbyenes kultur.

²⁸ Presisjon: Det forente kongeriket Storbritannia og Nord-Irland består av England, Skottland, Wales og Nord-Irland.

7.1.3 Barnet

Under arbeidet med maskotene i de to casene har jeg kommet over et uforutsett funn: At maskotene også sier noe om *barnet* i vertsbyens kultur. Uten å gå for dypt inn i barndomshistorie vil jeg ta for gitt at barn som begrep defineres ulikt i ulike kulturer og tider. I denne undersøkelsen har jeg kommet frem til to typer barn: det naturorienterte på Lillehammer og det urbane i London. *Kristin* og *Håkon* fremstilles som glade og «røveraktige» (Dagsrevyen 04.03.91) barn som bestandig leker utendørs. De har få hjelpemidler i sin generelle formidling slik den forekommer visuelt, med unntak av sportsutstyr som sparkstøtting og ski. *Wenlock* er ikke et barn selv, men har et nært forhold til to. Disse barna bor i en by,²⁹ og jeg tolker dem som leseglade, og begeistret for sykling og annen idrett. De har mobiltelefon (én de deler, ser det ut til), som de bruker til å sende bilde- og tekstmeldinger. Generelt fremstår de som vanlige barn i 10-årsalderen fra 2012.

Etter digitalteknologienes inntog de siste årene har «skjermaktiviteter» blitt en vanlig del av hverdagen til både voksne og barn, noe som har påvirket aktivitetsnivået. Ifølge Björn Tordsson og Lill Susan Rognli Vale er skjermbaserte aktiviteter en stor konkurrent til barns lek utendørs (Tordsson og Vale 2013: 34), og barn heller bruker tid på dette en fysisk lek. I deres oppsummerende rapport ser man at barn drar både fysiske og psykiske fordeler av lek, spesielt i natur, men at denne formen for aktivitet minker. Et av kriteriene de ramser opp for bruk av natur, er tilgang til den. De viser til flere årsaker til at natur ofte er utilgjengelig for barn, og fremhever blant annet byområder i der byplanleggingen har avskåret boligområdene fra grøntarealer og idrettsarenaer (Tordsson og Vale 2013: 19). Med disse fakta i minnet, kan man se for seg hvordan ideen om *Kristin* og *Håkon* som «sunne ungdommer», manifesteres visuelt. De fremstilles som glade og lekne, og er bestandig utendørs. *Wenlock* er ingen sur maskot, og dens barneverner er i likhet med *Kristin* og *Håkon* aktive utendørs, men jeg mener at *Wenlocks* fremtoning gjenspeiler Tordssons og Vales konklusjoner om at barn er mer opptatt av skjermaktiviteter enn lek i natur. Videre reflekterer dette dagens fedmeproblematikk blant barn og unge, særlig i Storbritannia: Omkring 30 % av barn og unge i England³⁰ er overvektige (The Health and Social Care Information Centre 2012:

²⁹ Merk: De bor ikke i London, men i Bolton i nærheten av Manchester. Byen nevnes innledningsvis i to av filmene. Her ligger fabrikken som laget stålstrukturen for Olympiastadion.

³⁰ Jeg er usikker på tallene for resten av Storbritannia, men man kan anta at de ikke er sterkt avvikende.

13), noe som blant en rekke andre faktorer også kan skyldes mangel på tilgang til natur, dersom barna bor i byområder.

Et ønske om å løse problemet i London synes i visjonene for Olympiaparken etter lekenes slutt, da parken skal gjøres tilgjengelig for lokalbefolkningen. Parken inneholder både tilrettelagte idrettsarenaer for flere grener og et eget naturpark-område. Tilgang på slike fasiliteter vil utvilsomt være av stor helsemessig nytte for fattige i lokalbefolkningen,³¹ men jeg ser to grunner til at resultatet ikke vil bli den solskinnshistorien LOCOG ønsker. For det første viser Tordsson og Vale til at fasiliteter for organisert idrett er ekskluderende:

Anleggene inkluderer de som mestrer denne godt, men ekskluderer andre. Rommet for kreativitet, nyskaping og deltakelse fra «alle» blir redusert. Resultatet kan bli at de lite aktive blir enda mer passive (Tordsson og Vale 2013: 21).

Hvis man ikke allerede mestrer idretten som utøves på arenaen, vil motivasjonen for å oppsøke den forsvinne. Særlig kan dette påvirke motivasjonen til de som allerede har dårlig helse, da de ikke føler seg komfortable i et idrettsanlegg der de sammenlignes med mennesker med svært god fysisk form. For det andre viser den nylige forskningen til den britiske sosiologen Richard Giulianotti at utbyggingen av parken og anleggene har ført til at lokalbefolkningen har blitt presset ut (forelesning med prof. Giulianotti 20.11.12). Giulianotti hevder dette er et resultat av at arenaene har erstattet kommunale boliger og at utbyggingen har resultert i økte eiendomspriser i området. Mange fattige har ikke bare mistet sine hjem, de har heller ikke råd til å skaffe seg et nytt i samme område.

Wenlocks funksjon er å være en representant for olympismens idé om «en sunn sjel i et sunt legeme», som betyr at god psykisk og fysisk helse går hånd i hånd. I historiene om maskoten formidles barns aktivitet, men ikke i like stor grad som *Kristin og Håkons* agenda. Barnas bruk av mobiltelefon er mer gjennomgående og repetert enn deres fysiske aktivitet. *Kristin og Håkon* hadde ikke tilgang på smarttelefoner, men både fjernsyn og videospill hadde fått sitt inntog i barns hverdag på 1990-tallet. Likevel uteble disse skjermaktivitetene fra deres historier. Mine funn viser at barnet som fremstilles i LOOCs (Lillehammer Olympic Organizing Committee) visuelle profil kan derfor sies å være et sunt og aktivt forbilde, mens LOCOGs (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games) «barn» i større grad, dog ikke fullstendig, er

³¹ Fedmeproblematikk er nært hyppig i mennesker fra lavere sosiale lag (Holmboe-Ottesen 2000). Det er som nevnt stor fattigdom og sykdom blant innbyggerne i Newham bydel.

stillesittende med en hverdag basert på skjermaktiviteter. Dette gjenspeiler kanskje det mest riktige bildet av moderne barn, slik Tordsson og Vale fremstiller dem. Barns hverdag i 2013 er i stor grad preget av skjermbasert aktiviteter, mens utendørsaktiviteten har gått ned sammenlignet med de foregående tiårene (Tordsson og Vale 2013: 28).³²

7.1.4 Emblemer: Merkevarer eller kultursymbol?

Londons olympiske organisasjonskomité (LOCOG) bruker stadig begrepet «Our Brand» om både designprogrammet generelt og emblemet spesielt. Denne sjargongen mener jeg viser at LOCOG la sterk vekt på de kommersielle aspektene ved den visuelle profilen, spesielt i det som gjaldt bruk av emblemet. Det fremheves at samarbeidspartnere skal kunne fylle emblemet med innhold som relaterer til dem:

Devised as an integral part of our strategy to encourage access and participation, the Emblem is designed to be co-created and populated. The Emblem serves as a window to present relevant content such as photography, illustration or art. This has enabled commercial sponsors to demonstrate a real partnership by changing the colour or the inside of the Emblem to fit with their corporate colours or specific campaign (London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games 2012a: 104).

Slik jeg tolker dette tekstutdraget, knytter organisasjonskomiteen lekernes verdsett (her i form av tilgjengelighet og deltagelse) til den kommersielle bruken av emblemet. De utvider det *inkluderende* aspektet til å gjelde sine samarbeidspartnere og sponsorer, for å formidle eller legitimere økonomisk utnyttelse av designet – noe som ellers gjerne er en mer kynisk praksis. Lillehammer brukte ikke etter mitt syn denne strategien, men var heller mer konforme i sin merkevarebygging ved å plassere emblemet i sin fastsatte form på lisens- og samarbeidsprodukter.

Skillet mellom merkevare og kulturell symbolbruk er i olympisk sammenheng ofte vanskelig å definere, fordi symbolikken fungerer som en «tilleggsverdi» for lisensproduktene. Dette er et eksempel på det man kaller merkevarebygging eller *branding* i markedsføringsstrategi. «En merkevare leverer ikke bare de grunnleggende tjenestene, men også tilleggsverdier i form av ulike former for symbolikk» (Framnes, Pettersen Thjømøe 2006: 357) står det om merkevarebygging, og dette mener jeg man kan gjenkjenne i De olympiske leker. Når de kommersielle partnerne³³ til OL og vertsbyen tar i bruk et embleme, vil forbrukerne ikke bare kjøpe deres produkt, men også

³² De fremhever likevel en *økning* i utendørsaktivitet blant barn de siste årene (Tordsson og Vale 2013: 28).

³³ Offisielle samarbeidspartnere har kontrakter over mange år og er knyttet til De olympiske leker generelt, mens sponsorer gjerne danner samarbeid til de enkelte vertsbyene og spesifikke arrangementer.

få de nevnte tilleggsverdiene på kjøpet. I forbindelse med OL betyr dette at de får et produkt som knyttes til enten «nærhet til natur» eller som er «inkluderende».³⁴ Dette gjelder i utgangspunktet bruken av alle enhetene i den visuelle profilen: Maskotene, piktogrammene, fakkelen, typografien, fargeutvalg og mønster utnyttes alle i kommersielt bruk, men emblemet plasseres alltid også på produkter. Dette legitimerer produktet som tilhørende den gjeldende organisasjonskomite og De olympiske leker, noe som jeg mener gjør at de faller innunder Hobsbawms andre kategori av konstruerte symboler: «those establishing or legitimizing institutions, status or relations of authority» (Hobsbawm 1991: 9).

Jeg mener man kan sammenligne merkevarebygging med Hobsbawms tradisjonaliseringsprosess, da det i begge tilfeller handler om å etablere en interpretant som er så sterk og hyppig at tegnet (logoen i markedssammenheng, emblemet i OL), blir et indeks. Ikke bare er indekset et bindeledd mellom produktet og arrangementet, men produktet adopterer også lekenes tilleggsverdier, henholdsvis nærhet til mennesker og natur i Lillehammer, og mangfold og inkludering i London. Forskjellen mellom de to casene her er at London eksplisitt inkluderte sine kommersielle partnere i sin verdistrategi ved å la dem delta i utformingen av emblemet. Slik jeg ser det, vil da ikke emblemet bare representere og uttrykke verdiene, men de vil også utøves ved bruken av det. Lillehammer hadde også her en mer konform bruk av emblemet, der verdiene i tegnet kun formidles – ikke utøves – der emblemet plasseres.

7.1.5 Ikonisk bruk av årsaks- og funksjonsindekser: Designerne skaper et kulturelt indeks i piktogrammene

Piktogrammene i de to casene er tegnmessig svært like til tross for motivenes tidsforskjell på mange tusen år. I begge caser har designerne laget piktogrammer som er ikoniske til etablerte kulturelle symboler: Den norske designeren Sarah Rosenbaum tok inspirasjon fra helleristninger til Lillehammers piktogrammer, mens designfirmaet SomeOne fra London lot seg inspirere av byens undergrunnskart. Gjenbruk av etablerte tegn kan sammenlignes med Hobsbawms teori om nye tradisjoner basert på gamle:

³⁴ Det er ikke vanskelig å tenke seg til kritikken mot og ironien i at to av OLs offisielle samarbeidspartnere over mange tiår er hurtigmatkjeden McDonald's og leskedrikkprodusenten Coca-Cola. Motsetningen mellom firmaenes produkter og olympismens sunnhetsbudskap er åpenbar.

Sometimes new traditions could be readily grafted on old ones, sometimes they could be devised by borrowing from the well-supplied warehouse of official ritual, symbolism and moral exhortation – religion and princely pomp, folklore and freemasonry (...) (1992: 6).

Dette gjelder i større grad for helleristningspiktogrammene enn Londons piktogrammer inspirert av undergrunnskartet. Bergkunst er som kjent kompliserte indekser som forteller om forhistorisk liv og kultur, både gjennom motivenes innhold og den kunstneriske/kulturelle praksisen de er resultat av (Sognnes 1999: 8). Fordi utførelsen av helleristninger eller hulemalerier var en del av en forhistorisk kultur, finnes en årsakssammenheng mellom bildene og det forhistoriske livet. Denne sammenhengen er helleristningenes indeksikalske kobling til innholdet. Til vinterlekene på Lillehammer ble helleristningene valgt for å relatere lekene til det naturnære livet de forhistoriske menneskene levde:

Å fremstille idrettsutøvelsene i en teknikk inspirert av helleristninger er i samsvar med temaene for den visuelle profil. Det understreker (...) nærheten til våre egne historiske røtter og til natur og naturmaterialer (Moshus og Booth 1991: E1).

Når designerne tar i bruk et gammelt tegn og setter det inn i en ny kontekst for å formidle verdiene for vinterlekene i 1994 og en kultur knyttet til naturen, skjer to ting: For det første fremmes den samme historiske kontinuiteten som kom frem hos maskotene, men her er det essensen av det naturnære – ikke det politiske eller sosiale – mennesket som lever videre. For det andre er det designerne som utfører «tradisjonaliseringen» av tegnet slik Hobsbawms teori beskriver, gjennom repetisjon og formalisering av et tegn som i utgangspunktet hadde et annet innhold. Legg merke til at dette er annerledes enn ved maskotene: Der hadde tegnet, altså «vikingen», allerede gjennomgått den formaliserende og repeterende prosessen under nasjonsbyggingen. Den historiske kontinuiteten kan som nevnt knyttes til et nasjonalistisk historie- og kultursyn, jamfør Gellners teori (Gellner 1997: 22).

Designerne i SomeOne foretar slik jeg ser det den samme tradisjonaliseringen med piktogrammene for London 2012. Undergrunnskartet er et etablert tegn – faktisk et helt tegnsystem – for et offentlig transportmiddel og for storbyen generelt. I utgangspunktet er ikke tegnet verdiladet, men når det blir brukt for å representere mangfoldet i London, er det ikke lenger verdinøytralt. Ovenfor ble Hobsbawms tre kategorier for å finne opp tradisjoner beskrevet, og piktogrammene kan knyttes til den siste kategorien: «those whose main purpose was socialization, the inculcation of beliefs, value systems and conventions of behaviour.» (Hobsbawm 1992: 9). Min analyse viser at undergrunnskartet

ble brukt som en del av et program som formidler verdiene *mangfold* og *inkludering* og en kultur hvor disse verdiene er sentrale. Indekset repeteres og fremheves i designprogrammet som et tegn på byens samhold og mangfold, og tegnet blir «tradisjonelt». Også her mener jeg at man kan se en form for historisk kontinuitet, men den er mer implisitt og av kortere tidsspenn med undergrunnens knappe hundre år. Tegnet formidler etter min mening byens varige status som en stor, intrikat og moderne by.

7.1.6 Faklene: Implisitte kultursymboler

Faklene i min analyse skiller seg på flere måter betydelig fra de andre enhetene i undersøkelsen: De er taktile, deres funksjon er praktisk i tillegg til formidlende, og ingen av dem bærer verken kommersielle eller etablerte kulturelle symboler.³⁵ Likevel mener jeg de uttrykker noe generelt om sine respektive vertsnasjoners kultur: natur i Lillehammers tilfelle og industri i Londons.

Kahrs' og Marandons fakkell fra 1994 er enkel, uten ornamentikk eller dekorasjon. Det lett svaiede treskaftet med metallkrone har etter min mening et primitivt utseende. Denne designen ble uttalt som hensiktsmessig av LOOC, da den skulle stå i stil med resten av designprogrammets form og tema: «Håndfakkelen for Lillehammer-OL var inspirert av en gren i et bål som hadde fyr i den ene enden.» (Moshus 1994: 86) og videre:

Temaet nærhet mellom mennesker og natur angir valg av materiale for å oppnå den ønskede visuelle profil for Vinterlekene i Lillehammer (...) Så langt som mulig skal det velges naturmaterialer og materialer med norsk tradisjon (Moshus og Booth 1991: 06).

LOOCs designteam ønsker at naturaspektet i den norske kulturen skulle prege alle deler av den visuelle profilen. Selv om den uttrykker primitivitet, er den ikke historisk forankret i noe spesifikt og det er ikke snakk om en historisk kontinuitet eller tradisjon. Det er ei heller snakk om en repetisjon av en norsk praksis for fakkellbruk. Slik sett mener jeg at denne enheten faller utenfor det Hobsbawm kategoriserer som oppfunne tradisjoner. Selv om tegnets objekt, altså innhold, ikke er et klart motiv, slik som de historiske personene maskotene refererer til, eller naturfenomenet i emblemet, kobles den til noe generelt naturlig og primitivt og kan sees som symbol for en naturorientert kultur.

³⁵ Fakkelen i generell form, som i «en fakkell», er riktignok et kulturelt symbol på mange måter. Her er det dog snakk om to spesifikke fakler som skal formidle et kulturelt innhold som er betegnende for den olympiske vertsbyen.

Fakkelen fra OL i London i 2012, som var designet av Barber og Osgerby, har forskjellig et svært industrielt uttrykk. Den er utført i blankt, perforert metall og er svakt kjegleformet. LOCOGs fakkell er ikke like klart knyttet til resten av designprogrammet som den norske var. Den konnotative betydningen som ble gitt av LOCOG, der ulike aspekter fikk en numerologisk betydning, skal knytte fakkelen til en rekke ulike verdier og visjoner for lekene. Denne tolkningen har jeg rettet kritikk mot, både fordi innholdet (de tre kjerneverdiene, de tre ordene i det olympiske mottoet og de tre gangene London har arrangert OL) etter min mening verken er tydelig uttrykt eller såpass kjente at den gjengse betrakter vil gjenkjenne dem, og fordi jeg mener den visuelle utformingen ikke klart uttrykker tallkonstellasjonene (3 og 8) så tydelig at betrakteren ville reagert på dem. Jeg mener heller at fakkelenes visuelle utforming har konnotasjoner som knytter den til Storbritannias industri. Koblingen til luftfarts- og bilindustrien mener jeg kommer tydelig frem både i fakkelenes design, materiale og tekniske utførelse. Denne historiske koblingen ser jeg på som en åpenbar industrihistorisk kontinuitet, som ikke bare strekker langt tilbake i tid (akkurat hvor langt kan man diskutere, men i det minste til middelalderen), men også har mange holdepunkter gjennom tiden og er like aktuell i dag. Industriens kontinuitet er ikke av den typen kontinuitet som Gellner kritiserer hos nasjonalismen, med «søvn»-symbolikken, der nasjonens historie og kultur er universell og hvis essens derfor er uforanderlig over tid (Gellner 1998: 22). Den britiske industrikulturen fremstilles verken som universell eller uforanderlig, men er derimot en reell tradisjon som har vedvart over mange hundre år. Det er altså ikke snakk om en oppfunnet, symbolsk og rituell tradisjon, men kanskje heller en skikk:

«Tradition» in this sense must be distinguished clearly from «custom» which dominates so-called «traditional» societies. (...) What it [custom] does is to give any desired change (or resistance to innovation) the sanction of precedent, social continuity and natural law as expressed in history (Hobsbawm 1992: 2).

Skikker forandres, eller avsluttes, etter det sosiale eller naturlige behovet i samfunnet. Metallindustrien kan man da anse for å ha bestått over flere hundre år i Storbritannia både grunnet et teknologisk behov og fordi landet har hatt tilgang på råvarene.

Videre kan man fundere på hvorfor denne kulturelle konteksten ikke fremheves av LOCOG. Jeg formoder to muligheter: For det første at organisasjonskomiteen ønsket å unngå ethvert element som ville gi den visuelle profilen et preg av å skulle vise til en enhetlig kultur, da dette ville stride mot mangfoldstanken. For det andre er luftfarts- og bilindustrien med på å bidra sterkt til miljøforurensning, noe som strider mot et annet

viktig aspekt ved OLs visjoner: miljøhensyn. Fokus på bærekraftig utbygging og materialbruk ved konstruksjon av olympiske arenaer har vært sentralt siden Vinterlekene på Lillehammer i 1994, og var spesielt vektlagt under London 2012-lekene. Et designelement som fremmer landets forurensende industrikultur, ville vært uheldig. Fakkelen kan sees på som et industrihistorisk eller industrikulturelt indeks, men dette støttes ikke av organisasjonskomiteen. Jeg tolker avvisingen av kulturindekset som en vegring mot å fremstå med et nasjonalistisk historiesyn der man fremhever enkelte deler av fortiden som bedre og representative for hele nasjonens fortid.

Min analyse av de utvalgte visuelle enhetene viser noen klare skiller mellom Lillehammers og Londons kulturelle uttrykk. Den visuelle profilen fra Lillehammer bygger i stor grad på enheter som uttrykker et nasjonalt særpreg basert på kulturhistoriske symboler og natur, mens Londons design uttrykker ulike aspekter ved den multikulturelle storbyen London, og som i hovedsak knyttes til et ønske om å ytre ideologiske verdier. I den følgende delen vil jeg problematisere hvordan vertsbyene utnytter den visuelle profilen for å formidle et budskap basert på ideologi eller verdier.

7.2 Åpenhet eller særegenhet: Den visuelle profilen som «utstillingsvindu»

Det har ikke lyktes meg å oppdrive dokumentet som gir retningslinjene for De olympiske lekers visuelle program, men i protokollguiden som utdyper Det olympiske charterets reglement, heter det at «The host city and OCOG shall ensure that display boards and decorative elements bearing the Olympic symbol and the OCOG emblem are installed at all Olympic venues» (IOC 2001: 77). Med unntak av arrangørens emblem utdypes det ikke hvilke andre elementer som skal inngå i den visuelle profilen. Det impliseres at en maskot kan tilvirkes: «Any mascot created for the Olympic Games shall be considered to be an Olympic emblem...» (Det olympiske charter 2011: kapittel 5, § III vedtekt til regel 50: 2), men det er ikke et krav. Den påkrevde fakkelfstafetten impliserer muligheten til å produsere en spesiallaget fakkelf til arrangementet, men regelen forbyr ikke organisasjonskomiteen å ta i bruk eksisterende fakler (Det olympiske charter 2011: kapittel 5, § IV regel 54).³⁶

³⁶ Det har bare skjedd én gang at en vertsby ikke designet en egen fakkelf, da man i Melbourne i 1956 brukte Ralph Lavers' fakkelf fra London-OL i 1948.

Det er i protokoll-guiden, ikke i charteret, det oppfordres til at vertsbyene uttrykker sitt lands nasjonale kunst og kultur i dekorasjonene: «The decorations should convey the art and traditions of the host country» (IOC 2001: 77). Det er altså ikke et *krav*, og som det har kommet frem av mine funn, er dette noe organisasjonskomiteen i London i svært liten grad har valgt å følge. På Lillehammer så man derimot dette som en gyllen anledning til å gjøre verden oppmerksomme på de kulturelle særegenhetene i Norge. LOOCs designsjef Petter T. Moshus fremhevet dette i sin designrapport der han siterer Gudmund Hernes uttalelser:

«Norge kan bruke OL til å utvikle et ideal, et forbilde å forme virkeligheten etter. OL gir en unik mulighet til å formulere det vi vil nå, hvordan vi vil se på oss selv og ønsker å bli oppfattet av andre...» (Moshus og Klausen 1994: 14).

Med Hernes' ord viste Moshus at De olympiske leker er en mulighet for å konstruere nye symboler for å gi et ønsket inntrykk av nasjonal kultur, og samtidig etablere dette inntrykket både innad i landet og internasjonalt. Dette viser nærmest en bevisst «oppfinnelse av tradisjoner», slik Hobsbawm beskrev det, både i metode for etablering:

«Invented tradition» is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour (1992: 1)

og i type: «those establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities» (1992: 9).

Den samme anledningen lå hos Londons organisasjonskomité til å etablere et ønsket uttrykk som ville formidles internasjonalt. I analysen av casene kom jeg frem til at Olins (designsjef i LOCOG), til forskjell fra Moshus, utviklet et visuelt uttrykk basert på noe annet enn tradisjonell kunst og kulturell egenart:

The brand we created will shape the experience of 2012. It will take the Games beyond sport, creating wider interest and even greater inspiration. It will create a Games for everyone (Wolff Olins 2013).

For LOCOG ble den visuelle profilen brukt for å uttrykke lekenes universelle profil: Et OL der *alle* er invitert. Verdiene var det sentrale i lekenes uttrykk, og *kulturelt* mangfold kommer da som en underkategori av det overordnede begrepet. Mangfoldet omfavnet også etnisitet, religion, seksuell legning, kjønn³⁷ og fysiske handicap. Symbolene som skal etableres for å uttrykke det generelle mangfoldet, måtte da med nødvendighet ikke

³⁷ Kjønnsdiskriminering ble tidlig forbudt i De olympiske leker, og kvinner fikk delta allerede i den II Olympiaden i Paris 1900. 2012 var likevel året da en saudi-arabisk kvinne for første gang deltok i lekene.

uttrykke enkelte særegenheter ved landet, da dette kunne ekskludere en eller flere grupper. Ofte ser man at det universelle kommer på bekostning av det partikulære: Ønsker man å tale til alle, treffer man ingen, fordi det ikke er noen kjente referansepunkter som alle kan knytte seg til. Her mener jeg LOCOG har forsøkt å unngå dette ved å fremheve Londons og lekernes mangfoldighet som et overordnet prinsipp. Slik opphøyes det universelle og fremstilles som en særegenhet i seg selv.

I neste delkapittel vil jeg komme nærmere inn på hvorfor LOOC valgte å uttrykke kulturell egenart, og til sammenligning hvorfor LOCOG unnlot å inkludere dette aspektet.

7.3 Nasjonalisme og multikulturalisme i to vertsbyer

«Vinterlekene skal skape en sterk, positiv og ensartet oppfatning av Norge, befeste vår posisjon som vinteridrettsnasjon, styrke respekten for vårt verdisyn...» (LOOC 1993: 10), lød et av de internasjonale målene LOOC formidler til publikum i sin guidebok til '94-lekene. Ønsket om å uttrykke en ensartet nasjon uttales eksplisitt. Dette har også blitt tydelig i min analyse av designprogrammet. Mine funn viste at den visuelle profilen var av generell nasjonal karakter, og noen av enhetene var basert på indekser fra den romantiske nasjonsbyggingen som foregikk på 1800- og 1900-tallet. Dette mener jeg impliserer at LOOC hadde et uttalt mål om å fremheve et nært forhold mellom nasjon og kultur i landet, noe som viser til et nasjonalistisk kulturbegrep slik det beskrives av Ernest Gellner (se neste side). Nasjonalismens aktualitet kan være knyttet til nasjonalstatens selvstendighetshistorie de siste 100 år: Da de olympiske lekene ble holdt på Lillehammer, var det knapt 90 år siden løsrivelsen fra Sverige i 1905 og så vidt 50 år siden den tyske okkupasjonen under 2. verdenskrig. Sammenlignet med både nabolandene og det komparative landet i oppgaven, Storbritannia, er dette en ung nasjonalstat. Storbritannias lange historie som selvstendig stat og kolonimakt gjør at man der ikke har samme behov for å manifestere seg som nasjon som det synes som Norge har. Hvordan disse landene, Norge og Storbritannia, ser på forbindelsen mellom nasjon og kultur, vil jeg komme tilbake til litt senere i kapittelet.

Forholdet mellom stat og nasjon i nasjonalismen er noe omdiskutert. Sosiolog Anthony D. Smith mener at fordi nasjonen er den opphøyde enheten for nasjonalistene, er det ikke nødvendig med en suveren stat:

...nationalism is an ideology of the nation, not the state. It places the nation at the centre of its concerns, and its description of the world and its prescriptions for collective action are concerned

only with the nation and its members. The idea that nations can be free only if they possess their own sovereign state is neither necessary nor universal (Smith 1991: 74).

Så lenge gruppen enes om nasjonens opphøyde posisjon, vil denne ikke være avhengig av en overordnet stat. Likevel er det ofte en selvstendig stat nasjonalister kjemper for der de ikke har det. Norges kamp for selvstendighet i forkant av løsrivelsen fra Sverige i 1905 var basert på en forestilling om at vi var en egen nasjon og hadde en annen kultur enn Sverige. Dette samsvarer med Ernest Gellners syn på forholdet mellom nasjon og stat i nasjonalisme:

Det nasjonalistiske prinsippet fordrer samsvar mellom den politiske og den «etniske» enhet. Med andre ord, gitt at etnisitet i hovedsak er definert av en felles kultur, krever den at alle, eller bortimot alle, innenfor den politiske enheten tilhører samme kultur, og at alle som tilhører samme kulturen faller inn under den samme politiske enhet. Enkelt sagt: én kultur, én stat (Gellner 1998: 58).

Gellner mener nasjonalister ikke bare har et en-til-en-forhold mellom nasjon og kultur, men også mellom nasjon, kultur og stat. I Norge ble kampen for politisk selvstendighet på nytt utfordret av okkupasjonen under 2. verdenskrig, og den nasjonale samhörigheten blusset opp på nytt. Ved siden av politiske aspekter forekom også økonomiske og sosiale endringer på slutten av 1900-tallet som kan ha økt følelsen av samhörighet innad i nasjonalstaten. Da OL ble arrangert i Norge på begynnelsen 1990-tallet, hadde Norge gått fra å være et fattig bondesamfunn til å bli «...et fullbyrdet moderne samfunn, polstret av oljepenger...» (Hylland Eriksen og Neumann 2011: 8). Den nasjonale selvtilliten og politiske uavhengigheten ble underbygget av den nye oljeøkonomien, og dette kan ha bidratt til å bygge opp under en nasjonalkulturell stolthet. Hylland Eriksen og Neumann ser dette som et resultat av at nordmenn hadde blitt distanserte til den nasjonalromantiske kulturen som ble fremmet under nasjonsbyggingen:

En nasjonal identitet fundert i det enkle livet i bondesamfunnet kunne nå ubekymret markedsføres, en generasjon etter at befolkningen hadde glemt dette livet (og at de fleste den gang drømte om å komme seg ut av det) (Hylland Eriksen og Neumann 2011: 8).

Spesielt ble dette et tema i omstendighetene rundt folkeavstemningen om å bli medlemsland i Den europeiske union (EU), som foregikk samme år som OL på Lillehammer. Hendelsen var en anledning for landets innbyggere til å reflektere over stillingen til ens egen nasjonalstat i forhold til resten av verdensdelen. Resultatet ble som kjent at Norge ikke ble et EU-medlemsland, noe som etter min mening kan tyde på en oppsving i nordmenns nasjonale selvstendighetsfølelse.

Den norske selvstendighetsfølelsen skulle utvikles med De olympiske leker på Lillehammer ved å danne et sterkt, felles selvbilde som fremhevet enkelte kulturelle aspekter nordmenn kunne være stolte av:

Vinterlekene på Lillehammer skal vise våre tradisjoner som idrettsnasjon og være forankret i norsk kultur og egenart, slik at Lekene uttrykker vårt syn på mennesker og samfunn utover det rent idrettslige (...). Vinterlekene skal være en nasjonal samlende begivenhet som vi føler delaktighet i og stolthet over (...). Disse målene skal vi nå blant annet ved å sørge for at OL blir et utstillingsvindu for norsk idrett, arkitektur, miljø, kultur og for næringslivet (...). Vinterlekene skal skape en sterk, positiv og ensartet oppfatning av Norge, befeste vår posisjon som vinteridrettsnasjon, styrke respekten for vårt verdisyn (...). Disse målene når vi blant annet ved å legge forholdene til rette for et positivt internasjonalt bilde av Norge, som gjenspeiler norske kvaliteter og verdisyn (LOOC 1993: 10).

Ideen om en ensartet og felles kultur skulle både spres og forsterkes blant landets innbyggere og essensen av den skulle fremvises internasjonalt i OL da Norge hadde et globalt søkelys på seg. Verdiene som vi så komme til uttrykk hos blant annet maskotene og piktogrammene i den visuelle profilen, uttales som noe som skulle gi et ensartet og positivt bilde av Norge.

Norges behov for å hevde seg internasjonalt under Lillehammer-OL i 1994 kan sees på som et uttrykk for et nasjonalt mindreverdighetskompleks etter landets lange historie som uselvstendig stat.³⁸ Om det samme behovet ville vært uttrykt i et norsk OL i dag (eller om det vil bli det hvis Oslo kommer til å søke om OL i 2022 og hvis de får tildelt lekene), vil jeg ikke spekulere i her, men Hylland Eriksen og Neumanns rapport antyder at det kunne vært tilfelle:

Fremdeles er protestantiske dyder og identifikasjonen med *the underdog* sterk, likeledes troen på Norges moralske overlegenhet. Likhet, nøysomhet og egalitær individualisme er stadig bærende elementer i det nasjonale selvbildet, sammen med en noe postkolonial betoning av suverenitet og selvstendighet (...). I debatten om integrering (...) er det sjelden noen merkbart interesse for minoritetenes mulige innflytelse på norskheten, men desto flere forslag om hvordan de kan gjøres mer like majoriteten (Hylland Eriksen og Neumann 2011: 14f) (forfatterens kursiver).

Mindreverdighetskomplekset og tanken om nasjonal egenart virker altså å ha sterkt rotfeste i den norske identiteten, noe jeg mener forklarer valget av kulturelle symboler i designprogrammet for de XVII Vinterleker på Lillehammer.

Mitt andre case, London, hadde til forskjell et langt mindre preg av nasjonalt egenartet kultur i sitt OL-design. Siden det nasjonalistiske kulturuttrykket fra Lillehammer i 1994 ikke var spesielt for 1990-årene, kan man regne med at endringene i verdenssamfunnet i

³⁸ Norge kom i union med Danmark i 1380. Unionens politiske premisser ble flere ganger endret frem til den ble oppløst i 1814, da unionen mellom Sverige og Norge ble dannet. Da denne ble oppløst i 1905, hadde Norge altså i varierende grad vært underlagt et annet land i over 500 år.

løpet av de siste 18 årene heller ikke har gjort store forskjeller for det britiske synet på nasjon og kultur. Siden dette ikke er tidsbestemt, må det være andre grunner til at OL-designets konnotative innhold i London er sterkt avvikende fra Lillehammers designs innhold.

Historisk har Storbritannia en ganske annen fortid enn Norge. De uavhengige landene Wales, Skottland og Irland ble ett etter ett underlagt England og dannet Det forente kongeriket Storbritannia og Irland (i dag Nord-Irland).³⁹ Som en del av denne unionsdannelsen ble det nødvendig å etablere en samlende identitet for unionslandene. Lars Bakken (2003) skriver i sin masteroppgave, *Offisiell versus regional nasjonalisme i Storbritannia*:

Unionen mellom England/Wales og Skottland krevde konstruksjonen av en felles britisk nasjonal identitet. Britiske styresmakter måtte dermed tidlig inaugurere en form for offisiell nasjonalisme innenfor rammebegrepet «Britishness» (Bakken 2003: 25).

Denne «britiskheten» anser jeg for å være det felles kulturelle samlingspunktet for landenes innbyggere, og således tilsvarende det ensartede kultursynet i nasjonalismen Gellner beskriver. Per definisjon er dette noe som legitimerer multikulturalitet i en nasjonalstat, noe sosialantropolog Gerd Baumann ser på som en selvmotsigelse: «A multicultural nation-state is, in some ways, a contradiction in terms» (Baumann 1999: 32). Benedict Anderson beskriver offisiell nasjonalisme som en måte å legitimere nasjonalstater som danner unioner eller imperier:

These «official nationalisms» can best be understood as a means for combining naturalization with retention of dynastic power (...) or, to put it another way, for stretching the short, tight, skin of the nation over the gigantic body of the empire (Anderson 1991: 86).

Dersom felles kultur og etnisitet skal ligge til grunn for nasjonalstatens legitimitet, kan en stat som Storbritannia per definisjon ikke være legitim. Ideen bak denne typen nasjonalstat med idealer fra romantikken ble derfor problematisk for land som Storbritannia og Russland, som vokste til å bli store imperier med koloniland. Det som kalles «offisiell nasjonalisme» gav en annen definisjon som kunne legitimere de store imperiene. Det britiske imperiet, som vokste frem fra slutten av 1500-tallet, var på et tidspunkt verdens største, kjent med slagordet «Imperiet der solen aldri går ned», som beskrev dets enorme utstrekning over alle jordens kontinenter. Ser man på både De britiske øyer og Det britiske imperiet, er det tydelig at det både innad i landet og internasjonalt er snakk om en nasjonalstat som i langt større grad har påvirket, og blitt

³⁹ I henholdsvis 1536, 1707 og 1800. Irland løsrev seg fra Storbritannia i 1922.

påvirket av, andre nasjoner. Selv etter imperiets oppløsning på 1900-tallet har kontakten mellom Storbritannia og kolonilandene vært viktig. De største etniske gruppene i London i dag (indere, pakistanere, kinesere, afrikanere og kariber (Office for National Statistics, 2011)) kommer fra koloniland som var sentrale i Det britiske imperiet. En viktig grunn til dette er at alle innbyggerne i imperiet hadde adgang til landet, på samme måte som EU i dag gir oppholdstillatelse for unionens innbyggere i alle medlemslandene (Summaries of EU legislations 2009, *Right of Union citizens and their family members to move and reside freely within the territory of the Member States*).

Lars Bakken skriver at nasjonalismen også fikk en oppsving i sammenheng med verdenskrigene, og særlig den siste:

Opplevelsene under den annen verdenskrig bidro imidlertid til at en britisk nasjonsfølelse fikk en ny oppblomstring som gjorde seg gjeldene i like stor grad som i Victoriatiden. På 1950- og 60-tallet var ideen om Britishness antakeligvis sterkere enn noen gang siden høydepunkt i Victoriatiden. Erfaringene knyttet til andre verdenskrig hadde skapt en mektig følelse av solidaritet mellom de ulike folkegrupper i Storbritannia. Den moralske og faktiske seieren i 1945 førte til en sterk og stolt overbevisning, selv blant de som tenkte på seg selv som patriotiske skotter eller Ulstermenn, at Storbritannia som helhet var en eksepsjonell «god» nasjon, et sted med en spesiell skjebne og dyd, som hadde ledet kampen mot den onde nazismen (Bakken 2003: 28).

Ifølge Bakken var det ikke bare følelsen av felleskap som ble sterkere etter andre verdenskrig, men det ble også en utbredt oppfattelse av at britene hadde et moralsk særpreg som «gode». Dette mener jeg kan knyttes til verdiene og det generelt ideologiske uttrykket som mine funn påviste i London 2012s OL-design. Ønsket om å fremstå som inkluderende mener jeg er en videreføring av en nasjonal identitet som et spesielt solidarisk og vennligsinnet land, som kjempet mot nasjonalsosialistenes etnosentrisme. I min analyse kom jeg frem til at organisasjonskomiteen avsto fra å ta i bruk symboler som viste til en ensartet kultur, og dette mener jeg gjenspeiler at Storbritannia, i tråd med det Bakken skriver, kjempet mot en nasjonalstat som arbeidet for en ensartet kultur, og at dette fremdeles preger nasjonalstaten generelt og hovedstaden spesielt.

Avslutningsvis vil jeg trekke inn nok et argument for å underbygge min påstand om at Londons OL-design med intensjon unngikk å ta i bruk symbolske konnotasjoner som inneholdt nasjonalkulturelle særegenheter som kunne blitt tolket som nasjonalistiske. Ikke bare anerkjennes London som en av verdens mest multikulturelle byer, i den grad at London kan tolkes som et symbol på multikulturalisme generelt, men den historiske innvandringspolitikken i det britiske imperiet og i dag med EU viser at landet ikke

fremstår som en lukket enhet der kun etniske og kulturelle briter har tilgang. Denne åpenheten gjenspeiler det Lars Bakken skrev om Storbritannias selvilde som «god» nasjon som motsetter seg de ytterste formene for nasjonalisme (Bakken 2003: 28). Landets åpenhet synes også i de internasjonale organisasjonene Storbritannia er medlem i (Samveldet av nasjoner og Den europeiske union). En presserende problemstilling for Det forente kongeriket Storbritannia og Nord-Irland er altså ikke frykt for at nasjonen trues av innvandring. Mer trykkende er heller kanskje ønsket om løsrivelse innad i landet. Konflikter på den irske øya er en del av dette, mens Skottlands krav om selvstendighet som skal legges frem for folkeavstemming i 2014 er mer tidsaktuelt. Siden De olympiske leker prinsipielt ikke skal fremme politiske standpunkt,⁴⁰ er dette en problematikk jeg anser som et uønsket tema under et olympisk arrangement. Ved å unngå en profil som fremhever felles «britiskhet» i form av ensartet kultur eller kulturhistoriske hendelser, avverger man også diskriminering av de gjeldende gruppene.

Symbolikken og kulturen i den norske visuelle profilen viser til et samfunn der samhørigheten innad i staten står sentralt og bygges opp under: Tegnene viser til nasjonale og kulturelle særegenheter som skal være indekser for norsk identitet både for innbyggerne i landet og for utlendinger. Opphøyelsen av særegenhetene gjør at det nasjonale kan bli nasjonalistisk så fort man setter likhetstegn mellom kulturen og staten. Både i måten Lillehammers olympiske organisasjonskomité omtalte den visuelle profilen og innholdet i de dekorative elementene var flere steder på god vei til å sette dette likhetstegnet. Dette viser stor kontrast til Londons visuelle profil, som etter mitt syn hyller universalisme. Organisasjonskomitéen og designerne har sammen profilert en olympisk vertsby som nærmest eksisterer uavhengig av staten Storbritannia, da fokuset i så stor grad ligger på et mangfold av mennesker fra hele verden. Symbolikken i den visuelle profilen peker til universalisme på alle områder. Det symbolske innholdet blir dermed vanskelig å få grep om uten videre fordi tegnene har få referanser til kjente særegenheter og gjør tolkningsprosessen komplisert. De nasjonale særegenhetene som blir så tydelige i Lillehammer '94s visuelle profil, er i langt mindre grad tilstedeværende i London 2012s dekorative, visuelle elementer.

⁴⁰ Selv om dette i mange tilfeller kan argumenteres for at ikke er tilfelle.

8. Konklusjon

I denne oppgaven har jeg undersøkt den visuelle dekorative profilen i to caser, De olympiske vinterleker på Lillehammer i 1994 og De olympiske leker i London 2012, for å svare på problemstillingen «Hva uttrykker to olympiske vertsbyer i deres respektive visuelle dekorative profiler?»

Mine to caser har inneholdt fire utvalgte enheter fra hver visuell profil: Maskotene *Kristin* og *Håkon* fra Lillehammer og *Wenlock* fra London, vertsbyenes emblemer, eksempler på deres sportspiktogrammer og faklene som ble brukt for å frakte den olympiske ild til hovedarenaen. Analysen av disse enhetene viste at Lillehammers visuelle dekorative profil uttrykte en ensartet nasjonalkultur ved å bruke allerede etablerte tegn som viser til historisk kontinuitet fra førhistorisk tid og middelalderen. Den historiske kontinuiteten som fremmes, tilsier at samfunnets innbyggere har en iboende essens som selv etter hundrevis av år fremdeles finnes i dem. Denne essensen innebærer et nært forhold til natur og til de andre innbyggerne i landet. Historisk kontinuitet og kulturell essensialisme er kjennetegn på et nasjonalistisk kultursyn, der nasjon, stat og kultur står i et en-til-en-forhold. Dette mener jeg viser at den visuelle dekorative profilen for Vinterlekene på Lillehammer i 1994 bar preg av et kulturnasjonalistisk uttrykk som underbygget et nasjonsbegrep om et enhetsforhold mellom stat, nasjon og kultur. Fordi Vinterlekene ble arrangert i en tid da Norge nylig hadde fått en økonomisk oppsving, i slutten av et århundre da landet både vant og fikk utfordret sin selvstendighet, mener jeg det kulturelle uttrykket viser et behov for å hevde seg som nasjonalstat. Den visuelle dekorative profilen underbygget både den norske identiteten og samhørigheten innad i landet, og fremstilte Norge som et enhetlig, selvstendig og særpreget land utad.

Londons profil hadde langt færre tegn som viste til den samme formen for nasjonalkulturelt særpreg. Den visuelle dekorative profilen i 2012 hadde derimot fokus på verdier som er sentrale i vertsbyen spesielt. London er en verdenskjent storby med mange kulturelle minoriteter, noe som impliserer at innbyggerne i byen er innehar et sett av verdier som muliggjør at samfunnet kan eksistere i fredelighet. Disse verdiene ble forsøkt uttrykket eksplisitt i det visuelle programmet ved å bruke tegn som henviser til byen i seg selv. I stedet for et fokus på kulturelle særpreg, som kunne virke ekskluderende på en eller flere av de mange kulturelle gruppene i London, ble det

universelle ved lekene og byen fremhevet som et særpreg. Det kan være flere grunner til at London-OLs visuelle profil ikke uttrykte nasjonalkulturelt særpreg, men jeg har argumentert for at de alle er knyttet til at Storbritannia har en lang historie som en stat med flere land og kulturer, helt fra unionen mellom England og Wales, gjennom Det britiske imperiet og til dagens hovedstad som en av verdens mest multikulturelle storbyer. Den visuelle dekorative profilen insisterer på sameksistensen av mennesker fra alle sosiale, religiøse og kulturelle grupper, og fremmer London som en mangfoldig og inkluderende by.

Litteraturliste

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities*. London: Verso [1983].
- Baumann, G. (1999). *The Multicultural Riddle*. New York: Routledge.
- Berkaak, O. A. & Frønes, I. (2005). *Tekst, tegn og samfunn*. Oslo: Abstrakt Forlag.
- Blom, K. A. & Lindroth, J. (1995). *Idrottens historia: Från antika arenor till modern massrörelse*. Farsta: SISU Idrottsböcker
- Coubertin, Pierre de. (1979). *Olympic Memoirs*. Lausanne: IOC.
- Durantez, C. (1991, 08). The Olympic Torch. *Olympic Message*. s. 26.
- Faulkner, N. (2012). *A visitor's guide to the Ancient Olympics*. New Haven og London: Yale University Press.
- Framnes, R., Pettersen, A., Thjømøe, H. M. (2006). *Markedsføringsledelse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gellner, E. (1998). *Nasjonalisme*. Oslo: Spartacus [1997].
- Haavardsholm, J. (2004). *Vikingtiden som 1800-tallskonstruksjon*. Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Harris, H. A., (1964). *Greek Athletes and Athletics*. Connecticut: Greenwood Press.
- Hobsbawm, E. & Ranger T. (red.). (1992). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Canto.
- Hodne, B. (2008). *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- International Olympic Committee. (2001). *Protocol Guide*. Lausanne: IOC.
- Jacobsen, D. I. (2010). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. 2. utg. Oslo: Høyskoleforlaget.
- Kaldal, I. (2003). *Historisk forskning, forståing og forteljing*. Oslo: Samlaget.
- Lillehammer Olympic Organising Committee. (1993). *Lillehammer '94 guide*. 2. utgave. Oslo: Univeristetsforlaget.
- London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games. (2012a). *Olympic Family Guide*. London: LOCOG.
- London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games. (2008a). *Diversity and inclusion strategy*. London: LOCOG.
- MacAloon, J. J. (1984). *This Great Symbol. Pierre de Coubertin and the Origins of the Modern Olympic Games*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Morpurgo, M. (2010). *Out of a rainbow. The original story of the London 2012 mascots*. London: LOCOG.

- Moshus, P. T. & Booth, A. J. (1991). *Designhåndbok: de XVII Vinterleker Lillehammer 1994*. Lillehammer: Lillehammer OL '94 AS.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. New York: Doubleday.
- Peirce, C.S., Dinesen, A. M (red.) & Stjernfeldt, F. (red.) (1991). *Semiotik og Pragmatisme*. København: Gyldendal.
- Repstad, P. (2007). *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Roukhadzé, M.H. (1991, 08). The Olympic Mascot. *Olympic Message*. s. 8.
- Scott Sørensen, A., Høystad, O. M., Bjurström E. & Vike, H. (2008). *Nye Kulturstudier*. Oslo: Spartacus.
- Smith, A. (1991). *National Identity*. London: Penguin Books.
- Sognnes, K. (1999). *Det levende berget*. Trondheim: Tapir.
- Sturlasson, S., Hødnebo, F (red.) & Magerøy, H. (red.). (1996). *Snorres kongesoger I*. Oslo: Det norske samlaget [1899].
- Thordarson, S. & Holtmark, A. (oversetter). (1964). *Håkon Håkonssons saga*. Oslo: Aschehoug.
- Tordsson, B. & Vale, L. S. R. (2013). *Barn, unge og natur. En studie og drøftelse av faglitteratur*. Telemark: Høgskolen i Telemark.

Elektroniske artikler:

- Holmboe-Ottesen, G. (2000, 20.01). Globale trender i matkonsum og ernæring. *Tidsskrift for Den norske legeforening*. Hentet fra: <http://tidsskriftet.no/article/89468>.
- Hylland Eriksen, T. og Neumann, I.B. (2011). Norsk identitet og Europa. Rapport #2. *Europautredningen*. URL: <http://www.europautredningen.no/wp-content/uploads/2011/04/Rap2-identitet.pdf>.
- International Olympic Committee. (1926). 5 – Minutes of the Session of the I. O. C. at Lisbon. *Official Bulletin of the International Olympic Committee*. Hentet 16.05.13 fra <http://www.la84foundation.org/OlympicInformationCenter/OlympicReview/1926/BO DE3/BODE3f.pdf>.
- London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games: Olympic Delivery Authority. (2008b). *Sustainable Design and Construction Update*. Hentet 08.04.13 fra <http://doc.rero.ch/record/29486?ln=en>.

Statistisk sentralbyrå. (1994). *Statistisk årbok 1994*. Hentet 26.03.13 fra

<https://www.ssb.no/a/histstat/aarbok/1994.pdf>.

Det olympiske charter (1989). Hentet 16.05.13 fra

[http://www.olympic.org/Documents/Olympic %20Charter/Olympic_Charter_through_time/1989-Olympic_Charter.pdf](http://www.olympic.org/Documents/Olympic%20Charter/Olympic_Charter_through_time/1989-Olympic_Charter.pdf).

Det olympiske charter (2011). Hentet 16.05.13 fra

http://www.olympic.org/Documents/olympic_charter_en.pdf.

Olympiske regler (1946). Hentet 16.05.13 fra

[http://www.olympic.org/Documents/Olympic %20Charter/Olympic_Charter_through_time/1946-Olympic_Charter.pdf](http://www.olympic.org/Documents/Olympic%20Charter/Olympic_Charter_through_time/1946-Olympic_Charter.pdf).

Olympiske regler (1949). Hentet 16.05.13 fra

[http://www.olympic.org/Documents/Olympic %20Charter/Olympic_Charter_through_time/1949-Olympic_Charter.pdf](http://www.olympic.org/Documents/Olympic%20Charter/Olympic_Charter_through_time/1949-Olympic_Charter.pdf).

Jönsson, Å. (2001, 25.05). Olympiska spelen i Ramlösa blev ingen succé. *Poulär Historia*.

Hentet 11.10.12 fra <http://www.popularhistoria.se/artiklar/olympiska-spelen-i-ramlosa-blev-ingen-succe/>.

Nettsider:

Atsma, A (red.). (2000–2011). *Pausanias*. Hentet 04.10.12 fra

<http://www.theoi.com/Text/Pausanias5A.html>.

Atsma, A. (red.) & Hesiod. (2000–2011). *Thegony*. Hentet 14.03.13 fra

<http://www.theoi.com/Text/HesiodTheogony.html>.

Holmboe, H. & Salvesen, H. (2013). Baglere. *Store Norske Leksikon*. Hentet 01.04.13 fra

<http://snl.no/baglere>.

International Olympic Committee. (2012a). Lillehammer 1994. *Olympic.org*. Hentet 23.05.13

fra <http://www.olympic.org/lillehammer-1994-winter-olympics>.

International Olympic Committee. (2012b). London 2012. *Olympic.org*. Hentet 23.05.13 fra

<http://www.olympic.org/london-2012-summer-olympics>.

London Datastore. (2012). *London's Population 1801–2011*. Hentet 16.05.13 fra [http://www-](http://www-958.ibm.com/software/data/cognos/manyeyes/visualizations/londons-population-1801-2011)

[958.ibm.com/software/data/cognos/manyeyes/visualizations/londons-population-1801-2011](http://www-958.ibm.com/software/data/cognos/manyeyes/visualizations/londons-population-1801-2011).

London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games. (2012b)

London 2012 show the way with Olympic pictograms. Hentet 18.03.13, fra:

- <http://www.london2012.com/media-centre/media-releases/year=2009/month=10/article=london-2012-show-the-way-with-olympic-pictograms.html> Sist lest: 18.03.13.
- London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games. (2012c). *London 2012. Making the mascot*. Hentet 16.05.13 fra <http://www.london2012.com/about-us/our-brand/making-of-the-mascot/>.
- London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games. (2012d). *London 2012. Our brand*. Hentet 16.05.13 fra <http://www.london2012.com/about-us/our-brand/>.
- London Organising Committee of the Olympic Games and Paralympic Games. (2012e). *London 2012. The Torch*. Hentet 16.05.13 fra <http://www.london2012.com/torch-relay/the-torch/>.
- The Health and Social Care Information Centre. (2012). *Statistics on obesity, physical activity and diet: England, 2012*. Hentet 16.05.13 fra <https://catalogue.ic.nhs.uk/publications/public-health/obesity/obes-phys-acti-diet-eng-2012/obes-phys-acti-diet-eng-2012-rep.pdf>.
- Office for National Statistics. (2011). *Ethnic Group 2011. Area: City of London*. Hentet 16.05.13 fra: <http://neighbourhood.statistics.gov.uk/dissemination/LeadTableView.do?a=7&b=6275062&c=london&d=13&e=62&g=6317304&i=1001x1003x1032x1004&m=0&r=1&s=1367567609005&enc=1&dsFamilyId=2477>.
- Olins, W. (2013). *London 2012 Case Study*. Hentet 16.05.13 fra <http://www.wolffolins.com/work/london-2012#>.
- Riksantikvaren. (2010). *Bergkunst*. Hentet 01.02.13 fra <http://www.riksantikvaren.no/?module=Articles;action=Article.publicShow;ID=1725>.
- Statistisk Sentralbyrå. (2012). *Tabell 8: Innvandrere og norskfødte med innvandrerforeldre, etter landbakgrunn*. Hentet 19.12.12 fra <http://www.ssb.no/emner/02/01/10/innvbef/tab-2012-04-26-08.html>.
- Summaries of EU legislations. (2009). *Right of Union citizens and their family members to move and reside freely within the territory of the Member States*. Hentet 21.05.13 fra http://europa.eu/legislation_summaries/justice_freedom_security/free_movement_of_persons_asylum_immigration/133152_en.htm.
- The Commonwealth. (2011). *Singapore Declaration of Commonwealth Principles*. Hentet 22.04.13 fra

http://www.thecommonwealth.org/Internal/20723/32987/singapore_declaration_of_commonwealth_principles/ [1971].

Trust for London and New Policy Institute. (2010–2011). *London's Poverty Profile*.

Newham. Hentet 16.05.13 fra

<http://www.londonspovertyprofile.org.uk/indicators/boroughs/newham/>.

Andre kilder:

Adventures on a rainbow. (2011). [Videoklipp]. Hentet fra

<http://www.youtube.com/watch?v=LUpXSfrL9X8>.

International Olympic Committee. (2007). *The Olympic Movement*. Hentet 16.05.13 fra

<http://www.olympic.org/content/the-olympic-studies-centre/categories-container/quick-references/>.

International Olympic Committee. (2011) *Olympic Summer Games Mascots from Munich 1972 to London 2012*. Hentet 21.04.13 fra

[http://www.olympic.org/Assets/OSC %20Section/pdf/QR_3E.pdf](http://www.olympic.org/Assets/OSC%20Section/pdf/QR_3E.pdf).

International Olympic Committee. (2012c). *The Olympic Games of Antiquity. Fact sheet*.

Hentet 16.05.13 fra <http://www.olympic.org/content/the-olympic-studies-centre/categories-container/quick-references/>.

International Olympic Committee. (2012d). *FAQ. What is the meaning of the Olympic Rings?*

Hentet 16.05.13 fra <http://registration.olympic.org/en/faq>.

NRK. (04.03.1991). *Dagsrevyen*.

Out of a Rainbow. (2010). [Videoklipp]. Hentet fra

<http://www.youtube.com/watch?v=KatN365jaBg>.

Rainbow Rescue. (2011). [Videoklipp]. Hentet fra

<http://www.youtube.com/watch?v=6Y1puA5zOYI>.

Vedlegg

Liste over illustrasjoner

Forsideillustrasjon: Kristin, Wenlock og Håkon. Hentet fra Hentet fra Moshus, P. T. & Booth, A. J. (1991). Skannet av Opplandsarkivet og hentet fra <http://www.modelzone.co.uk/corgi-london-2012-wenlock-die-cast-figurine.html>. Modifisert av Marianne Timby Hartvåg.

Figur 1: De olympiske ringer. Hentet fra Wikimedia Commons.

Figur 2: Schuss. Uoffisiell maskot for De olympiske vinterleker i Grenoble, Frankrike 1968. Hentet fra <http://www.virginmedia.com/olympics2008/pictures/worst-olympic-mascots.php?ssid=2>.

Figur 3: Waldi. Maskot for De olympiske leker i München, Vest-Tyskland 1972. Hentet fra International Olympic Committee. (2011) *Olympic Summer Games Mascots from Munich 1972 to London 2012*.

Figur 4: Emblem for De olympiske vinterlekene i Lake Placid, USA 1932. Hentet fra <http://www.chethstudios.net/2012/07/olympics-logo-evolution-over-the-years-1924-2016.html>.

Figur 5: Emblem for De olympiske leker i Los Angeles, USA 1932. Hentet fra <http://www.chethstudios.net/2012/07/olympics-logo-evolution-over-the-years-1924-2016.html>.

Figur 6: Piktogrammer for De olympiske leker i London, Storbritannia 1948. Hentet fra <http://thismaterialworld.wordpress.com/2008/10/29/helvetica-man/>.

Figur 7: Piktogrammer for De olympiske leker i Tokyo, Japan 1964. Hentet fra <http://olympic-museum.de/pictograms/Picto1964.htm>.

Figur 8: Fakkelt for De olympiske leker i Berlin, Tyskland 1936. Hentet fra [http://www.paulfrasercollectibles.com/News/SPORTS-MEMORABILIA/2012-News-Archive/1936-Berlin-Olympics-torch-holders-to-sell-for-\\$5,500-in-London/11372.page](http://www.paulfrasercollectibles.com/News/SPORTS-MEMORABILIA/2012-News-Archive/1936-Berlin-Olympics-torch-holders-to-sell-for-$5,500-in-London/11372.page).

Figur 9: Håkon. Maskot for De olympiske vinterleker på Lillehammer, Norge 1994. Scannet av Opplandsarkivet.

Figur 10: Kristin. Maskot for De olympiske vinterleker på Lillehammer, Norge 1994. Scannet av Opplandsarkivet.

Figur 11: Emblem for De olympiske vinterleker på Lillehammer, Norge 1994. Scannet av Opplandsarkivet.

Figur 12: Sportspiktogrammer for De olympiske vinterleker på Lillehammer, Norge 1994. Scannet av Opplandsarkivet.

Figur 13: Piktogram for fakkelfstafetten i 1994. Scannet av Opplandsarkivet.

Figur 14: Piktogram for kulturprogrammet i 1994. Scannet av Opplandsarkivet.

Figur 15: Piktogram for '94-laget. Scannet av Opplandsarkivet.

Figur 16: Fakkelf for De olympiske vinterleker på Lillehammer, Norge 1994: Helfigur og detalj. Foto av Marianne Timby Hartvåg 2012.

Figur 17: Wenlock. Maskot for De olympiske leker i London, Storbritannia 2012. Hentet fra <http://www.modelzone.co.uk/corgi-london-2012-wenlock-die-cast-figurine.html>.

Figur 18: Emblem for De olympiske leker i London, Storbritannia 2012. Hentet fra <http://dubsar.com/news/pr-and-communication-lessons-learnt-from-the-olympics/attachment/london-2012-logo>.

Figur 19: Piktogrammer for De olympiske leker i London, Storbritannia 2012. Hentet fra http://theolympicsblog.blogspot.no/2009_11_01_archive.html.

Figur 20: Fakkelf for De olympiske leker i London, Storbritannia 2012: Helfigur hentet fra <http://www.designboom.com/design/barberosgerby-london-2012-olympic-torch/>
Detalj: Foto av Marianne Timby Hartvåg 2012.