

Ornamentikk og arkitektur



Figur 0:1: Raulandsakademiet

Vivian Grieg Teisner

Masterprosjekt i tradisjonskunst

Høgskolen i Telemark

Avdeling for Estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning

Rauland 2008

SAMMENDRAG

Den verden vi opplever og lever i synes å være i stadig forandring. Det å være i en tradisjon høres trygt og fast ut og kan kanskje være en motvekt til dette foranderlige. Eller, hvordan er det egentlig?

I denne oppgaven kommer jeg til å se på min bakgrunn og hvor jeg hører hjemme i det landskapet vi kaller ”tradisjon”. Hva er det som inspirerer meg og hvorfor tar jeg de valgene jeg gjør i mine arbeider? Jeg har valgt en oppgave som går ut på å utsmykke en betongvegg i kantinen i Raulandsakademiet. Hvilket kunstnerisk uttrykk skal utsmykningen få? Hvordan skal dette løses rent teknisk, og kan jeg forsvare bruk av dekor i et bygg som synes å være i funksjonalistisk stil?

Raulandsakademiet er reist i materialene tre, betong og glass. Jeg kommer til å analysere Raulandsakademiet i forhold til funksjon og funksjonalismens idealer. Samtidig ønsker jeg å se på det i forhold til den gamle byggeskikken i Telemark. Kan man finne likhetstrekk mellom de gamle gårdene og Raulandsakademiet? Svalganger og tun kan antyde at det er visse likheter.

Noen av de gamle stueene i regionen, som er fra 1700- og 1800-tallet, er rose malt. Jeg opplever denne dekoren som harmonisk. En utsmykningsoppgave på Raulandsakademiet krever også at man skaper en harmoni i rommet som dekorerer. Kantinen er et sentralt rom i bygget, og mitt mål er å skape en utsmykning som er tilpasset arkitekturen og brukerne.

FORORD

For meg er det som en spennende reise jeg gir meg ut på når jeg kommer til Rauland for å være med på Masterstudiene i tradisjonskunst. Pendling til og fra Oslo i alskens vær kan synes utfordrende nok, men det blir fort glemt når man gjør plass til gleden over å være en del av denne utdanningsinstitusjonen. Dette er spennende, utfordrende og lærerikt.

Rosemaling står mitt hjerte veldig nært. Tenk at C'er og S'er kan føre til så mye tankevirksomhet! Jeg ønsker å takke styret i Vest-Telemark Museum ved Dag Rorgemoen og Halvor Nordal for tildeling av "Stipend for grunnforskning og dokumentasjon 2007", og Telemark Husflidslag som også har tildelt meg et stipend. Vi har et felles ønske om at rosemaling skal skyte nye knopper og inspirere og glede fremtidige generasjoner.

Jeg vil også takke Akademikontoret på Raulandsakademiet. Uten deres positive innstilling til prosjektet mitt hadde ikke denne oppgaven blitt slik den nå fremstår. Deres engasjement og støtte har også bidratt til at oppholdene på Rauland har vært så hyggelige.

Jeg har måttet søke råd og informasjon hos flere mennesker. Jeg vil gjerne takke Rangvald Bing Lorentzen og Øystein og Åsta Kostveit for velvillig hjelp og støtte. I tillegg vil jeg nevne mine veiledere Bodil Akselvoll og Arne Magnus Jonsrød. De har inspirert meg til videre innsats når det har vært nødvendig, og vært gode sparringpartnere i de forskjellige fasene av oppgaven. Tusen takk, begge to!

Til sist, og ikke minst, vil jeg takke mannen min for all støtte og tålmodighet i løpet av disse årene jeg har studert. En student kan i enkelte perioder være en nokså fraværende person, både fysisk og psykisk, og jeg er intet unntak. Og alt det som hodet er fylt med! Noen må jo høre på det. At han, litt perifert, har tatt del i disse studiene kan jeg skrive under på.

Bildene i oppgaven har jeg selv tatt hvis annet ikke er notert.

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	2
FORORD.....	3
1. Innledning.....	7
1.1. Problemstilling.....	8
1.2. Avgrensning.....	9
1.3. Metode	10
2. Begreper, registrering og inspirasjon	13
2.1. Rosemaling fra Telemark	13
2.1.1. Formspråket i rosemalingen fra Telemark.....	14
2.1.2. Hva oppfatter vi som ”god rosemaling” i dag?.....	20
2.2. Analyse av bygget Raulandsakademiet.....	28
2.2.1. Modernisme, funksjonalisme og arkitektur	28
2.2.2. Le Corbusiers fem punkter.....	31
2.2.3. Andre kjennetegn ved funksjonalismen.	33
2.2.4. Oppsummering.....	39
2.3. Registrering av rosemaling.....	41
2.4. Inspirasjonskilder	42
3. Rosemaling og tradisjon.....	47
3.1. Tradisjon.....	47
4. Eget praktisk arbeid.....	50
4.1. Arbeidsprosessen.....	54
4.1.1. Materialvalg	54
4.1.2. Format og tilpasning til Raulandsakademiet	55
4.1.3. Teknikk	55
4.1.4. Farger og effekter.....	56
4.1.5. Notater skrevet i løpet av prosessen	60
4.1.6. Egen evaluering	64
4.2. Nyskaping.....	67
4.3. Videreføring	69
5. Vurdering og konklusjon.....	71

LITTERATURLISTE	74
NETTSIDER	76
MUNTLIGE KILDER	77
FIGURLISTE	78
VEDLEGG 1	80



Figur 0:1: Château de la Rivière, Frankrike, Foto Grete Lindahl

All human will is directed toward a satisfactory shaping of man's relationship to the world, within and beyond the individual. The plastic Kunstwollen regulates man's relationship to the sensibly perceptible appearance of things. Art expresses the way man wants to see things shaped or colored, just as the poetic Kunstwollen expresses the way man wants to imagine them. Man is not only a passive, sensory recipient, but also a desiring, active being who wishes to interpret the world in such a way (varying from one people, region, or epoch to another) that it most clearly and obligingly meets his desires. The character of this will is contained in what we call the worldview (again in the broadest sense): in religion, philosophy, science, even statecraft and law.

Alois Riegl, (1858-1905)

1. Innledning



Figur 1:1: Maihaugen, Lillehammer



Figur 1:2: Utebelysning i Roma, Italia

Jeg har vært fascinert av rosemaling i mange år. På forskjellige reiser i inn- og utland har jeg observert akantusranker og utsmykninger på hus, i stein, i smijernsarbeider og baderomsfliser, på vegger og i tak. Jeg har sett barokkens og rokokkoens formspråk og tenkt: ”Dette er jo som ”vår” rosemaling!” I denne oppgaven kommer jeg til å se nærmere på rosemalingens utvikling og på hvordan den kan passe inn i vår tids arkitektur. (Figur 1:1 og 1:2)

Spørsmålet som dukker opp i forhold til meg og rosemaling er ”hvorfor?” Hvorfor akkurat rosemaling? Det begynte nok med en nysgjerrighet overfor noe jeg trodde var særnorsk. Etter hvert kom utfordringene på det tekniske og det kunstneriske plan. Økte kunnskaper på disse områdene ledet videre til et ønske om å formidle dette til andre. ”Man lærer så lenge man har elever”, sies det, og den utvekslingen som oppstår mellom lærer og elev setter jeg veldig høyt. Etter hvert som mitt kunnskapsnivå har økt har jeg også søkt å utfordre rosemalingen. Hvor fritt kan man bevege seg i dette ”landskapet”? Kan det passe inn i nåtidens arkitektur?

For meg er rosemaling så mye mer enn ren dekor. Jeg er til stadighet på utkikk etter noe nytt i dette formspråket og føler at jeg er en aktiv del av en tradisjon. Studiet ved Høgskolen i Telemark har gitt meg en anledning til videre fordypning i temaet, og jeg har begrenset det til å omfatte det vi ser på som ”rosemaling fra Telemark” og hvordan det kan passe inn i dagens interiører uten at det mister sitt opprinnelige formspråk.

Raulandsakademiet, bygget i 1974, er således en spennende utfordring. Kan Telemarks sterke tradisjoner, i dette tilfelle innen rosemaling, ved hjelp av min hånd tilpasses interiøret i kantine- og peisestue-området? Dette skal jeg utforske i denne oppgaven, og jeg valgte tidlig å ha en arbeidstittel for prosjektet: Ornametikk og stil i arkitektur.

1.1. Problemstilling



Figur 1:3: Loftet, modell etter Torvetjønnoftet, Rauland 1992. Originalen står på Kromviki.



Figur 1:4: Detalj Raulandsakademiet

Med "Ornametikk og stil i arkitektur" som arbeidstittel viser jeg at jeg søker en dialog, eller et samspill, mellom de arkitektoniske elementene og utsmykningen. Raulandsakademiet er bygget på 1970-tallet i funksjonalistisk stil og ligger i et område av landet som har dype tradisjoner innen ornametikk og byggekunst. (Figur 1:3 og 1-4) Det å introdusere et slikt bygg i dette området har nok krevd mye av såvel arkitekter som byggherrer. Funksjonalismen, som jeg mener man ser i Raulandsakademiet, skulle kvitte seg med all overflødig dekor, så det er en spesiell utfordring å trekke rosemaling inn i dette bygget og forsvare dens tilstedeværelse. På samme måte kan man umiddelbart føle at Raulandsakademiets fremtoning er fremmed i dette landskapet som Rauland *er*. Erfaringer har vist meg at det kan være både lurt og interessant og se på "det store bildet". Og hva er "det store bildet" her? Min oppgave er å dekorere veggfeltene over kantine i Raulandsakademiet. Det kan virke som en stor oppgave, men det er nok kun en liten del av "det store bildet". Min problemstilling kan dermed formuleres på følgende måte:

Hvordan kan man få rosemaling til å passe inn som utsmykning i dagens interiører uten at det mister sitt opprinnelige formspråk?

1.2. Avgrensning



Figur 1:5: Kantine og peisestue på Raulandsakademiet

Muligheten til å utsmykke et rom i Raulandsakademiet er for meg starten på en avgrensingsprosess. Bygget fra 1970-tallet er en spennende utfordring, og det er viktig å velge et område i bygget som jeg føler er sentralt, hvor folk ferdes, og hvor utsmykning har en funksjon. Valget har falt på kantine- og peisestue-området. Disse sammenhengende rommene bærer i dag preg av at forskjellige personer har gjort sitt for å forskjønne og dekorere dem i løpet av de senere årene. Raulandsakademiet er i seg selv et nøytralt bygg, for og med mennesker. Men malerier, grafikk, skulpturer, planter og nips dominerer disse rommene. Det har kommet til et punkt hvor man trenger å rydde opp i dette og gjenskape noe av den opprinnelige atmosfæren slik arkitekten kan ha sett det for seg. Jeg ønsker å skape en harmonisk løsning hvor også selve byggets estetiske kvaliteter kommer til sin rett. I kanten er det et veggparti oppunder taket som strekker seg langsmed rommets midtakse. Dette partiet ønsker jeg å utsmykke slik at det blir en integrert del av rommet. (Figur 1:5)

Raulandsakademiet ligger i Telemark. Telemark har sterke rosemalingstradisjoner, og rosemaling, slik vi finner den her, har vært en viktig inspirasjonskilde for meg og min malerkunst. De fleste av de rosemalerne jeg har lært av opp gjennom årene kommer fra

Telemark eller forholder seg til denne stilen. Jeg føler at det ikke kan bli annerledes; utsmykningen må bli med inspirasjon hentet fra distriktets rike tradisjoner.



Figur 1:6: Olav Hansson interiør, Heddal Bygdetun

Jeg forholder meg dermed til Raulandsakademiet, som er tegnet og bygget på 1970-tallet. Dekoren i kantinen skal gjenspeile rosemalingstradisjonene i Telemark samtidig som det skal være min tolkning av denne tradisjonskunsten. (Figur 1:6)

1.3. Metode

Prosjektets problemområde omfatter flere aspekter. Jeg kommer til å bruke de teknikkene jeg kan for selve utførelsen av utsmykningen, men, er også åpen for at de store feltene kan kreve at jeg utforsker teknikker som jeg ikke er så kjent med. Bruk av spraybokser, slik de brukes i graffitikunsten, kan være en slik teknikk.

Rosemalingsteknikkene har jeg lært av min mor og av forskjellige kursledere. De fleste av disse underviser i Telemarkstilen. Disse kommer til å bli presentert i oppgaven. Jeg velger å begrense meg til rosemaling fra Telemarkdistriktet men må også se på begrepet "rosemaling" i sin helhet. Er rosemaling norsk? Hvordan skiller rosemaling i ett distrikt seg fra rosemaling i et annet distrikt? Og som en forlengelse av dette spørsmålet kan man si: "Hvorfor?" Er det

rosemalerne i de forskjellige distriktene eller er det selve distriktet som skal tilegnes en spesiell stil? Disse tingene vil jeg også komme inn på i mitt arbeide.



Figur 1:7: Rosemalt interiør fra 1930 malt av Olav Fyrileiv, Heddal bygdetun

Mye av den gamle rosemalingen i Telemark er allerede registrert, men innsamling og bearbeiding av data blir også en viktig del av denne oppgaven. Jeg føler et sterkt behov for selv å reise rundt å studere og ta bilder av noen av de gamle interiørene, samtidig som jeg kommer til å være selektiv i mine valg av steder. Ettersom mye av rosemalingen allerede er registrert er det lettere å velge ut på forhånd og konsentrere seg om de stedene og de malerne som er av størst interesse for meg. (Figur 1:7)

Intervjuer og samtaler med utøvende rosemalere kommer også til å være en viktig del av arbeidet mitt. Med fokus på tradisjonene i distriktet og rosemalernes egen rolle i dette samspillet ønsker jeg å få en større innsikt og forståelse for hva man mener rosemaling er i dag. Disse samtaler kommer til å være med på å skape en begrepsavklaring når det gjelder rosemaling fra Telemark og hva som oppfattes som god rosemaling.

Arkitekturen til Raulandsakademiet og byggets beliggenhet i Telemark får en viktig plass i dette arbeidet. Jeg kommer til å se på byggestilen og hvordan Raulandsakademiet passer inn i en funksjonalistisk tankegang. At jeg i det hele tatt plasserer bygget i den stil-perioden er basert på et tidlig intervju med Rangvald Bing Lorentzen. Min tolkning av bygget og refleksjonene som arkitekten Mogens Friis kommer med i *Festskriv 1997* ligger til grunn for

hvorfor jeg føler at man kan forsvare en utsmykning i kantinen. Mitt forhold til rosemaling og hvordan den kan varieres kommer til uttrykk i denne utsmykningen. Dette er en oppgave hvor hovedvekten ligger på det kunstneriske uttrykket. Mine undersøkelser skal danne grunnlag for å nå dette målet.

2. Begreper, registrering og inspirasjon



Figur 2:1: *kart.norge.no*

2.1. Rosemaling fra Telemark

Før jeg beskriver rosemalingen fra Telemark (Figur 2:1) vil jeg gjerne gå inn på selve begrepet ”rosemaling” og hvorfor det utviklet seg og ble så populært i noen deler av Norge. For å kunne forstå dette må man også se på den generelle utviklingen i Norge på 1600- og 1700-tallet. Tre sentrale forandringer skapte det store kulturskiftet på 1700-tallet: vekst i befolkningen, en kommersiell revolusjon og en revolusjon innen kommunikasjon. Endringene skjedde til forskjellige tider i de forskjellige landene i Europa, og nådde etter hvert Norge og distriktene. (Engen, s.117-118)

Hva rosemalarne på 1700- og 1800-tallet kalte seg vet vi lite om, men rosemaling vil for mange være synonymt med dekorativ maling. På enkelte dialekter brukes både ordet ”rosing” og rosemaling om dekorativ malerkunst. Dette omfatter ornamentikk, figurmaling, marmorering og geometriske mønstre. Ordet ”rose” er således et verb, og man roser, eller noe er rosut (rosute, rosete, rosa). I Telemark var kua ”raud- og kvitrosute”, på Vestlandet ble de

første kulørte og illustrerte bladene kalt ”rosablad”, og i Sverige, for å bevege seg utenfor landets grenser, var ”rosmålning” fellesnevneren for dalmalernes bibelske scener og kurbitser. (Ellingsgard s. 10)

2.1.1. Formspråket i rosemalingen fra Telemark



Figur 2:2: Liten kiste malt av Øystein Vesaas i 1900

Det som først og fremst slår meg når jeg ser rosemaling fra Telemark er de organiske formene. Geometriske former, som man ser elementer av i rosemaling, spesielt på Vestlandet, er stort sett fraværende. Hvordan skal man så beskrive denne rosemalingen? (Figur 2:2)

Randi Asker skriver i *Rosemaling i Norge* (s. 13):

Den typiske Telemarksrosen, som Luraas er mester i, er blitt sammenlignet med en plante med rot, stengel, blader og blomster. En rokokko-c danner stengelen, og en mindre c på tvers utgjør roten, mens blomstene sitter på tynne grener tre og tre sammen. Denne rosen kan tilpasses nær sagt et hvilket som helst felt. Den er hovedmotivet og får ingen innramning, slik som hallingenes symmetriske oppbygning omkring et midtpunkt. Enkelte ganger er telemarksrosen slank og langstrakt, andre ganger mer konsentrert og avrundet. Rosemalerne har variert den i det uendelige, men felles for dem alle er det c-formete hovedmotivet og fremfor alt en markert konturtegnning enten i sort eller hvitt. De tynne, elegante konturene er

trukket opp med den fineste pensel en kan tenke seg, laget bare av et par hår av en ekornhale. Det kjennetegner telemarkingen at han legger stor vekt på tegningen, på selve linjen i ornamentet og på alle de små detaljene. Fargene er mer avstemt, ikke så dristige som i Hallingdal. Telemarksrosen er sprunget ut av et helt annet lynne enn hallingens djerve rosemaling. Karakteristisk for malerne både i Telemark, Hallingdal og flere andre distrikter er ellers at mange av dem var mesterspillemenn, og at sansen for rytme lå dem i blodet.



Figur 2:3: Sommer på Øvre Mo, 2007

Asker knytter dermed malerne til distriktene de bor i. I mine samtaler med rosemaleren Bjørg Oseid Kleivi kommer det forøvrig frem et annet syn på dette. “Det er ikke distriktet som avgrensar rosemalingsstilen men personen – utøveren - som skaper stilen”, sier hun.

“Hallingstilen burde hete Bæra stilen, for det var de to sønnene til Herbrand Sata, Niels og Embrik Bæra, som la grunnlaget for det man i dag kaller typiske hallingroser. Rosemaling fra Telemark, på samme måte som rosemaling fra andre distrikter, utviklet seg med personene som bodde i distriktene og de impulsene de fikk. Man bør heller oppkalle stilen etter menneskene som utviklet den fremfor det distriktet de bodde i eller kom fra. Som hun sier: ”Alle har tatt etter noen!” Prikker, ruter, konturer, etc., kan være særpreg som skiller en maler fra en annen. ”Ikke ta moroa vekk!” fortsetter hun. Ved å lage for mange regler kan det bli som med bunadene. Tidligere malere, som for eksempel Olav Hansson, lot seg inspirere av flere stilarter. Tulipanen, som man gjerne forbinder med Hallingmotiv, brukte han også.

I folkemusikken sier man at man spiller en slått ”etter” en bestemt person. Slik kunne man også si det innenfor rosemalingen, mener Bjørg. Som eksempler nevner hun at Knut Mevastaul malte etter Glittenberg, Knut Buen, som er en aktiv maler i Telemark, maler i Luraas tradisjonen, etc.

Jeg tror at svaret ligger et sted mellom disse to synspunktene.

Rosemalerne på 1700-tallet var også et produkt av sin tid og av de stedene de vokste opp og ferdes. De skikker og tradisjoner som fantes på de plassene de var, virket inn på dem og valgene de tok som rosemalere. I Telemark var det også på denne tiden rike tradisjoner innen fargebruk og dekor. Vevde tekstiler og trearbeider viser oss det. I musikken ser man også at man gjerne la inn litt ekstra “pynt” – litt utbrodering, for å si det slik. Dette viser seg også etter hvert i rosemalingen. Man kan gjerne knytte det til enkeltpersoner og si at det er “deres” stil, men likefullt kan man ikke komme forbi deres røtter - hvor de bodde og hvilke kulturelle og sosiale påvirkninger de var underlagt. (Figur 2:3)

For å få en større forståelse for dette formspråket og hva det er som kjennetegner rosemaling fra Telemark har jeg også henvendt meg til en annen utøver, Unni Marie Lien. Hun beskriver Telemarkstilen slik: “Det frie, det usymmetriske. Over og under (smyging), fantasiblomster. Jeg bruker mye “horn”. Malingen skal være sprudlende. Fletter i hverandre. Den er tilpasningsdyktig. Den kan f.eks. komme inn fra et hjørne.” Unni Marie tenker nok mest på maling av gjenstander når hun beskriver det slik.

Men rosemaling er jo også “interiør”. Asker sier: “Det er ølboller og småsaker, skap og annet innbo som først blir malt, og senere stuens vegger og tak.” Jeg har valgt å trekke frem en av de gamle rosemalerne, Olav Hansson, som behersket alt dette og som kan kalles en “frihåndsmaler”. Rikard Berge sier om ham: “Han er av rette slags frihandsmaalarane, som legg til utan underteikning, berre etter augnemaal og handehagleik og hugskot. Han er som den gode spelemannen, som av *ein* slaatt kann gjera so rike umbrøyte at de vert mange. Difor er de vel au han hev fengi so faae etterhermarar. Han stend der med kunsti si som noko av de beste eit rikt huglunde kunde løyse ut or folkehugen i ei vandsleg og i mange maatar smaaleg tid.” (Berge, 1914, s. 88) Disse egenskapene som her tillegges Olav Hansson søker jeg i mitt eget arbeid. Jeg mener at det frie og friskheten som vi kan se i hans arbeider representerer noe av det som mangler blant en del rosemalere i dag.

Hvem var så denne mannen Olav Hansson og hva var så spesielt med hans kunst? Berges undersøkelser tyder på at han var sønn av Hans Hovinbøle og Margit Herbjørnsdotter i Hovinbygd i Tinn, og at han ble født omkring 1760. Ingen vet hvor han kan ha lært malerhåndverket, men allerede i 1782 maler han på Rygi. Få år etter, i 1784 og 1788, maler han på Nedistogu og Uppistogu på Ramberg i Heddal. Disse står nå på Heddal Bygdetun og på Fylkesmuseet i Skien. (Figur 2:6) Han malte nok ikke så veldig mange interiører, og det seneste som Berge nevner er Aagetveit i Bø i 1808. Maling på mindre gjenstander, spesielt på kister, kan man følge fra 1782 og frem til 1818. Jeg har forøvrig valgt å forholde meg til interiørmalingen hans og hente inspirasjon der i forhold til min utsmykningsoppgave. Jeg er blitt formet som rosemaler ved at jeg har latt meg inspirere av andre og av ting jeg har sett. Når jeg ser malingen til Olav Hansson føler jeg at det nok også har vært slik for ham.



Figur 2:4: Kongsberg kirke, alter og detalj

Byene, spesielt i sør Norge, var påvirket av stilarter som var på mote nedover i Europa, og impulsene nådde etter hvert ut til distriktene. Utenlandske håndverkere var med på å bringe kunnskap og impulser, noe lokale håndverkere lot seg inspirere av. (Asker, s. 7) Arbeidene i Kongsberg kirke er flotte eksempler på dette.(Figur 2:4) Kanskje Olav Hansson har besøkt den? Bildene i Figur 2:5 er interessante i den henseende.



Figur 2:5: Olav Hansson, detaljer fra Rambergstoga, Heddal Bygdetun



Figur 2:6: Ivistoga på Ramberg, Heddal Bygdetun

Olav Hansson hadde en spesiell evne til å ta utgangspunkt i forskjellige stiler og lage sitt eget uttrykk. Han plukket fra barokken, rokokkoen og naturalisme, og vi kan se at han malte figurer og religiøse motiver, fabeldyr og blomster. Han brukte C'er og S'er og akantusranker binder sammen store roser i interiørene. Danske og tyske skillingsblader fra 1600- og 1700-tallet har nok inspirert ham, og han kan ha vært i Kongsberg og Numedal og fått impulser der. I Skien ser man også bruken av kurver og overflødhethorn. Takene malte han med limfarge (krittmalning) og veggene er i olje. (Berge, s. 46)

(Figur 2:7)



Figur 2:7: Takmaling, Rambergstoga i Skien

Få rosemalere er gode i alt, men Olav Hansson kan sies å være det. Han har god formsans, hvilket dimensjonene på rosene i interiørene er et eksempel på. “*Ei stor kunst kann han: han kann maale rosa etter flaten; stor flate gjer stort opplegg. ... Og han kann samle opplegge der de best hover, og leggje tyngdepunkte der de skal. Sumtid hev han reint geniale paahitt til aa lata maalingi fylgje arkitekturen, t.d. naar han gjer mønsaasen til stilken under ei kjemperose.*” Fargene hans er lyse og sterke, men samtidig behersker han å skape en harmonisk helhet i sine interiører. (Berge, s. 87)

Denne beskrivelsen an Olav Hansson viser oss en rosemåler som behersker mange av de elementene som etter hvert betegnes som typisk for rosemåling fra Telemark. Rosemålingen utvikler seg mye i denne perioden hvor han er aktiv, og det vi ser på som typiske trekk ved dette formspråket nå er følgende:

Det skal være et harmonisk hele. Dette skapes gjennom gode linjer (tegning), form og farger og forholdet til gjenstanden eller rommet som dekorerer. Det skal være gode fargesammensetninger, gjerne med lyse og sterke farger. Rokokkoens C danner grunnlaget, (stengelen) og kan tilpasses nær sagt alle felt. Den kan være slank og langstrakt eller konsentrert og avrundet i et usymmetrisk motiv. Man sammenligner den gjerne med en plante, og rosene sitter på tynne grener, gjerne tre og tre sammen. Konturer i sort og/eller hvitt er også vanlig, og det legges stor vekt på linjene. Blomstene kan være fantasibloomster eller inspirert av naturlige blomster. Roser og valmuer kan nevnes her, men jeg ser ikke noen grunn til ikke å la seg inspirere av andre blomster også. Friskhet, djervhet, fantasi, rytme og harmoni er viktige stikkord. Men det gjelder vel for all rosemåling!? Jeg har trukket frem Olav Hansson som klarte å tilpasse rosemålingen til interiørene i sin tid. Min oppgave er å forene rosemåling med et interiør skapt i vår tid. Det kan virke som en kontrastfylt oppgave.

Norberg-Schulz sier det slik i *Nattlandene*: “Rosemålingen står i virkningsfull kontrast til fargeløsheten utenfor, særlig om vinteren holder den drømmen om vår og fruktbarhet levende.” (s.13)

Tilstedeværelse - det å være, det å se - knytter lyset, været, årstider, landskapet, byggene og menneskene sammen som i en ring – uten begynnelse og slutt. Inni denne ringen ligger også hva vi oppfatter som “god rosemåling” i dag.



Figur 2:8: Detalj av romdeler, Vivian G. Teisner, 2006

2.1.2. Hva oppfatter vi som “god rosemaling” i dag?

For å få et ”offisielt” svar på dette sendte jeg inn en gulvklokke og et skap til evaluering i eliteklassen på Dyrsku’n i september 2007. Dyrsku’n i Seljord er et årlig arrangement som også har en husflidsutstilling. Denne evalueringen bruker jeg som et utgangspunkt for å se hvordan rosemaling bedømmes der. (Figur 2:10 og 2:9) I tillegg har jeg intervjuet dommerne som satt i panelet i 2007.

Dyrsku’n har utarbeidet et vurderingsskjema som ligger til grunn for evalueringen.

Vektleggingen er som følger:

- Teknisk utføring (vektning 4)
- Materialvalg/produktvalg (vektning 1)
- Fargebruk/komposisjon (vektning 3)
- Vanskelighetsgrad (vektning 2)

Dersom arbeidet faller utenfor noen av de nevnte feltene kan dommerne føre på andre.

Vektningen skal gå opp i totalen 10. En poengskala fra 1 - 6 i bedømmingen ganget med

vektingen gir summer som til sammen gir en total poengsum. Dommerne enes om dette, og totalen viser om man er kvalifisert til en pris og i så fall hvilken.

Jeg har hatt samtaler med dommerne for 2007 for å få utdypet deres vurderingskriterier og diskutere bedømmingen. Bjørg Oseid Kleivi kom med følgende kommentarer:

Hun var ikke helt enig i utformingen av skjemaet og følte at vektleggingen kunne være annerledes. Det kunne være mer vekt på vanskelighetsgrad, følte hun, og lavere på teknisk utføring. Hennes fordeling ville da være:

- Teknisk utføring	3
- Materialvalg/produktvalg	1
- Fargebruk/komposisjon	3 (i høve til fyridømet bør strykes)
- Vanskelighetsgrad	3
Sum	10



Figur 2:9: Detalj gulvklokke 2007

Bjørg legger mest vekt på farger ettersom det er det første man ser. ”Ved å bruke farger på en god måte unngår man at det blir veikt,” sier hun. Hun fortsetter: ”Det som males i dag bør bære preg av det. Det skal ikke se ut som slitte museums gjenstander med falmete og patinerte farger.” Hun forklarer videre med følgende punkter:

- Komposisjon. Det må stå riktig vei!
- Grunningen må være bra.
- Vanskelighetsgrad.
- Konturer avslører om det er en dyktig maler eller ikke.
- Det er viktig å velge gode produkter som grunnes på en ordentlig måte og som får pen dekor. Dette er også en motvekt til bruk-og-kast mentaliteten.

En telefonsamtale med Unni Marie Lien ga meg litt mer innblikk i bedømming av rosemaling. Som Unni Marie sa: ”Det er ikke lett å bedømme rosemaling. Det er ikke noen fasit. Det er pyton å bedømme! Smak og behag bestemmer.” Dette styrker mitt syn på at det må bli en subjektiv bedømming. Unni Marie mente at teknisk utføring, materialvalg og fargebruk/komposisjon skal henge sammen. Det er en ting, men helheten teller. Man kan ikke male i en fargeskala som ikke passer til grunningen. Det ødelegger helheten.

Unni Marie kunne fortelle at ”i høve til fyridøme” kom med i evalueringen for utøvere som evt. kopierte en gammel mester eller en annens arbeid. Dette ble lagt til for å oppmuntre flere til å delta, men hadde ikke noen stor effekt. Begrepet bør derfor tas ut av skjemaet mener hun.



Figur 2:10: Skap, Vivian G. Teisner, 3. pris Dyrsku'n

Kåre Haugen er den tredje dommeren i panelet for bedømming av rosemaling på Dyrsku'n 2007. Han har godt kjennskap til gammel rosemaling og utfyller på denne måten dommerpanelet hvor de to andre er utøvende rosemalere. Han synes vurderingsskjemaet er greit. Det han savner er større variasjon i det som blir presentert av rosemaling i dag, og han holder det opp mot den gamle rosemalingen. ”Det er for mye kopiering,” sier han. ”Det burde være mere originalitet. Det totale bilde er viktig, og det er det mange som ikke behersker.” Han påpeker at grunnarbeid også er viktig og at materialvalg ofte ikke er godt nok. Jeg har også studert *Godt håndverk, tradisjonsforankret uttrykk og fornying*. Når det gjelder bedømmelse av husflid skriver Tor Kjetil Gardåsen: Dommerne er valgt ut fordi de har kunnskapsbakgrunn. Verdien med dommersystemet er at utøverne får en vurdering av sine arbeider. Under intervjuarbeidet har imidlertid forskjellige dommere gitt uttrykk for at de har ulike siktemål med måten de dømmer på, noe som gir seg utslag i dømmingen. Dommerne kan etter dette inndeles i de som er kresne og kvalitetssøkende på den ene siden og de som er

tolerante og forståelsesfulle og ser oppmuntring som en viktig side ved dømmingen på den annen. For begge gruppene er formålet å få frem god husflid, men de første mener at dette bør skje gjennom å sette klare kvalitetskrav til det som premieres og foreta en streng og grundig bedømmelse.



Figur 2:11: Gulvklokke, Vivian G. Teisner. 3. pris Dyrsku'n 2007 og detalj

Den andre kategorien gir uttrykk for at fremgang bør skje gjennom oppmuntring og kan gjerne foreta en litt ”mild” dømming for ikke å ta motet fra de som forsøker seg. Gjensidig mener de to gruppene at den andre er for streng/ henholdsvis for mild i sin dømming.” Om dommernes bedømmelse av kvalitet skriver han: ”I tråd med husflidens allmenne kvalitetsfokusering, er også dommerne opptatt av den håndverksmessige siden ved gjenstandene, dvs. at den håndverksmessige kvalitet er til stede. Dommerne ser det som sin rolle å stimulere både til økt kvalitet og til fornying, og få frem et høyere nivå. Slik sett ser det som sin oppgave å bære frem allmenne ønsker innenfor husflidmiljøet, med særskilt vekt på kvalitet, selvstendighet og nyskaping.”

I Gardåsens prosjekt ser vi også at det er et ønske om tradisjonsforankring og at flere mener at ”grunnopplæring bør gå gjennom å kopiere den gamle rosemalingen.” Samtidig ønsker man å se en fornying i rosemalingen. Det man heller ikke bør glemme er at dette også er en bedømmelse av gjenstandens bruks- og nytteverdi. (s. 44-46)

Disse synspunktene synes forenlige med det inntrykket jeg sitter igjen med etter intervjuene. Jeg har derfor trukket noen slutninger i forhold til begrepet ”God rosemaling”.

KONKLUSJON

For å kunne gi et svar på hva det er som oppfattes som ”god rosemaling” i dag, har jeg kommet frem til at man må forholde seg til flere punkter:

- Hva skal bedømmes?
- Hvordan skal man bedømme?
- Hvem skal bedømme?
- Hvorfor?
- Hvor?

Hva skal bedømmes? Hva som skal bedømmes henger etter mitt syn også sammen med hvor bedømmingen foregår. Jeg har startet min undersøkelse med deltagelse ved Dyrsku’n. Ved Dyrsku’n legges det vekt på ”husflid”. I målsettingen for husflidtevlingen ved Dyrsku’n heter det at den skal ta vare på:

- Tradisjonane våre innan husflid og handverk
- Nyskaping innan husflid og handverk
- Kvalitet både handverksmessig og estetisk
- Breidde og mangfald innan husflid og handverk. (Gardåsen s. 38)

Dette innebærer at gjenstanden som dekoreres evalueres i fellesskap med dekoren. Dommerne jeg har snakket med legger alle vekt på helheten. Man må ta dette med i betraktning når man leverer noe inn til bedømming.

Hvis man har et ønske om å bedømme kun rosemaling må man skape et skille mellom gjenstand og dekor. Dette kan gjøres ved å åpne for en ny klasse hvor alle deltakerne må forholde seg til de samme kravene. Dette kan være en plate, f. eks. MDF eller finer, som har spesifiserte mål. Dette kan være helt konkrete mål eller mål hvor bredde og høyde har et maksimums mål. Da vil utøveren selv velge formatet og man kan få en variert og interessant utstilling. Kanter, farger og motiv blir den enkeltes utfordring. På denne måten blir det kun rosemalingen som bedømmes.

Hvordan skal man bedømme? Et vurderingsskjema, i likhet med det som dommerne ved Dyrsku'n forholder seg til, bør ligge til grunn. Dette sikrer en jevn kvalitet på dømmingen, også fra år til år.

Det man også må være helt klar på i forhold til hvordan man skal bedømme er hvor stor vekt man legger på gjenstanden og helheten. Som jeg fremhevet i forrige avsnitt kan dette være et avgjørende punkt for utøveren. Enkelte produkter, som f. eks. skap, boller og senger legger ofte grunnlag for mer tradisjonelle løsninger. Hvis man frigjør seg fra disse kan man være med på å skape et grunnlag for fornying hvor tradisjonelle løsninger ikke presser seg frem.

Hvem skal bedømme? Igjen føler jeg at "hvor" må tas med i betraktningen. Ved Dyrsku'n er det utøvende rosemalere som tradisjonelt utgjør hovedtyngden i panelet. I 2007 var også Kåre Haugen, som har et meget godt kjennskap til gammel rosemaling, med. Noen få ganger har man også hatt dommere med kunstbakgrunn. Gardåsen illustrerer dette:

"Enkelte år har det blitt hentet inn dommere som hørte mer hjemme i kunstmiljøet enn i husflidmiljøet. Deres vurderinger var som regel uventede og overraskende i husflidsammenheng." "En kunstmaler fra Oslo var dommer ett år. "Her kan du se at man går innover moltemyra," sa han til et rosemalingsarbeid. "Dømming hadde vanligvis vært knyttet til håndverk og kvalitet, mens tankegang knyttet til kunstfeltet ble opplevd som fremmed." (s. 43)

Hvis man skal oppmuntre til fornying kan det kanskje være sunt å bringe inn dommere fra forskjellige miljøer. Også ved Dyrsku'n. Det viktigste, slik jeg ser det, er at de har kunnskapsbakgrunn.

Hvorfor? Trenger vi bedømming av rosemaling? Når man snakker om verdien av en evaluering har Unni Marie Lien sine egne synspunkter. Hun mener at det å få en pris ved Dyrsku'n ikke er ensbetydende med at man gjør suksess med sin rosemaling. Hun mener at det er kundene som bestemmer om det er bra eller ikke. Man må gjøre et godt arbeide hvor teknisk utføring, materialvalg, fargevalg og komposisjon henger sammen.

På det personlige plan kan bedømming ha stor betydning. Får man en pris så er det en anerkjennelse av det arbeidet man har utført. Tilbakemeldingene kan også vise hvor man har forbedringspotensiale. Ved Dyrsku'n legges det vekt på at det skal være konstruktiv kritikk. Dømming av rosemaling kan også bidra til at vi holder liv i denne tradisjonen. Så lenge det finnes en arena hvor rosemaling vises frem, vil publikum måtte forholde seg til det. En tevling viser også publikum hva som rører seg innenfor et bestemt miljø. Er der noen nyskapende krefter? Har de fremdeles en forankring i tradisjonen? Har man fått inn nye aldersgrupper?

Oppmuntres barn og ungdom til å prøve seg?

Målet med bedømming må være, etter mitt skjønn, at man oppmuntrer til at folk skal male og utvikle seg som rosemalere, at man sikrer kvaliteten på det som gjøres, og at det er rom for nyskaping. Hvis man kan engasjere nye grupper i dette arbeidet kan vi få en stor og variert bukett av vakre ”roser”.

Hvor? Utviklingen i rosemaling og hvordan den brukes er noe vi må forholde oss til som utøvere. Dekorelementene som vi kjenner så godt fra rosemalingen brukes fritt og uanstrengt på forskjellige arenaer. Porsgrunn Porselensfabrikk har et nytt service med ensfarget dekor, Kari Traa bruker elementer fra rosemaling på en leken måte i sine tekstiler, Moods of Norway bruker det blant annet i sine brilledesign, og Unni Marie Lien har samarbeidet med en klesdesigner. Jeg har selv samarbeidet med Hole Design og utforsket nye bruksområder og stiler. Dette er kun noen av de eksemplene vi finner i vår samtid. Denne bruken av rosemalingselementer kan ikke bedømmes på lik linje med det vi finner på Dyrsku’n. Dyrsku’n er en viktig kulturbærer som tar vare på tradisjonene og ”folkets røst.” Her ser man at deltagelse på tevlingene og samspillet med publikum henger sammen. Publikum engasjerer seg i hvilke priser de forskjellige gjenstandene får og måler sitt syn opp mot dommernes bedømming. Det er sjelden at publikum og dommere har avvikende forståelse av det som skal bedømmes.

Dyrsku’n er et utstillingsvindu for mange rosemalere. Jeg har forøvrig inntrykk av at ikke alle rosemalere leverer inn til bedømming. Vi ser muligens at det går et skille mellom hobby og næring, og videre et skille mellom næring og kunst.

På landsbasis ar de, som driver med rosemaling som næring, en mulighet for bedømming utenom Dyrsku’n? Kan en egen klasse (kanskje det er det som kalles Eliteklassen nå?) tiltrekke seg disse?

Nå som vi har utdanningsmuligheter på Masternivå på Rauland får vi også den dekorative delen av tradisjonskunsten opp på et akademisk nivå. Vil det forandre denne kunstformen? Jeg har selv en lang utdanning bak meg med tre år på Oslo Tegne- og Maleskole samt en BA fra Kunst og Design linjen på HiO. Hvordan skal man bedømme mitt arbeid?

Disse spørsmålene lar jeg henge i luften, for jeg tror ikke vi finner noen raske svar på dem. ”Ting Tar Tid” har jeg hørt, og det er kanskje det vi trenger i denne forbindelse.

I Figur 2:12 viser jeg litt ”lek med form og farger”.

Mine studier av rosemaling i Telemark, bruken og formspråket, ligger til grunn for at jeg skal kunne utsmykke kantine og slik at rosemalingens formspråk skal komme til syne. En analyse av Raulandsakademiet er derfor også nødvendig.



Figur 2:12: Lek med form og farger



2.2. Analyse av bygget Raulandsakademiet.



Figur 2:13: Raulandsakademiet

2.2.1. Modernisme, funksjonalisme og arkitektur.

Rauland Folkehøgskole og Akademi ble tegnet av arkitektene Mogens Friis og Anne Tinn Kjelland Friis og stod ferdig i 1974. I denne oppgaven analyserer jeg selve bygget, og ettersom den praktiske delen av min oppgave har vært å dekorere veggfeltene over kantinen, forholder jeg meg til den gamle delen av Raulandsakademiet. (Nytt navn i 1987, Festskriv 1997 s. 18) Den nye delen ble for øvrig tegnet av Mogens Friis og Rangvald Bing Lorentzen og stod ferdig høsten 1999.

I min analyse vil jeg trekke frem to forskjellige aspekter ved Raulandsakademiet. Det ene er å se på Raulandsakademiet som et uttrykk for funksjonalismen, og det andre er å se om man kan finne likhetstrekk mellom Raulandsakademiet og byggeskikken på de gamle gårdene i Rauland og områdene rundt. Svalganger og tunet som internatdelen former kan antyde det.

For å få et klarere bilde av arkitektens intensjoner med bygget og hvilken stilepoke det hører inn under tok jeg kontakt med Rangvald Bing Lorentzen. Han kjente godt Mogens Friis og kunne komme med en del nyttige opplysninger. (intervju 6.9.07) Han kunne fortelle at mange

av arkitektene i Norge på 1960-70 tallet var påvirket av funksjonalismen og at den har vært gjeldende som uttrykk helt opp i vår egen tid. Arkitekten Knut Knutsen (1903-69) var en viktig inspirasjonskilde på denne tiden, sa han, i tillegg til bygget "Fallingwaters" i USA, tegnet i 1935 av Frank Lloyd Wright. Et innblikk i funksjonalismen var derfor nødvendig for å kunne vurdere om Raulandsakademiet er typisk for denne stilen og hva det er som definerer denne stilen.

I 1880-årene la den amerikanske arkitekten Louis Sullivan grunnlaget for det vi kjenner som funksjonalismen med slagordet "Form follows function". Dette ble toneangivende innenfor design og arkitektur i mange tiår fremover. Funksjonalismen stod for en forenkling av formen hvor all dekor og unødvendig pynt skulle sløyfes. (nettside 2)

Betegnelsen funksjonalisme brukes hovedsakelig i Skandinavia, mens man i Europa gjerne snakker om modern architecture, modernism, international style eller art deco.

Funksjonalismen forbindes med mellomkrigsperioden fra 1920-1940. Det var forskjellige strømninger i Europa på denne tiden. I England ble "The Arts and Crafts Movement" drevet frem av kunstnere med personer som John Ruskin og designeren William Morris i spisen.

I Tyskland stiftet Hermann Munthesius "Deutscher Werkbund" i 1907, støttet av den tyske stat. Målet var å gjøre Tyskland konkurransedyktig i forhold til England og USA.

I USA oppstod det en "maskin-estetikk". Den amerikanske utviklingen kan deles inn i fire kategorier: "modern, machine purity, streamline, og biomorphic". I (Vedl.1) beskriver jeg funksjonalismen i Europa og USA mer inngående.

Funksjonalismen kom for alvor til Norge med Stockholms-utstillingen i 1930. (Vedl. 1) Det første bygget var restauranten "Skansen", som ble tegnet av Lars Backer og oppført i 1927. Ønske om å være internasjonal var en fremherskende tendens i 1920-årene, og for første gang i historien var arkitekturen i ferd med å miste sitt regionale og lokale særpreg, (Norberg-Schulz, s. 131)

En arkitekt som klarte å holde på det regionale er finnen Alvar Aalto. Han etterstrebet enkle, geometriske, vakre, og samtidig fungerende bygninger, og han skilte seg dermed ut. For ham sto hensynet til menneskenes grunnleggende behov sentralt. Han trakk inn organiske former i sine bygg, med sterke referanser til det regionale. Dette stod i en flott kontrast til de geometriske grunnformene. Aalto kvittet seg med historiske referanser i sin arkitektur, og denne "destruksjon" kom til å prege arkitekturen i mange tiår fremover.

Blant de norske arkitektene er Knut Knutsen og Arne Korsmo to av arkitektene som tok opp Aaltos ideer om organisk funksjonalisme. ”For Knutsen var målet å skape en ”beskjeden” arkitektur som underordner seg omgivelsene, og det var derfor naturlig for ham å bekjenne seg til Aaltos formale ”destruksjon”. ([nettside 9](#))

I følge Rangvald Bing Lorentzen var disse arkitektene av betydning for Mogens Friis, og noe av denne tankegangen mener jeg vi finner igjen i Raulandsakademiet.

Man begynner så smått å ane konturene av hva det er som kjennetegner funksjonalismen. En arkitekt i Europa som markerte seg innenfor denne stilen og satte sitt preg på den, er sveitseren Le Corbusier (1887-1965). Han satte opp fem punkter som skulle beskrive det som var moderne i arkitekturen og dermed funksjonalismen. Disse punktene forholder jeg meg til i min analyse av Raulandsakademiet. ([nettside 1](#))

2.2.2. Le Corbusiers fem punkter



Figur 2:14: Raulandsakademiet

I min analyse av Raulandsakademiet (Figur 2:14) går jeg gjennom de fem punktene til Le Corbusier. På denne måten kan jeg bedre se om bygget passer inn i en funksjonalistisk tankegang. Punktene jeg forholder meg til er: (nettside 1)

1. Skjelett av stålarmert betong
2. Flatt tak med terrasse
3. Fri innvendig planløsning
4. Horisontale vindusbånd
5. Den frie fasaden skulle komponeres

1. Skjelett av stålarmert betong.

Et viktig bidrag til de store forandringene innenfor arkitekturen fra siste halvdel av 1800-tallet, var den store teknologiske fremgangen som følge av den industrielle revolusjonen. Utviklingen av nye byggematerialer som stål, jern, betong og glass muliggjorde store konstruksjoner som for eksempel The Crystal Palace, bygget i Hyde Park i London i 1851. (Glancey, s. 384) Armert betong gjorde det mulig å lage et skjelett av betong i hus og

bygninger. Rommene kunne dermed fritt utformes når de ytre veggene ikke lenger behøvde å være de bærende elementene i bygget.

Raulandsakademiet kan på sett og vis sies å være slik. Størstedelen av bygget er reist i betong. Det som gir assosiasjoner til andre byggemetoder er limtrebjelkene i takene som synes å bringe vekten ut til ”bærende” vegger.

2. Flatt tak med terrasse.

Raulandsakademiet kunne ikke få flate tak med terrasser. Det faller mye snø i løpet av en vinter i Rauland, og til og med de skrå takene bygget nå har, krever det at det regelmessig må måkes om vinteren. Arkitekten, i samråd med byggherrene, var enige om denne løsningen, hvilket gjør at det skiller seg ut fra et tradisjonelt funksjonalistisk bygg.

3. Fri innvendig planløsning

Raulandsakademiet er bygget slik at den armerte betongen fungerer som et bærende skjelett. Dette gir et grunnlag for en fri innvendig planløsning, noe som man kan se i utformingen av alt fra inngangspartiet til vestibyle, festsal, kantine og peisestue til romfordelingen i internatdelen.

4. Horisontale vindusbånd

Raulandsakademiet har store vindusflater, spesielt mot vest, og der hvor vinduene kunne ha fått dette preget med horisontale vindusbånd, er flatene ofte brutt med innslag av betong. Dermed kan man ikke si at dette, som er så typisk ved funksjonalistiske bygg, er påfallende tilstede i dette bygget.

5. Den frie fasaden skulle komponeres

Når man valgte å bruke glass, tre og betong for å bygge Raulandsakademiet var det også mulig å ”komponere” fasaden. Betong, som bærende element, muliggjør dette på en måte som tre ikke kan. Fasaden kan være i ett av materialene eller alle, og slik har det også blitt. Betongen står der, kraftig og grå som fjellene rundt, treverket, som tidligere var lyst, gjenspeiler trestammene i skogen rundt. Glass og store vinduer visker ut skillet mellom inne og ute, samtidig som himmel, skyer og natur kan speile seg i dem.

2.2.3. Andre kjennetegn ved funksjonalismen

Etter å ha gått gjennom de fem punktene til Le Corbusier har jeg kunnet vise at Raulandsakademiet til dels er et funksjonalistisk bygg, og til dels ikke. Etter hvert som funksjonalismen har utviklet seg har den fått disse kjennetegnene som jeg også vil se på i forhold til Raulandsakademiet:

- Slutt på historiske referanser.
- ”Form follows function”.
- Forenkling av form og vekk med overflødige detaljer.
- Den skulle være sosialt inkluderende.
- Organiske materialer.
- Nærhet til naturen.

Slutt på historiske referanser.

Ved første øyekast legger man ikke merke til noen historiske referanser ved Raulandsakademiet. Er det mulig å finne noen likhetstegn mellom dette bygget og gammel byggeskikk i området? I Raulandsakademiet har man latt materialene snakke sitt eget språk og ikke skjult konstruksjonen. Bolter og sammenføyninger er synlige, limtrebjelkene i taket likeså. Materialene glass, tre og betong reflekterer tiden det ble bygget i. De store vindusflatene er uttrykk for funksjonalismen slik den har preget større bygg helt opp i vår egen tid. Det er ikke prangende eller overdådig og virker innbydende og inkluderende.

Ved nærmere ettersyn forandrer dette inntrykket seg og man kan til og med se visse likhetstrekk mellom Raulandsakademiet og gammel byggeskikk i Telemark. Mogens Friis sier selv i *Festskriv 1997*: ”Å prosjektere Raulandsakademiet ble ikke noen lett sak, men oppgaven var i høy grad inspirerende. Granene, skogbunnen, både sommergrønn og mykt vinterkledd, fjellet, Totak, bygden og enkeltgardene, ja lyset og klimaforholdene, alle disse instansene trengte seg inn i prosjekteringsfasene med stor kraft og var i høy grad medbestemmende når vedtak skulle treffes om bl.a. gruppering av byggene, om byggematerialene, fargevalgene. Rart nok leste jeg i et tidlig søknadsskjema om opptak på Akademiet: ”Naturen i Rauland er i det heile det mest verdfulle grunnlag og den rikaste ramme kring Akademiet.” Hovedtrekkene i material- og fargevalg var ønsket om enkelthet: tre, betong og glass, så vel ute som inne. Bruken og vel især brukerne av Akademiet var i høy grad medbestemmende ved valget av bygningsmaterialene. Stor holdbarhet og lite eller enkelt

renhold var en forutsetning, samtidig som helhetsinntrykket måtte være så pass robust at det samsvarte med bygningens plassering i landskapet.”

Mogens Friis beskriver ikke noen historiske referanser, men viser en stor ydmykhet i forhold til oppgaven og omgivelsene bygget skulle reises i. Jeg våger den påstand at mens han bygget et funksjonalistisk bygg hvor per definisjon tidligere stil-perioder ikke lenger lå til grunn som inspirasjon, er også synlige referanser til gamle byggeskikker i Telemark tilstede.

Den gamle norske gården besto av mange hus og i Telemark og Setesdal var rekkebebyggelsen alminnelig, alt etter stedets topografi. Innhus og uthus kunne også plasseres i hver sin rekke med et gatetun mellom seg. (Bugge og Norberg-Schulz, 1969, s. 11)

Raulandsakademiet utforming og plassering i landskapet kan sies å gjenspeile dette.

Topografien tillater en spredning av bygningsmassen og bygget er som om flere hus er satt sammen i rekke. Internatdelen i den ene enden er formet som en U og danner et tun mot resten av bygget. Også dette rommet ute, eller tunet, er noe som gjenspeiler den gamle byggetradisjonen.



Figur 2:15: Internatdelen på Raulandsakademiet



Figur 2:16: Gardsjordsstoga, Rauland

Svalganger er noe vi kjenner fra de gamle gårdene, og det finner vi også igjen på Raulandsakademiet. Det pryder og binder internatdelen sammen, og det ligger som en passasje utenfor vandrehallen mot vest.

Rauland har en fantastisk natur. Fjellene reiser seg stolte rundt Totak, og på avsatsene er det bebyggelse. De fleste husene er i en eller to etasjer og føyer seg inn i landskapet.

Raulandsakademiet er nesten som naturen rundt. Det var under prosjekteringen enighet byggekomiteen og arkitektene imellom, at Akademiet ikke måtte ”skrike opp i landskapet som et stort fremmedlegeme”, skriver Mogens Friis. ”Utvendig snekkerarbeid fikk fargeløs

overflatebehandling, og trevirket lyste dengang som gyldne furustammer. Akademiets hovedbygg danner det visuelle tyngdepunkt i anlegget med kraftige, tette betongmurer ut mot ankomstarealene.” (Festskriv s.41)

”**Form follows function**”. Le Corbusier var opptatt av en fri innvendig planløsning. Når armert betong kan ”bære” bygget er det også mulig å få til en fri innvendig planløsning. Dette synes jeg man ser også i Raulandsakademiet. Mogens Friis sier det slik: ”Det var tanken at Akademiet skulle avspeile bruken av de forskjellige bygg. Formen på bygget følger de tiltenkte funksjonene. En hovedinngang for alle som nytter Akademiets mange kulturtilbud, det være seg elever, kontor og lærerstab, bygdefolk og tilreisende gjester. Tett opp ved aula/teater og festsal ligger den delen av Akademiet hvor de kulinariske behov bør kunne bli tilfredsstillet, nemlig matsal og peisestue med kjøkkenavdelingen flankerende hele langsiden av disse rommene.” Mogens Friis fortsetter sin beskrivelse av bygget, og det fremgår at funksjon og form er viktige faktorer og bestemmende for hvordan det til slutt ble. (Festskriv 1997, s. 41)



Figur 2:17: Inngangsparti Raulandsakademiet



Figur 2:18: Mot Kjøkkeninngangen

Hvis man sammenligner hvordan delene av Raulandsakademiet er satt sammen med plasseringen av husene i et tun så vil vi se at også der er det sammenheng mellom plassering og funksjon. Inngangen på Raulandsakademiet fører oss inn i en sentral vestibyle og de forskjellige rommene og salene har fått en naturlig og funksjonell plassering i forhold til hverandre. Kjøkkenavdelingen har fått en separat inngang for levering og henting av varer og lignende, og kantine og peisestue ligger godt plassert ved kjøkkenet og med adkomst både fra festsalen og internatdelen på motsatt side.

Et tun bestod som regel av flere små hus som ble delt inn i to hovedkategorier: innhus og uthus. Rekkebebyggelsen var alminnelig i Setesdal og Telemark, og innhus og uthus var gjerne plassert i hver sin rekke med et "gatetun" mellom seg. Topografien avgjorde husenes plassering, og i Telemark finner man også åpne firkant-tun. Funksjonsdelingen mellom husene var ofte slik: man hadde stue, eldhus og bur, egne hus for dyr og fôr, smie, kvern og korntørke eller badstue. Hvis vi oversetter "stue, eldhus og bur" med "festsal, kantine/kjøkken/peisestue og internat, så ser vi at de henger godt sammen – både i den gamle byggeskikken og på Raulandsakademiet. Tunet, som vi ofte finner på de gamle gårdene, gjenspeiles i det åpne rommet som internatdelen omslutter. Man ser at kravet til det funksjonelle også var viktig før i tiden. På denne måten kan man henviser til en viktig del av den gamle byggeskikken og si at man også ser dette i Raulandsakademiet. (Bugge & Norberg-Schulz, 1969, s. 11)

Forenkling av form og vekk med overflødige detaljer.

Det mange vil se på som veldig typisk for funksjonalismen er nettopp en forenkling av form og utelatelse av overflødige detaljer. Bygget skulle stå frem i kraft av seg selv og materialene som ble brukt. Ornamentikk skulle ikke lenger pryde bygget. Hva stod man så igjen med? Som Nordberg Schultz påpeker i *Nattlandene* bidro den "internasjonale stil" som dominerte i mellomkrigstiden til "å gjøre våre omgivelser karakterløse og anonyme." (s. 23)

Er så Raulandsakademiet "karakterløst og anonymt"? Jeg mener at Mogens Friis har klart å skape noe som slett ikke er det. Man kan se en mykere holdning hos Mogens Friis, som tar vare på det regionale.

Han skriver i *Festskrift 1997*: "Disse bygningskropper "står ute" hele året og forventes til og med å stå ute i en årrekke. - Tenk bare, hvilket ansvar det er å la oppføre et bygg i det hele tatt!! Samene og beduinene har det greiere i så henseende." (s.40) På meg virker det som om han har en bevisst holdning til området og naturen, og han tar hensyn til brukere og byggherrenes ønsker i forbindelse med tilnærmet vedlikeholdsfrie materialer. "Hovedtrekkene i material- og fargevalg var ønsket om enkelhet: tre, betong og glass, så vel ute som inne. Stor holdbarhet og lite eller enkelt renhold var en forutsetning, samtidig som helhetsinntrykket måtte være så pass robust at det samsvarte med bygningens plassering i landskapet." Forenklingen skjer gjennom materialvalgene og formen og passer således inn i en funksjonalistisk stil. At materialene også passer inn i en større sammenheng avslører han også i festskrivet. "Det var tanken at utsynet mot vest gjennom de store glasspartier fra forhall, Aula/vandrehall, peisestue og matsal, med andre ord der hvor mange ferdes, vil

understreke Akademiets nære tilknytning til naturen.” (s. 42) De store glassflatene gir en opplevelse av naturen som noe nært, og peisestuen hvor man har direkte utgang til en uteplass visker ut skillet mellom ute og inne. Dette utviskede skille er noe som Le Corbusier også var opptatt av.

Funksjonalismen skulle være sosialt inkluderende.

Funksjonalismen var preget av det som skjedde i samfunnet for øvrig. Den industrielle revolusjonen, verdenskrigene og depresjonen i 1930-årene påvirket landene i Europa og USA. Det var et enormt behov for boliger for alle som flyttet inn til de store byene for å skaffe seg arbeid. Boligblokkene skulle virke sosialt inkluderende og lite prangende. Dette påvirket annen arkitektur også.

Inngangspartiet på Raulandsakademiet er lite prangende, og dets skrå vinkel til resten av bygningsmassen gjør at man blir ført innover som i en vifteform til de forskjellige avdelingene. Raulandsakademiet har små intime rom og større saler og rom hvor folk kan treffes. De forskjellige områdene og rommene er skapt for menneskene som skal være og virke der. Raulandsakademiet passer også inn i denne sosialt tilpassede tankegangen. Det er ikke et stort og prangende bygg, men fremstår som flere små hus satt sammen til et hele.

Organiske materialer. Raulandsakademiet er bygget av betong, glass og tre. Disse organiske materialer er satt sammen på en måte slik at man ser selve konstruksjonen. Hvis man trekker en linje fra ”Fallingwaters” til Alvar Aaltos bygg og videre til norsk funksjonalisme, ser man visse berøringspunkter. Frank Lloyd Wright var en mester i å skape et bygg som også inkluderte elementer fra naturen, slik man ser i ”Fallingwaters”. I ”Fallingwaters” er natur og kultur innfiltrert i hverandre samtidig som de horisontale og vertikale linjene, samt de geometriske formene, fremstår som sterke kontraster til naturen.

Aalto brakte også inn organiske elementer i sine bygg som viste en anerkjennelse og tilstedeværelse av naturen, men på en annen måte enn Frank Lloyd Wright i USA. I motsetning til det synet som var rådende i Tyskland på den tiden søkte Aalto det enkle, vakre og velfungerende i sine bygninger. (nettside A. Aalto) Mennesket var i fokus. Det geometriske ble myket opp av organiske former og tre som materiale ble også introdusert. Det er en frihet og rytme i hans bygg som man ellers ikke så i funksjonalismen andre steder. Til den finske paviljongen på verdensutstillingen i New York i 1939, presenterte han et bygg hvor han brakte nye dimensjoner inn i begrepet ”bølge” (Aalto på finsk). Bølgen som dominerte

bygget skulle gi assosiasjoner til aorora borealis, Finnlands tusen sjøer og til syvende og sist var det jo også hans egen signatur! (Nerdinger, s. 20, Schildt s. 174)



Figur 2:19: Nærhet til naturen

Norske arkitekter, og da er det naturlig å nevne Knut Knutsen som var en inspirasjonskilde for Mogens Friis, var også opptatt av mennesket og naturen. Det dramatiske landskapet, lyset, vinteren og vår utsatte avhengighet av naturen preget også ham i hans arbeide, og han var en av de første som "... for alvor tok opp ideer som bygningens forhold til tomten, til landskapet og til naturen generelt, likeså ressursbruk og "sustainability" eller "bærekraft". (nettside Knut Knutsen) Denne respekten for "stedet" kommer også tydelig frem i Raulandsakademiet. Mogens Friis anerkjente naturen, brukere og byggherrenes ønsker.

Bing Lorentzen kunne også fortelle at det organiske var en viktig del av funksjonalismen slik den utviklet seg i Norge. Og med det mente han det organiske ikke bare i konstruksjonen, men også i materialvalg. Raulandsakademiet er bygget av betong, glass og tre. Disse materialene anser Bing Lorentzen for å være organiske.

Nærhet til naturen.

De store glassflatene gir en opplevelse av naturen som noe nært. I peisestuen har man direkte utgang til en uteplass og dette visker ut skille mellom ute og inne. Dette var Le Corbusier også svært opptatt av, og Mogens Friis understreker selv dette i Festskriv 1997: "Det var tanken at utsynet mot vest gjennom de store glasspartier fra forhall, Aula/vandrehall,

peisestue og matsal, med andre ord der hvor mange ferdes, vil understreke Akademiets nære tilknytning til naturen.” (Festskriv 1997, s. 42) (Figur 2:19)

2.2.4. Oppsummering.

Denne gjennomgangen har vist at Raulandsakademiet til dels passer inn i den funksjonalistiske stilen og Le Corbusiers fem punkter. Vi ser at arkitekten har benyttet organiske materialer, at det er en forenkling i byggestilen og at det ikke er noen overflødige detaljer. Ornamentikk finner vi ikke, verken ute eller inne. Bolter og sammenføyninger står som synlige detaljer i bygget. Betongkonstruksjonen gjør det mulig å skape store rom og frie innvendige løsninger. Kantinen og peisestuen er eksempler på dette. Bygget er også sosialt inkluderende og har en nærhet til naturen.



Figur 2:20: Ytre flater, Raulandsakademiet og stabbur, Raulandsakademiet

Det som ikke passer inn i den funksjonalistiske tankegangen er takene og vinduene. Det ville ha vært umulig å ha et så stort bygg med en flat takkonstruksjon. Snømassene ville ha tyngt for meget. De horisontale vindusbåndene som er så typiske for funksjonalismen er mer oppløste i dette bygget. Det er store vindusflater mot vest som skaper en nærhet til naturen, men andre steder er rekkene av vinduer gjerne brutt opp med innslag av betongflater. Jeg trekker også frem likhetstrekk mellom Raulandsakademiet og gammel byggeskikk i distriktet. Jeg har funnet en del elementer som jeg synes er sammenfallende. Svalganger og tun faller inn i denne kategorien. I tillegg føler jeg at trestrukturen i betongen, både innvendig og utvendig, gjør at den minner om gammelt treverk. Det er et spill i betongen som kommer til syne i forskjellig belysning. (Figur 2:20) Den innvendige takkonstruksjonen med bærebjelker av limtre, som vi ser f. eks. i kantinen og peisestuen, minner om takkonstruksjonen man ser i gamle hus. Figur 2:21 illustrerer dette.



Figur 2:21: Bærehjelker i peisestuen på Raulandsakademiet og i Rambergstova, Heddal Bygdetun

Det er en enkelhet i materialvalg både i den gamle byggeskikken og på Raulandsakademiet. De organiske materialvalgene - tre, glass og betong – som vi finner i Raulandsakademiet er veldig nær det vi finner i gammel byggeskikk. Mogens Friis har muligens tenkt mer på nærhet til naturen, men de gamle stuene kan jo sies å ha vokst opp av denne samme grunnen. Mogens Friis uttrykket det slik i *Festskriv 1997*: ”Å prosjektere Raulandsakademiet ble ikke noen lett sak, men oppgaven var i høy grad inspirerende. Granene, skogbunnen, både sommergrønn og mykt vinterkledd, fjellet, Totak, bygden og enkeltgardene, ja lyset og klimaforholdene, alle disse instansene trengte seg inn i prosjekteringsfasene med stor kraft og var i høy grad medbestemmende når vedtak skulle treffes om bl.a. gruppering av byggene, om byggematerialene, fargevalgene.” Denne nærheten til naturen trekker jeg inn i bygget med min utsmykning og organiske former.

Svalganger og tun har jeg også trukket frem som likhetstrekk. I tillegg kan kantinen og peisestuen til dels sammenlignes med den funksjonen de gamle stuene hadde. Bispising, sammenkomster, hygge, varme ved peisen og sosiale aktiviteter er alle fellesbetegnelser her. Jeg vil også trekke frem noen vesentlige punkter som skiller Raulandsakademiet og gammel byggeskikk. Kontrasten i bruk av ornamentikk er slående. I Raulandsakademiet er det fraværende og i den gamle byggeskikken brukes det både ut- og innvendig.

Det andre jeg ønsker å trekke frem er den sosiale karakteren og forskjellene her.

Raulandsakademiet har jeg fremhevet som et bygg som er sosialt inkluderende. Da de gamle stuene ble bygget viste de posisjon og status.

Hvordan kan jeg så forsvare en utsmykning i kantinen på Raulandsakademiet? Når jeg har et ønske om å få til en utsmykning som viser til rosemalingstradisjonene i Telemark er det viktig å registrere noe av denne rosemalingen.

2.3. Registrering av rosemaling

Mye av den gamle rosemalingen i Telemark er godt registrert. Forfattere som Øystein Vesaas, Kristian Kildal og Nils Ellingsgard gir oss et godt innblikk i det som ble skapt før i tiden. Mitt formål har derfor vært å bli bedre kjent med rosemaling ved å se den med egne.

Da jeg begynte på oppgaven visste jeg ikke riktig hvor jeg skulle begynne. Det eneste jeg visste var at jeg ville forholde meg til Telemark og rosemaling fra dette distriktet. Mine erfaringer som rosemåler har ført til et relativt godt kjennskap til en del av dagens utøvere, men jeg ønsket å videre utforske malingen i Telemark. Da jeg fikk et stipend av Vest-Telemark Museum på Eidsborg følte jeg at oppgaven ble litt fastere og tildels enklere. Det neste spørsmålet var da: Hvilken type rosemaling søkte jeg? Var det *en* spesiell rosemåler jeg hadde lyst til å konsentrere meg om?

Interiøret i gjestestoga på Djure som står på Eidsborg, malt av Olav Torjussen, var det første jeg så. Jeg tenkte allerede på dette tidspunktet at det var naturlig å tenke “vegg” fremfor “boller” eller “skap”. Men var det i en slik stil jeg kunne hente inspirasjon?

Turen gikk videre til Neset og Rauland Kirke. I kirken ser man Kristian Kildals tolkning og fornying av rosemaling i et lyst og trivelig interiør. Han har skapt en helhet og harmoni med fargene og tekstilene. Denne formen for rosemaling er det forøvrig ingen andre som har gått videre med, etter det jeg har kunnet observere.

Øvre Mo, Rauland er også en opplevelse. Holger Danske hilser fra ytterdøren på stabburet når man kommer inn på tunet. Dekoren inne i stuen, på framskap og dører, malt av Bjørn Bjålid i 1828, er utsøkt.

Men fremdeles var jeg på søken. Jeg var nå enda mer bevisst på at jeg ville finne en som malte direkte på vegger og tak.

Med et besøk i Rambergstugu på Heddal Bygdetun begynte brikkene å falle på plass. Dette interiøret malte Olav Hansson i 1784. Det er en tilsvarende romutsmykning på Yli i Heddal og på Kleppen i Sauland, men disse har jeg ikke besøkt. Besøket på Fylkesmuseet i Skien ble en bekreftelse på at jeg ville studere utsmykningen til Olav Hansson nærmere.

Jeg har hatt stikkord som detaljer, farger, helhet, harmoni og impulsivitet når jeg har studert disse interiørene. Dette ligger som et bakteppe, sammen med mine kunnskaper og kjennskap til nåtidens utøvere som jeg også refererer til, når jeg går løs på min egen oppgave.

2.4. Inspirasjonskilder



2:22: Ingebjørg Neset



Figur 2:23: Ellen Øygarden

Som rosemaler er man til stadighet i vekst som utøver og det er mange som har inspirert meg i alle disse årene jeg har holdt på.

Det begynte så smått med min mor og hennes arbeider. Hun var en uredd og arbeidsom rosemaler, full av pågangsmot og malerglede. Hun lekte med motiver, border og farger. Jeg lærte mye i denne perioden før jeg selv begynte å male, og mye av lærdommen kom gjennom diskusjoner og observasjoner. Jeg oppdaget etter hvert at hun lyttet til mine uttalelser, og det i seg selv var inspirerende!



2:24: Unni Marie Lien, utsnitt av innpakkingspapir

Veien fra min mors impulser og til at jeg selv skulle forsøke meg var ikke lang. Jeg gikk på mitt første kveldskurs, og det jeg husker mest fra den tiden er alle mønstrene jeg kopierte. Kopimaskiner var ikke tilgjengelige på samme måte som i dag, og det er jeg faktisk glad for. Jeg måtte lære meg ”å se”. Hva var hovedsveiver, hvilke streker skulle være konturer? Hvor kom stilkene fra og hva var blomster? Det var ikke så lett å sjeldne disse tingene i starten.

Etter hvert er det blitt mange kurs og mange lærere. Jeg har selv gått på mange kurs, og etter hvert har jeg også undervist andre. Man lærer av begge deler! Blant de lærerne jeg har hatt som jeg setter utrolig stor pris på og som fremdeles inspirerer meg er Ellen Øygarden, Bjørg Oseid Kleivi, Unni Marie Lien, Kari Signe Knutsen, Ingbjørg Neset og Sigmund Aarseth. Hver på sin måte har de lært meg nye innfallsvinkler og teknikker. De har rettet på utkast og kommet med klare syn på hva de synes er riktig og pent. Noen ganger ønsker jeg å gå mine egne veier, noen ganger foreslår de andre løsninger. Som oftest blir vi enige!



Figur 2:25: Liten tine, Bjørg Oseid Kleivi

Når jeg er på kurs prøver jeg å få med meg så mye som mulig av det som kurslederen demonstrerer. De har etter hvert utviklet sin egen og gjenkjennelige stil, og jeg liker å se på dem som en stor blomsterbukett hvor hver av blomstene er vakre og forskjellige. Sammen utfyller de hverandre og danner en helhet. Denne helheten representerer en stor del av det norske rosemaler miljøet for meg.

Hva er det så jeg liker ved hver av disse rosemalerne? Hvordan skiller den ene seg ut fra de andre? Som det kom frem allerede i samtalen med dommerne fra Dyrsku'n legger de forskjellige personene vekt på forskjellige aspekter ved rosemalingen. Ofte er det en eller to spesielle ting jeg merker meg hos hver enkelt.



Figur 2:26: Bord malt på kurs hos Bjørg Oseid Kleivi, 2006

Detalj av bord

Den eneste jeg kjenner som både er dreier og rosemalar er Ingebjørg Neset. (2:22) Hennes formsans og vakre dekor forenes i gjenstanden, og dette fascinerer og inspirerer meg. Hun kommer stadig med noe nytt, men hele tiden med en sunn forankring i tradisjonen. Hun kombinerer gjerne forskjellige maleteknikker og eksperimenterer både med grunning og dekor. Det laserende og gjennomskinnelige kommer ofte til uttrykk i hennes maling, samt dekor som ”strekker” seg mot noe nytt.

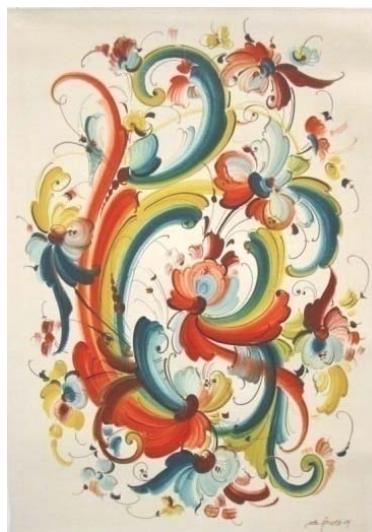
Ellen Øygarden sprer malerglede og kunnskap. Hennes impulsive stil og sikkerhet i valg av farger fører ofte frem til nye løsninger og motiver. Av henne har jeg lært mye om oppbyggingen av roser, blanding av farger og bruk av lasurer. (2:23)

Den første tiden som rosemalar på kurs var ikke bare enkel. Det var så mange ting man skulle lære å forholde seg til. Det var greit å ha noen regler å forholde seg til, men så oppdaget man etter hvert at dem må man også gi slipp på. Farger var et kapittel for seg. Det var veldig populært med bygderød, vogngrønn eller bondeblå bakgrunn på den tiden da jeg først begynte, og jeg syntes det var forferdelig vanskelig å finne frem til farger jeg likte. Da jeg endelig kom på et kurs hos Bjørg Oseid Kleivi (på Raulandsakademiet!) fikk jeg en ny palett. Nye impulser med friske, gode fargesammensetninger var noe som passet meg og som inspirerte meg videre. (Figur 2:25, Figur 2:26) Mine foreldre hadde igjen flyttet til utlandet, så min mors kunnskaper og maleglede kunne jeg ikke dra noen særlig nytte av.

Kari Signe Knutsen vil jeg også gjerne nevne blant de som har inspirert meg. Det jeg tidlig festet meg ved i hennes maling var oppbyggingen av motivet, valg av farger og spesielle detaljene. Jeg var på kurs hos henne på slutten av 1980-tallet, og for meg representerte hun en frodig Telemark stil. Det var sjenerøst med sveiver og blomster, og store deler av flatene var

dekorert. Jeg husker fremdeles aksene hun malte og hvor fint de passet inn med resten av dekoren. For meg var dette både kunst og håndverk i en vending!

Unni Marie Lien har undervist i både Telemark-stil og Ryfylke-stil. (2:24) Oppbygging av motiver, fargevalg, penselføring og detaljer er naturlige bestanddeler som hører hjemme på disse kursene. Som hun selv fremhever så er helheten veldig viktig. Bakgrunn og dekor skal passe sammen både når det gjelder farger og mønstre. Ryfylke-stilen synes jeg utfyller Telemarkstilen på en fin måte, både i motivbygging og utførelse. Jeg hadde nok ikke lært noe om Ryfylke-stilen hvis hun ikke hadde snakket så varmt om den på sine kurs. Sigmund Aarseth har undervist mye på Vesterheim i Dekorah, Illinois i USA. Som en del av min praksisperiode på Høgskolen i Oslo (HiO) i 2005 arrangerte vi sammen et kurs for norske og amerikanske deltakere på Vesterheim. Vi fikk med oss tre deltakere fra Norge samt flere amerikanske deltakere. Omvisningen startet i Chicago. Sigmund har hatt mange store oppdrag hvor han dekorerer hele rom. Han kombinerer gjerne teknikker og uttrykk, og det kan være alt fra malte draperier til akantusranker, vinranker, stavkirker og figurer. Norske landskapsmotiver og store sjablongarbeider forekommer også. I Chicago fikk vi se noen av



Figur 2:27: Sigmund Aarseth, veggutsmykning og Telemark-stil

restaurantinteriørene han har malt. I tillegg til alle teknikkene som man må ha kjennskap til og som han underviste i på Vesterheim, har Sigmund en rosemalingsteknikk som skiller seg ut fra hva jeg har sett hos andre. Han liker å olje flaten som skal dekoreres for så å male direkte på dette. Dette forutsetter en meget god maleteknikk og evne til å skape underveis i prosessen. En kvist i treverket eller noe som kan virke mislykket må kanskje omskapes for å kunne bli en naturlig del av motivet. Måten han bruker fargene og penslene på varierer med oppgaven han

står overfor. Han snakker om ”tørrmaling” hvor penselen er tørr når man fyller den, fortrinnsvis med vannbasert farge for maling på et tørt underlag. Dette står i kontrast til den oljete flaten hvor penselen fylt med oljemaling sklir uhindret over flaten. Denne siste teknikken gjør det mulig å begynne med mye pigment (maling) i penselen. Der hvor man ønsker mye farge og/eller tyngde begynner man så å male. Etter hvert som man bruker opp fargen i penselen blir den tynnere og mer laserende, hvilket gir et lett og annerledes uttrykk. Detaljer fremhever eller demper disse strøkene. (Figur 2:27)

Mange av nåtidens rosemalere er omtalt i bøker eller har selv utgitt bøker. Jeg blar ofte i disse bøkene. Om jeg ikke umiddelbart bruker det jeg har sett, så lagres det. Nye ting oppstår i et motiv jeg arbeider med, og det kan ha blitt hentet ut av denne ”skattekisten”.



Figur 2:28: Kroneseng, Øvre Mo, Rauland

3. Rosemaling og tradisjon

3.1. Tradisjonen

Definisjon på tradisjon: (Forelesning Vidar Lande nr. 1, 2006)

Fra Webster's Encyclopedic Dictionary: tradition = "the handling down of statements, beliefs, legends, customs, etc., from generation to generation, esp. by word of mouth or by practice".

Tradere, tradisjon, tradisjonell. "Kjem frå det latinske traditio som tyder "overgjeving" eller "overlevering", og det latinske trado, som tyder "eg overlet, gjev frå meg, sel, overleverer".

Det tradisjonelle er soleis overlevert frå den eine til den andre. (Latinsk ordbok)"

Det er to punkter som Vidar Lande også nevner som det kan være interessant å forholde seg til:

- 1) Hva er (mest) uforanderlig i overleveringen?
- 2) Hva er (mest) variabelt i overleveringen?

Gardåsen tar opp temaet i kapittelet om *Husflid – en ubrutt tradisjon?* (s. 105)

"Forestillingen om bindeleddet til fortida er noe av det en ofte støter på når husfliden blir omtalt og synliggjort. Husfliden i dag blir fremstilt som et ledd i en kontinuerlig tradisjonssammenheng. Dette blir understreket i turistreklame og lignende sammenhenger og formidler det bildet at produktene er skapt i og er del av en sammenhengende og ubrutt tradisjon og står i en kontinuerlig og uendret tradisjonskontekst. Bevisst eller ubevisst vil kjøperen oppfatte og oppleve produktene som tradisjonsprodukter gjennom det at de tilsynelatende viser en tradisjonell håndverker som driver med dette i forlengelse av den eldre tradisjonen."

Det jeg ønsker å belyse her er følgende:

- Hvordan var forholdet til tradisjonsoverføring i førmoderne tid?
- Har vi noen av de samme mekanismene innen rosemaling i dag, slik jeg opplever det?

Som Gardåsen påpeker (s. 105-106) er det en generell enighet om at det i tradisjon ligger en sterk grad av stabilitet med videreføring av gammel kultur på den ene siden og motstand mot ny kultur og forsvar for det bestående på den annen. Han trekker også frem Giddens utsagn: "I førmoderne sivilisasjoner er refleksiviteten likevel fortsatt stort sett begrenset til omfortolkning og klargjøring av tradisjonen, slik at tidens vektskål er langt mer tynget ned på "fortidens" enn på "fremtidens" side. Siden det å kunne lese og skrive dessuten er et

privilegium for de få, blir hverdagens rutiner fortsatt bundet opp til tradisjon på gammelt hvis.” Vi opplever dermed en sterk grad av normering gjennom dette repetitive handlingsmønster hvor fortiden føres inn i fremtiden. Tradisjonsoverføringen som vi ser her, hvor det stilles få eller ingen spørsmålstegn ved hensiktsmessigheten eller logikken virket fremmed for meg i dag.

Nå vil jeg gjerne påpeke at rosemalerne på 1700- og 1800-tallet tildels har skilt seg ut i denne forbindelse. De var åpne for nye impulser og tolket disse impulsene på sine egne måter.

Samtidig hang man stilmessig litt etter motesvingningene innenfor dekor i byene og spesielt i Europa. Dette viser at man var ”tynget av fortiden”, slik Giddens beskriver.

Ett viktig poeng innenfor folkekunsten er begrepet ”tradisjon”. Det må være en viss form for likhet mellom første ledd og tredje ledd for at det ligger innenfor disse rammene. ”Bertil Rolf påpeker at den kulturelle kontinuiteten må kunne fastslås fra det traderte regelverkets innside ved at generasjon A og C må kunne gjenkjenne mønstret som er blitt formidlet gjennom mellomgenerasjonen B. Om sønnesønnene kan kommunisere med forfedrene innfor samme kulturelle ”språk”, foreligger det kontinuitet.” (Gardåsen, s. 106-107)

Det som vi kan se på som ubevisste valg innenfor tradisjon i førmoderne tid har blitt bevisste valg i vår tid. Noen rosemalere har vokst opp i et miljø der rosemaling er en naturlig del av dagliglivet slik det har vært i generasjoner. Disse føler nok en forankring i den lokale kulturen på en måte som skiller seg fra min forankring.

Jeg faller inn i kategorien utøver hvor interessen for husflid har kommet etter hvert og som et resultat av bestemte og bevisste valg. I dette, som Gardåsen påpeker, ligger det muligheter for valg mellom identiteter og livsstiler. Dette er ”bevisste valg helt uavhengig og frikoblet fra de mekanismer som ligger i den egentlige tradisjonsoverføringen”. (Gardåsen, s. 108)

De fleste av mine lærere er fra Telemark og/eller har lært Telemark-stilen av andre. Noen av dem har fortalt om malere som har inspirert dem, andre har ikke snakket så meget om dette. Hva har så vi som utøvere til felles som beskriver det uforanderlige?

Vi ledes inn i to verdener, den ytre og den indre. I den ytre ser vi på særtrekkene ved denne tradisjonskunsten, og i den indre ser vi på hvordan utøvere opplever kunsten. Det kommer frem av dette at det er et samspill mellom disse to verdenene som leder oss til en fenomenologisk betraktningssmåte.

Det ytre kan beskrives med vurderingene av rosemaling ved Dyrsku'n og dommernes utsagn. Ved å ha et evalueringsskjema har man satt det i system. Det viser seg at de forskjellige

dommerne legger vekt på forskjellige aspekter ved rosemalingen. Det understreker bare hvor subjektiv en slik evaluering nødvendigvis er. (Kap.2)

Det indre kan illustreres med Unni Marie Liens erfaringer og utsagn: "Bruk deg sjøl!" sier hun. Hun oppmuntrer sine elever til å bruke egne erfaringer og smak samtidig som man skal holde på tradisjonen. Hvordan dette skal løses mener hun er opp til hver enkelt. Vi som er en del av den, slik vi ser på den i dag, kommer til å belyse forskjellige deler av den. Det er forskjellige sider ved den, mener hun, som inspirerer oss og som vi har lyst til å arbeide videre med. Unni Marie kunne også fortelle at de gamle rosemalarne ikke har vært så viktige for henne når det gjelder inspirasjon. Hun lærte rosemaling på Sand, og har etter hvert funnet sin egen stil som hun stadig utfordrer. Hun påpeker at rosemalere har et ensomt yrke, og for enkelte kan dette til og med føre til alkoholisering. "Man verner om sitt eget, og til syvende og sist er alle konkurrenter."

4. Eget praktisk arbeid



Figur 4:1: Eget praktisk arbeid

Ved å ta utgangspunkt i problemstillingen min har jeg satt opp noen punkter som jeg ønsker å forholde meg til i den praktiske delen av denne oppgaven. Punktene har vært diskutert i tidligere kapitler.

- Rosemaling fra Telemark og dens formspråk (Kap. 2.1.1.)
- Analysen av Raulandsakademiet, og hvordan det passer inn i den funksjonalistiske tankegangen (Kap. 2.1.2.)
- Likheter mellom Raulandsakademiet og gammel byggeskikk i Telemark
- Forskjeller
- Utsmykningen skal reflektere rosemalingstradisjonene i Telemark samtidig som det skal stå til bygget og interiøret

På det rent praktiske plan må jeg forholde meg til disse punktene, som jeg kommer til å utdype i kapittel 4.1. Arbeidsprosessen:

- Materialvalg
- Format og tilpasning til Raulandsakademiet
- Teknikk

- Farger og effekter
- Bevissthet i forhold til det jeg har rundt meg

Rosemaling fra Telemark. I kapittel 2.1.1. diskuterer jeg rosemaling fra Telemark og hva det er som kjennetegner denne stilen. Rokokkoens C danner grunnlaget for denne usymmetriske stilen og kan tilpasses nær sagt alle felt. Den kan være slank og langstrakt eller konsentrert og avrundet. Man sammenligner den gjerne med en plante, og rosene sitter på tynne grener, gjerne tre og tre sammen. De organiske formene skal skape et harmonisk hele, konturer i sort og/eller hvitt og fletting (smyging) er også vanlig, og det legges stor vekt på linjene. Blomstene kan være fantasibloomster eller inspirert av naturlige blomster. Friskhet, djervhet, fantasi, rytme og harmoni er viktige stikkord når det gjelder rosemaling. Det vanligste er å male med oljemaling på tre.

I kapittel 2.1.2. analyserer jeg Raulandsakademiet og hvordan det passer inn i funksjonalismen. Her er noen av punktene som er omtalt tidligere:

Raulandsakademiet ble tegnet av arkitektene Mogens Friis og Anne Tinn Kjelland Fris og stod ferdig i 1974. Det kan i mange sammenhenger beskrives som et funksjonalistisk bygg. Le Courbusier lagde en liste bestående av fem punkter som skulle beskrive funksjonalismen. Et bygg skulle ha et skjelett av stålarmert betong, flat tak, en fri innvendig planløsning, horisontale vindusbånd, og den frie fasaden skulle komponeres. Louis Sullivan, en amerikansk arkitekt, la grunnlaget for funksjonalismen med begrepet “Form follows function”.

På Raulandsakademiet har man benyttet de organiske materialer glass, tre og betong. Mogens Friis følte at disse materialene ville reflektere elementer i naturen som omgir bygget. De store vindusflatene skaper også en nærhet til naturen. Raulandsakademiet har et skjelett av stålarmert betong, hvilket muliggjør en fri innvendig planløsning og fasade.

Horisontale vindusbånd er typiske for funksjonalismen. Jeg mener at Raulandsakademiet bryter med denne stilen. Vindusrekkene er avbrutt med innslag av betong. Raulandsakademiet har heller ikke flate tak, som også kjennetegner et funksjonalistisk bygg. En region som denne med store snømengder om vinteren tillater ikke det.

Likheter mellom Raulandsakademiet og gammel byggeskikk i Telemark. Mogens Friis har vist en ærbødighet i forhold til oppgaven med å tegne bygget, byggherrenes ønsker og *hvor* bygget ligger. Jeg har trukket frem likheter mellom Raulandsakademiet og gammel byggeskikk i regionen. Tunet som

internatdelen former og svalgangene er noen av disse. Trestrukturen som forskalingen har etterlatt seg som spor i betongen får også veggens ytre til å mine om treflatene i de gamle byggene.

Forskjeller. Noen likheter kan man således trekke frem, men der er også vesentlige forskjeller mellom Raulandsakademiet og den gamle byggeskikken. Ornamentikk og bruken av den, både inn- og utvendig er et sentralt punkt her.

Et funksjonalistisk bygg skal jo være fri for dekorative elementer. Raulandsakademiet føyer seg inn i denne tankegangen og byggtekniske løsninger er synlige. Synlige bolter er et eksempel på dette. (Figur 4:2)



Figur 4:2: Detalj Raulandsakademiet og fra tunet nedenfor, stabbur Øvre Mo, Rauland

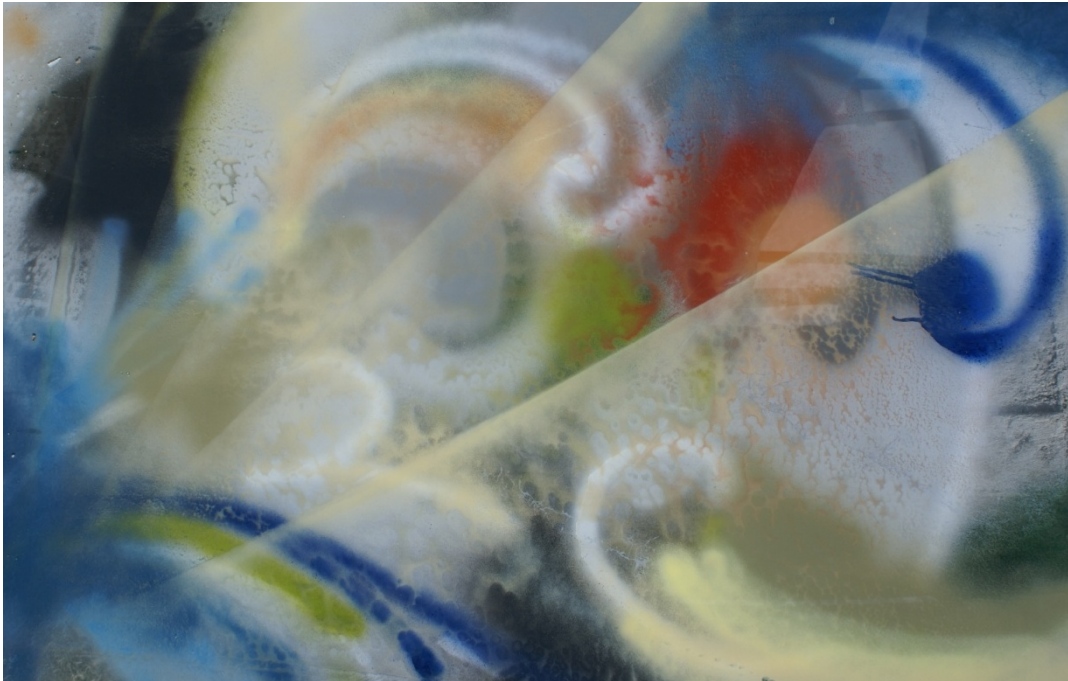
Den gamle byggeskikken i Telemark viser det absolutt motsatte. Treskjæring og malt dekor pryder husene utvendig og stuene, spesielt der hvor man tok i mot gjester, er rose malt. (Figur 4:2) Jeg har trukket frem Olav Hansson som en inspirasjon i denne forbindelse og jeg har konsentrert meg om hans interiører i mitt registreringsarbeid. (Kap. 2.1.1.)

Utsmykningen skal reflektere rosemalings tradisjonene i Telemark samtidig som det skal stå til bygget og interiøret. Deltagelse med rose malte gjenstander ved Dyrsku'n I 2007, intervjuer av profesjonelle rose malere og dommerne ved Dyrsku'n danner et grunnlag for min forståelse av denne tradisjonskunsten. Jeg har også selv rose malt i mange år, og lærerne jeg har hatt, i kombinasjon med det jeg har sett i bøker, på utstillinger og museer, har vært mine inspirasjonskilder. Lærerne har jeg presentert i kapittel 2.3. Jeg føler at Raulandsakademiet krever andre dekorative løsninger enn det man ser i de gamle stuene i Telemark for å passe inn tidsmessig samtidig som jeg vil at den skal reflektere rose malings tradisjonene i Telemark.

Analysen min av Raulandsakademiet gjør at jeg har en større forståelse for arkitektens intensjoner og hvordan bygget er tilpasset regionen. Louis Sullivan skal ha kommet med disse profetiske ord: "...det

ville være estetisk meget fordelaktig om vi noen år kunne avstå fra bruken av ornament, slik at vi kunne konsentrere oss om å skape velformede, nakne bygninger... Når dette skrittet er tatt, vil vi trygt kunne undersøke hvordan dekorativt ornament kan øke våre konstruksjoners skjønnhet.” (Norberg-Schulz, 1996, s. 157)

Jeg tar nå dette skrittet videre i det jeg går inn i arbeidsprosessen.



Figur 4:3: Spraymaling på pleksiglass

4.1. Arbeidsprosessen

Utgangspunktet for utsmykningen er at den skal fremheve kvaliteter ved Raulandsakademiet samtidig som den skal være en videreføring av rosemalingstradisjonene i Telemark. Den kommer til å vise *min* tolkning av rosemaling og hvordan det kan brukes i vår tids arkitektur. Utsmykningen skal være reversibel, hvilket utelukker maling direkte på murveggene. (Figur 4:3)

4.1.1. Materialvalg

Valg av materialer å male på og hvilke format som passer inn i feltene i kantinen er det første jeg må ta stilling til. Tankene har gått fra lerret og MDF plater og videre til pleksiglass. På lerret eller MDF plater kan jeg gjenskape strukturen på veggene for så å dekorere dem, men er det noe poeng å gjenskape noe som allerede er der? Jeg har slått den tanken fra meg. I stedet har jeg sett om selve bygget kan gi meg noen av svarene jeg søker.

Når man tar en tur ut oppdager man nye aspekter ved fasadene. Man opplever en nærhet til naturen når man er inne, men det overrasker meg å se hva de store vindusflatene skaper med sine reflekterende flater ute. Aftenhimmelen og trærne speiler seg i glassflatene og skaper en kontrast til betongen. De fremstår nesten som malerier. Når man ser dette føler jeg at valget av pleksiglass er riktig. Pleksiglass er et materiale som har en reflekterende flate tilsvarende det man finner i glassflatene. Pleksiglass er også transparent og betongen vil synes gjennom på de flatene som ikke er malt.

For meg er det også viktig at platene skal fungere rent praktisk. Glassplater er tunge og vanskeligere å håndtere. Jeg må også ta stilling til monteringen av platene, og i pleksiglass kan man borre hull til oppheng. Det er viktig at jeg selv kan håndtere platene, at de er gjennomskinnelige og har en reflekterende flate. For å si det litt poetisk kan dette materialvalget starte prosessen med en utsmykning som kan reflektere på flere plan.

4.1.2. Format og tilpasning til Raulandsakademiet

Veggen over kantinen består av tre rektangulære felt som hver måler ca. 480 x 200cm. Jeg velger å lage en frise hvor hele motivet skal henge sammen. Jeg plasserer fire plater i hvert felt, og hver av disse måler 85 x 125 cm. Denne rekken med pleksiglass plater blir som et horisontalt vindusbånd, og dette blir min hilsen til funksjonalismen. De kommer til å bli montert litt ut fra veggen slik at man får en liten skyggevirking mellom plater og vegg. Samtidig skal de stå så nær betongen at den kommer til syne i de feltene som ikke blir dekorert.

4.1.3. Teknikk



Figur 4:4: Utstyr: Spraybokser, gassmaske, maskeringstape, pleksiglass, ekstra dyser, oljemaling, linolje og flate pensler

Maling direkte på betong forbindes gjerne med graffiti. Jeg bryter med det uttrykket ved å male på

pleksiglass, og forsvaret dette med byggets utforming og størrelsen på utsmykningen. Dette krever et kraftfullt uttrykk som både skaper harmoni og kontraster. (Figur 4:4)

Arbeidsprosessen videre kommer til å vise at jeg har svært få skisser, men desto flere utprøvinger. Bruk av spraybokser og dekorering uten først å tegne opp et mønster er en anerkjennelse av graffitikunstnerens teknikker og uttrykk. Tidligere i oppgaven har jeg også trukket frem Olav Hansson og interiørene han har malt. I likhet med graffitikunstnerne mener jeg at han har malt direkte på veggene uten først å tegne opp mønsteret. Dett er også mitt utgangspunkt.

Jeg velger en blandingsteknikk i denne utsmykningen. Spraymalingen kommer til å skape de store linjene og fargefeltene på platene. Først sprayer jeg på den ene siden av platene. Jeg setter opp fire og fire plater av gangen slik at det blir kontinuitet i mønsteret.

I den neste fasen fortsetter jeg på den *andre* siden av platene med spraymaling. Jeg har kjøpt inn forskjellige dyser (caps) til sprayboksene som gir forskjellig spredning. På den måten kan jeg variere uttrykket. Noen steder ønsker jeg større detaljer, andre steder vil jeg gjerne dekke større flater med en farge.

Når dette er tørt kan jeg gå inn med små pensler og oljemaling for å skape sammenheng og liv med konturer og detaljer. Jeg velger å bruke sort og hvitt til disse konturene og detaljene.

4.1.4. Farger og effekter



Figur 4:5: Enkel skisse og modell

Bruk av modell. Det er vanskelig å se for seg hva som egner seg som utsmykning i kantinen uten å foreta en del utprøvinger. Jeg har valgt å starte med en liten, enkel modell av kantinen og peisestuen. Dette skaper en romfølelse og jeg kan se hvordan en utsmykning vil passe inn på de lange og smale

veggflatene.

Det første utkastet er basert på noen enkle skisser. (Figur 4:5)

Prøveplater. Jeg bruker 1 mm tykk pleksiglass som måler 60 x 70 cm til utprøvingene.

Det som ser ut som fine farger i modellen viser seg å bli for mørke i virkeligheten. (Figur **Figur 4:6**)



Figur 4:6: **Utprøving etter skisse og modell**

Lag på lag utprøving

Effekter. Jeg tester ut forskjellige effekter og kombinasjoner av disse. Med spraymaling kan man bruke sjablonger, man kan få myke overganger, man kan lage marmoreringseffekter. Eksperimentering med lag på lag teknikk kan få frem dybde i motivet. Stråleeffekter kan man skape med å dekke til deler av platene, f. eks. med platen som følger med. Ved å spraye langsmed plastbrettene og trekke av platen i rette linjer på tvers av alle platene kan man få dem til å henge sammen. (**Figur 4:6**, lag på lag)

Det har også noe å si hvilken side man velger å ha *ut*. Med maling på baksiden av platen kan den blanke siden reflektere samtidig som man får en dybdeeffekt.



Figur 4:7: Utprøving av teknikker

Man prøver og feiler. Figur 4:7 viser enkel spraymaling i gult, grønt og rødt på den ene siden. Det er konturer i sort og hvitt på den andre siden. De åpne feltene skaper nærhet til flaten bak platen. Det liker jeg. Samtidig er det skinn i platen. Ellers er denne utprøvingen uinteressant.



Figur 4:8: Utprøving på plass i kantinen

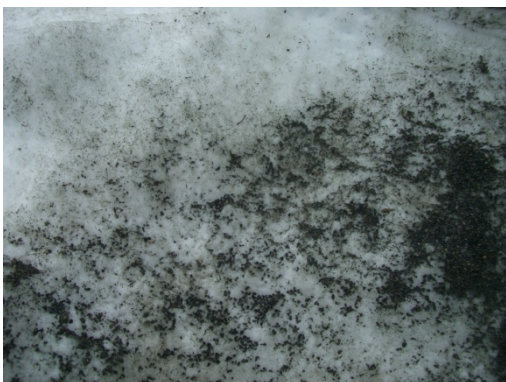
I Figur 4:8 har jeg konsentrert meg om store flater og lyse farger. Det er spraying på hele flaten og konturer i sort og hvitt. Fargene fungerer godt i kantinen, og jeg ser et potensial i bruken av konturer for å skape dybde og faste linjer. Disse linjene er viktige for å markere slektskapet til rosemalingen fra Telemark. Jeg ser for meg at blader kan folde seg og man kan få en 3D-effekt.

Bevissthet i forhold til det som er rundt meg.

Samtidig som jeg prøver ut disse teknikkene og effektene er jeg påvirket av det jeg har rundt meg. Snøen smelter og vannet fosser ut av avløpsrørene. Dette har jeg også fått frem som effekter i malingsprosessen. Lag på lag med spraying utendørs skaper en effekt som minner om skitten snø. (Figur 4:9)



Figur 4:9: Bevissthet i.f.t. det som er rundt meg, avløpsrør og dråpeeffekter



Skitten snø



Effekter med spraymaling

Arbeidet på pleksiglassplatene er med dette i gang, og jeg monterer dem i rekke på staffelier ute. Jeg arbeider på fire platen av gangen, og for å få en sammenheng med platene på neste seksjon, setter jeg alltid frem det som er påbegynt inntil det som skal males.

4.1.5. Notater skrevet i løpet av prosessen

Dag 1 med platene.



Jeg er bevisst på at jeg skal bearbeide begge sidene av pleksiglass platene og at motivet skal henge sammen hele veien. Platene står derfor tett inntil hverandre. I tillegg må jeg tenke på rekkefølgen når jeg bygger opp dekoren. Det som legges på denne siden blir bakgrunn når jeg vender platene. De strøkene og fargene som legges på først blir dermed de som

kommer frem i motivet. Jeg står ute og maler på grunn av dunstene fra malingen. Naturen rundt meg påvirker meg i maleprosessen. Disse platene skal stå i midtveltet på veggen. Strålene kommer ut fra et punkt nederst i midten.



Figur 4:10: Dag 1

Kommentar:

Jeg må stadig gå rundt for å se hvordan mønsteret utvikler seg. Allerede på dette tidspunktet føler jeg at ”strålene” er for fremtredende og at de må til dels overmales på den andre siden av platene. Jeg ønsker forøvrig å beholde store deler av de blanke flatene på den siden som skal være ut.

Dag 2 med 4 nye plater.



Figur 4:11: Dag 2

Fire nye plater hvor målet er at de billed- og fargemessig henger sammen med platene fra midtfeltet.

Jeg merker at jeg er friere i bevegelsene og lager større elementer på platene. Her ser man platene før de skal snus og bearbeides på den andre siden.

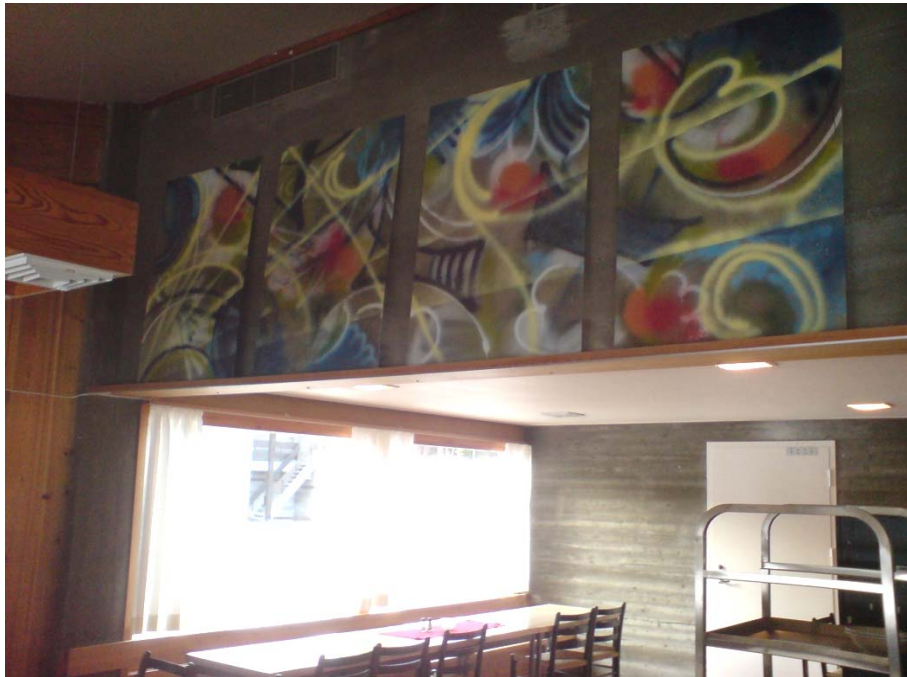
”Solstrålene” på disse platene er færre, dusere og stråler ut fra det ene nedre hjørnet.



Kommentar: Jeg må passe på slik at jeg ikke overmaler alle partiene på platene. Det er godt å ha en betongvegg å sette dem opp mot slik at jeg kan vurdere fargene underveis i prosessen. Jeg begynner å bli mer bevisst hvordan fargene fungerer i forhold til hverandre. Jeg søker kontraster og sammenheng med fargene i betongen.

Dag 3

Alle platene er malt på den ene siden. Det har vært spennende å få dem opp på hyllen i kantinen og se hvordan og om de fungerer i rommet. (Figur 4:12)



Figur 4:12: Første utprøving med platene i kantinen

Kommentar: På dette tidspunktet virker det uryddig. Fargene passer fint inn i kantinen, men ikke sammen med enkelte av tingene som fremdeles henger der. Figur 4:13 viser to gjenstander som mister all glød ved siden av de malte pleksiglass platene. Gjenstander som disse, og deres plassering, vil bli vurdert når utsmykningen skal monteres. Før jeg kommer så langt vil jeg gå gjennom min egen evaluering av utsmykningen i forhold til kantinen.



Figur 4:13: Pyntegjenstander i kantinen

4.1.6. Egen evaluering



Figur 4:14: Kantinen med foreløpig utsmykning

Det er mange måter å oppleve kantinen på Raulandsakademiet på. Årstidene avgjør i stor grad hvordan lysforholdene er der inne. I vinterhalvåret får man fremdeles glede av dagslyset i peisestuen, mens man er avhengig av elektrisk lys i kantinen. I sommerhalvåret virker også kantinen mye lysere.

Disse lysforholdene påvirker meg og de valgene jeg må ta i forhold til materialer og farger. I Figur 4:14 kommer vårlyset inn i rommet, og fargene på utsmykningen fanger opp mye av det vi ser i naturen utenfor. (Figur 4:11) Dette ser jeg på som et positivt element i utsmykningen. Tidligere utprøvinger, som jeg også har gjort i lampelys om kvelden, (Figur 4:6) har fått meg til å forstå at utsmykningen ikke kan være for mørk.

Selv legger jeg også merke til de horisontale og vertikale linjene når jeg kommer inn i kantinen. Jeg kjenner igjen materialene, glass, tre og betong, som preger Raulandsakademiet. Glass, i form av pleksiglass, og betongflatenes varierende farger bruker jeg som elementer i utsmykningen. (Figur 4:15)

Til tross for disse stramme linjene er det en del forstyrrende elementer i rommet. Når kantinen er åpen blir selvfølgelig kjøkkendelen også en del av rommet. Når den er stengt trekkes en hvit vegg ned. (Figur 4:14)

Jeg føler at det er nødvendig å binde rommet sammen, og vil gjøre det med en sammenhengende frise.



Figur 4:15: Detaljer

Plasseringen den får gjør at utsmykningen er løftet opp fra rommet. Strålene, som jeg har lagt inn på alle platene, bringer bilde enda mer opp. Dette kommer jeg til å tone ned.

Det må også være en balanse mellom lett og tung. I Figur 4:14 kommer noe av dette frem. Man kan se at mørke farger skaper tyngde og at dette kan brukes på flere plasser for å skape balanse.

I rosemaling etterstreber jeg ikke bare balanse mellom lett og tung, men også bevegelse og motbevegelse. Det er viktig for meg å få dette frem i utsmykningen også. Det er allerede mange spennende kombinasjoner og former på platene som må bringes sammen til et hele. De organisk formene som vi finner her skal stå som en kontrast til de geometriske formene i rommet.



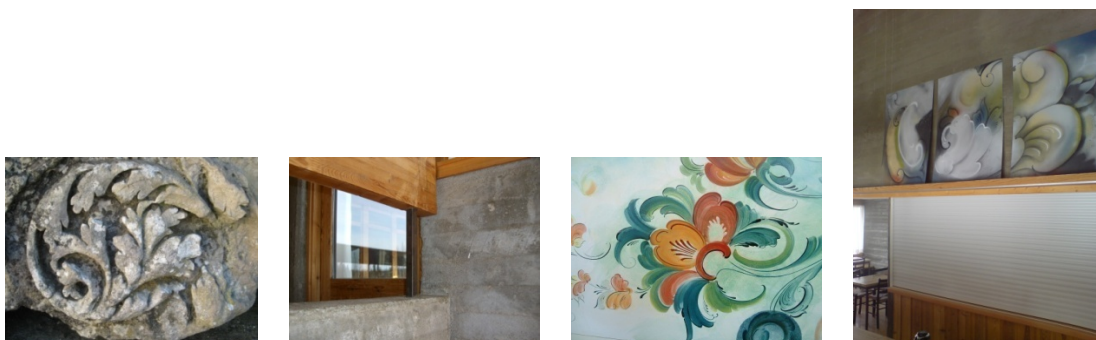
Figur 4:16: Kombinasjoner og former

Denne prosessen med å evaluere kantinen og utsmykningen inngår som en viktig del av oppgaven min og viser noen av betraktningene jeg gjør i den kreative prosessen.

Bilde av den ferdige utsmykningen kommer på neste side.

Ferdig utsmykning i kantine på Raulandsakademiet

4.2. Nyskaping



Figur 4:17: Kunstviljens forskjellige uttrykk

Det følger en trygghet med å kjenne et formspråk godt. Jeg har vært interessert i rosemaling i mange år, og jeg ser at det vi kjenner som rosemaling fra Telemark, med sin asymmetriske oppbygging, er spesielt tilpasningsdyktig. Jeg har alltid søkt nye uttrykk med dette formspråket. Resultatet blir at jeg går nye veier med denne tradisjonskunsten.

I Figur 4:17 viser jeg forskjellige tilnærminger til en kunstvilje og – form. For meg er oppgaven med å utsmykke kantinen som å hugge et mønster inn i stein. Det tar tid, men det kan også bli utrolig vakkert! Jeg har dette bilde i tankene under hele prosessen, og utsmykningen kommer nok til å vise elementer herfra. Jeg trekker en linje fra dette arbeidet i stein i Frankrike til betongen, i kombinasjon med rosemaling, i kantinen.

Jeg har valgt å fjerne meg fra ”gjenstanden” og ta for meg et interiør. Nå er jo ikke dette, i og for seg, noen ny tanke! Rosemaling i gamle stuer var også på vegger og tak. Interiørene malt av Olav Hansson, som jeg har presentert i denne oppgaven, viser dekor i hele interiøret.

En av de tingene som skiller min tilnærming til interiøret fra den til Olav Hansson er at jeg velger å utsmykke *kun* feltene mellom søylene. Taket og bjelkene i taket lar jeg stå som de er. Jeg bruker også andre materialer og teknikker for å gi det et mer moderne formspråk.

Store deler av arbeidet mitt er gjort med spraymaling på boks. Man kan se på dette som en hilsen til graffiti og de mange kunstnerne som uttrykker seg på den måten, men det er også en måte å male på som jeg mener passer inn i dette rommet.

Graffiti og gatekunst kan ses på som et uttrykk for vår tids folkekunst som får mye oppmerksomhet både blant politikere og i pressen. Er det kultur eller ukultur? Det er et

spørsmål som det er vanskelig å gi et entydig svar på, og det er heller ikke en diskusjon jeg ønsker å gå inn på her. Det jeg forøvrig liker og beundrer i dette uttrykket er, i likhet med noe rosemaling, det spontane og umiddelbare. Mye er utført under tidspress, med dårlig lys og ofte tildels farlige arbeidsstillinger, men det følger som regel med valget av flatene som ”dekoreres”!

Nå har ikke jeg vært nødt til å male i det skjulte av frykt for å bli oppdaget. Ikke står jeg i fare for å komme i fengsel for min ”graffiti” i kantinen. Ikke har jeg malt direkte på betongen heller, men hadde jeg gjort det hadde nok slektskapet til graffitikunsten vært litt nærmere.

Det er flere grunner til at jeg har valgt å bruke spraymaling. Jeg skulle jobbe med store flater og store flater krever store bevegelser. I et rom hvor glass, tre og betong er hovedelementene søker jeg et røft uttrykk som ikke blir slukt av omgivelsene. Spraymaling kan være en løsning på dette. Med god ”can control” kan man få til myke overganger mellom fargene. I rosemaling ser man ofte fine overganger, eller sjatteringer, i sveiver og blomster. Myke og fine er de! Dette har jeg også ønsket å gjenskape i denne malingen ved å spraye med to forskjellige farger samtidig. Slik er dette også en referanse til tradisjonen rundt rosemaling.

Mitt arbeide er reversibelt, i og med at jeg har valg å male på plater som kan demonteres fra veggen. Dette skiller seg også fra det vi ser på som tradisjonelle løsninger innen gammel interiørmalingen.

Utsmykningen i kantinen på Raulandsakademiet viser at man kan utvide bruken av det vi kjenner som rosemaling. Jeg ønsker ikke at dette bare skal være en ”motesak” som føyer seg inn i det man ser rundt seg til daglig. Jeg har observert at elementer av dette formspråket brukes av mange. Media bruker det, Porsgrunn Porselensfabrikk har et service med akantuslignende former, vi ser det på brosjyrer, plakater, logoer, etc. (Figur 4:18)



Figur 4:18: Kommersielt bruk av dekorative elementer

Noen er veldig bevisste sine valg. Hole Design synes det er viktig å ta vare på de gamle tradisjonene samtidig som man kan fornye dem. Mine arbeider i hans forretning viser dette.

Andre designere, som for eksempel Kari Traa og Moods og Norway, har en leken tilnærming til tradisjonen. Leila Hafzi har valgt en annen tilnærming, og kombinerer rosemalingen til Unni Marie Lien med iransk kalligrafi i sine kolleksjoner.

Nyskaping, for meg, krever at noen vesentlige faktorer er på plass.

Hva er det man vil arbeide med? For meg er det viktig å ha et godt kjennskap til rosemalingstradisjonene og dens formspråk. En kontakt med "roten" kan føre til nye skudd og knopper. Hvis man skal utsmykke et interiør, slik jeg gjør i kantinen, må man også gjøre seg kjent med rommet/bygget og dets kvaliteter.

Hvorfor er det viktig med nyskaping? Hvis det ikke er mulig å utvikle et formspråk og få det til å passe inn i dagens interiører er jeg redd for at det stivner i sine gamle former. Interessen for det – i dette tilfelle rosemaling – kan dermed forsvinne, og vi mister noe av vår historie og identitet.

Hva skal til for at man kan være nyskapende? Jeg har allerede snakket om forankring i tradisjonen og kjennskap til formspråket. Men det er ikke nok. Man må også være nysgjerrig. Våge å gå nye veier. Være villig til å prøve og feile. Tåle kritikk. Tåle ros. Det kan være en ensom vei å gå, men noen må vise vei. For meg er drivkraften at jeg stadig lærer noe nytt som kan føres inn i min kunst. Rosemaling min skal skyte nye knopper!

4.3. Videreføring

Videreføringen ligger på forskjellige plan. Det første jeg vil se på er begrepet "rosemaling". Det håndverksmessige er også en viktig faktor. En annen ting som også kan komme inn i denne diskusjonen er frihet - frihet til nyskaping innenfor tradisjonen slik den er i vår tid.

Jeg opplever at mange har ett inngrodd syn når det gjelder begrepet rosemaling. Sigmund Aarseth, som har undervist mye i USA og som har gitt ut flere bøker om rosemaling sier: "rosemaling er likestilt med graut og nisselue!" "Graut og nisselue" virker ikke så flatterende i denne sammenhengen. Og slik er det ofte. "Rosemaling hører hjemme på hytta eller i kjellerstuen", sies det.

Nils Ellingsgard likestiller begrepene rosemaling og dekormaling. Jeg er selvfølgelig enig i at rosemaling er dekormaling! Men i folks bevissthet tror jeg der er en forskjell. Ved å fremheve ”dekor” i begrepet tror jeg man kan få en friere forståelse av det man gjør og hvilke muligheter som finnes. Olav Hansson skal være den eneste rosemaleren som er nevnt i de norske kunstbøkene som omtaler malere på 1700- og 1800-tallet. Dette avspeiler noen av holdningene til tradisjonskunsten og hvor den plasseres i forhold til akademikunsten. Noen få av dagens kunstnere inkorporerer rosemaling i kunsten sin, og blant dem finner vi Kjell Nupen. En annen, som også kan kalles Nordens Chagall, er Nils Ellingsgard. Hans akvareller og interiører viser en dyp forankring i folketradisjonene samtidig som han har fornyet dem.

Fornyng er viktig. Unni Marie Lien påpeker i samtalen vi har hatt at det er viktig å fornye rosemalingen. Den må passe inn i vår tid og tilpasses nåtidens interiører. Samtidig skal man holde på tradisjonen. Hvordan dette skal løses blir opp til hver enkelt. Vi som er en del av denne tradisjonen kommer til å belyse forskjellige deler av den. Det er forskjellige sider ved den som inspirerer oss og som vi har lyst til å arbeide videre med. Unni Marie kunne også fortelle at de gamle rosemalarne ikke har vært så viktige for henne når det gjelder å hente inspirasjon. Hun lærte rosemaling på Sand, og har etter hvert funnet sin egen stil som hun stadig utfordrer.

"Bruk deg sjøl!" sier Unni Marie Lien. Ved å utsmykke kantinen på Raulandsakademiet gjør jeg akkurat dette. Unni Marie påpeker også at man skal kose seg med malingen. Den kan omslutte en. Vonde og gode hendelser i livet kan få utspring i rosene. Man kan legge livet inn i rosene.

Mitt liv kommer kanskje til dels frem i utsmykningen min? Det er i det minste et uttrykk for hvor jeg står i forhold til rosemaling i dag, og hvor jeg står i forhold til det rommet jeg skal utsmykke.

5. Vurdering og konklusjon

Når jeg spør hvordan man kan få rosemaling til å passe inn som utsmykning i dagens interiører uten at det mister sitt opprinnelige formspråk setter jeg meg som mål at det er mulig. Man *kan* finne en form for rosemaling som kan få en naturlig plass i dagens interiører. For å få dette til å henge sammen har jeg studert Raulandsakademiet og hvordan det passer inn i den funksjonalistiske tankegangen. Jeg ser at det har mange av de elementene som vi forbinder med funksjonalismen. Det organiske materialvalget - glass, tre og betong – kan nevnes som noe som er av spesiell interesse for meg i dette prosjektet. Nærhet til naturen og noen likhetstrekk mellom Raulandsakademiet og gammel byggeskikk er også av stor interesse. Likhetstrekkene har jeg brukt som bindeledd i oppgaven. Samtidig står variasjonene som skiller Raulandsakademiet fra den gamle byggeskikken som kontraster.

Likhetstrekk og kontraster kommer stadig frem som elementer i denne oppgaven, og slik blir det også med utsmykningen. Materialvalget mitt viser likhet med byggematerialene i Raulandsakademiet men står i sterk kontrast med det vi forbinder som tradisjonelle materialvalg innenfor rosemaling. Jeg har valgt å bruke en blandingsteknikk, hvilket også skiller seg fra det tradisjonelle innenfor rosemaling. Spraybokser med varierende størrelser på dysene står i kontrast til maling med pensler og oljemaling. Begge formene for maling er viktige for mitt uttrykk i denne utsmykningen.

Uttrykket er sentralt i oppgaven. Jeg har sett på hva bygget krever og har hatt et ønske om å forholde meg til arkitektens intensjoner. I tillegg skal jeg la det opprinnelige formspråket i rosemaling fra Telemark komme til uttrykk i oppgaven min. Noen av hovedpunktene mine her er form, farge, teknikker jeg har lært av andre rosemalere og videreføring. Jeg har studert interiører som Olav Hansson har malt. Mange av bildene er fra interiørene på Heddal Bygdetun og Fylkesmuseet i Skien. Her har han skapt et harmonisk hele hvor det spontane og frie kommer til uttrykk. Dette frie og spontane har jeg hatt som mål å få til i min utsmykning. Her forholder jeg meg til tradisjonell rosemaling.

Jeg har måttet innse at tradisjonsbegrepet har mange fasetter. I utgangspunktet trodde jeg at jeg hadde en sterk forankring i tradisjonen innenfor rosemaling. Arbeidet med oppgaven har gitt meg nye holdepunkter. Jeg er del av en tradisjon, men mitt forhold til tradisjonen ikke ha samme innhold som den har for eldre husflidinteresserte i distriktene. Styrken ved dette er at jeg ikke er så bundet til den stedlige tradisjonen og kan utforske den i forhold til min egen situasjon og mine egne mål. Jeg anser det som veldig viktig å ha et inngående kjennskap til det som har vært gjort før og det som andre rosemalere gjør i dag, før man gir seg i kast med

nyskaping. Mange har undervist meg og inspirert meg i årenes løp. De fleste av disse driver med rosemaling som næring. Noen har lært av andre, noen er autodidakter. Inspirasjonen jeg har hentet hos disse samt det jeg har opplevd gjennom gammel rosemaling i bøker og stuer har vært med på å forme meg som maler. Kunstutdanningen min har også gitt meg styrke til å finne min egen stil. Min rosemaling har et helt annet uttrykk enn den jeg har registrert og fått opplæring i, og det er meningen. Jeg har så vidt trukket inn graffitikunst i oppgaven for å trekke paralleller mellom den og det spontane uttrykket i rosemaling. Mitt forhold til tradisjonen innenfor rosemaling beskriver jeg som godt. Jeg føler en trygghet. Tid, i form av de vel 200 årene som har gått siden rosemaling var på sitt høyeste nivå i distriktene, har skapt avstand. Med en fot i tradisjonen søker jeg forandring og prøver å få rosemalingen til å skyte nye knopper.

Utsmykningen av interiørene på 1700- og 1800-tallet var et av resultatene man så i kjølvannet av det store kulturskiftet. Større velstand blant storbøndene i distriktene og en markering av velstand er viktige faktorer her. Som statussymbol hadde det stor verdi, men det fungerer også på det estetiske plan. "Statussymbol" klinger ikke bra når man snakker om et funksjonalistisk bygg som skal være sosialt inkluderende. Andre faktorer må rettferdiggjøre denne utsmykningen. Det estetiske kan være en slik faktor.

Alois Riegl sier: "...Art expresses the way man wants to see things shaped or colored, just as the poetic Kunstwollen expresses the way man wants to imagine them..." Kantinen og peisestuen hadde, med den utsmykningen som har kommet til over tid, fjernet seg fra det som jeg tror har vært arkitektens intensjon. Jeg har grepet fatt i dette og "formet og farget" det i min ånd. Mye er fjernet, og mye har kommet til. Jeg har kommet med forslag til nye gulvbelegg og trekk til putene i peisestuen. Noen partier står uten utsmykning slik at byggets kvaliteter kan synes bedre og komme til sin rett. Igjen er kontrastene viktige samtidig som helheten skal være harmonisk.

Det er vanskelig for meg å vurdere om jeg kan bidra til å holde liv i rosemalartradisjonen eller om jeg skaper et brudd. Umiddelbart er det vel fristende å påstå det siste. Det som er viktig for meg er å åpne opp mulighetene for meg selv og andre. Vi skal la oss inspirere av naturen, kunsten, tradisjonskunsten og hva vi eller måtte finne som tiltrekker oss.

Det som forblir et ubesvart spørsmål for meg i denne oppgaven er "Hvor går veien videre?" Vi ser at rosemaling utøves på mange nivåer. Noen har det som hobby og søker ikke etter store og vanskelige utfordringer. Andre baserer seg på salg og undervisning og forholder seg som oftest til tregjenstander. Mange er teknisk meget gode.

Jeg har i denne oppgaven utfordret disse måtene å bruke rosemaling på og håper med det å tilføre denne tradisjonskunsten noe nytt.

LITTERATURLISTE

- Asker, R. (1970) *Rosemaling i Norge*. Oslo, Dreyer
- Berge, R. (1914) *Olav Hansson*. En rosemaalar fraa Telemarki. Skien, Fylkesmuseet for Telemark og Grenland.
- Bugge, G. & Chr. Norberg-Schulz. (1969) *Stav og laft i Norge*. Oslo, Norske Arkitekters Landsforbund.
- dos Santos, S. (1997) *Frodig fortid*. Norske interiører fra 1600-, 1700- og 1800-tallet. Oslo, Cappelen.
- Ellingsgard, N. (1999) *Norsk rosemåling*. Dekorativ måling i folkekunsten. Oslo, Det Norske Samlaget.
- Engebretsen, T. (1994) *Ola Hansson – kunsten og mannen*. Årbok for Telemark. Årg. 40, s.76-110.
- Engen, A. (red.) (1999) *Folkekunst*. Oslo, Norsk Folkemuseum.
- Falk-Svensen, (red.) (1997) *Festskriv 1997*. Folkekulturstudia på Rauland, Høgskolen i Telemark
- Ganz, N. (2004) *Graffiti World*. Street art from five continents. London, Thames & Hudson Ltd.
- Gardåsen, T.K. (2007) *Godt håndverk, tradisjonsforankret uttrykk og fornying*. Husflid i Vest-Telemark 2000-2005, Skien
- Glancey, J. (2007) *Arkitektur*. Oslo, Damm
- Guild, T. (2006) *Mønster*. Oslo, Versal
- Kildal, K. (1961) *Vår gamle folkekunst*. Oslo, Grøndahl
- Kostveit, Ø & Å. Kostveit. (red.)(2002) *Kyrkja på Raulandsstrondi*. Rauland.
- Lindblad, T.B. & M. Jacobsen (red.)(2006) *Overground 2*. 8 nordiska graffitimåstare. Årsta, Sverige, Dokument
- Miller, M.M. & S. Aarseth. (1974) *Norwegian Rosemaling*. Decorative painting on wood. New York, Scribners
- Nerdinger, W. (1999) *Alvar Aalto*. Toward a human modernism. München, Prestel
- Norberg-Schulz, Chr. (1993) *Nattlandene*. Om byggekunst i Norden. Oslo, Gyldendal
- Norberg-Schulz, Chr. (1996) *Stedskunst*. Oslo, Gyldendal

- Repstad, P. (1998) *Mellom nærhet og distanse*. Oslo, Universitetsforlaget
- Schildt, G. (1985) *Moderna tider*. Alvar Aaltos møte med funksjonalismen. Helsingfors, Söderström
- Stana, L. (1996) *Norsk rosemaling*. Oslo, Allehånde
- Tin, M. B. (2007) *De første formene*. Folkekunstens abstrakte formspråk. Oslo, Novus
- Vesaas, Ø. (1954) *Rosemaling i Telemark*. Bind 1-3. Oslo, Mittet & Co.
- Westergren, C. & J. Knudsson (red.) (2005) *Formgivare: folket*. Stockholm, Nordiska museets forlag
- Aarseth, S. (2004) *Painted rooms*. Scandinavian Interiors by Sigmund Aarseth. Colorado, Kendall

NETTSIDER

1. <http://search.eb.com/eb/print?articleId=26247&fullArticle=true&tocId=1537>
2. <http://search.eb.com/eb/article-9070265> (Louis Sullivan)
3. <http://home.no.net/annlena/funksjonalisme.htm>
4. <http://char.txa.cornell.edu/art/decart/srtaart/artcraft.htm>
5. http://no.wikipedia.org/wiki/Art_deco
6. http://en.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Werkbund
7. <http://xroads.virginia.edu/~MA01/Lisle/30home/modern/modern.html>
8. <http://www.karitraa.com/karitraa/Default.aspx>
9. http://no.wikipedia.org/wiki/Alvar_Aalto
10. <http://www.arkitektnytt.no/page/page/preview/10831/news-4-55.html> (Knut Knudsen)
11. http://no.wikipedia.org/wiki/Den_industrielle_revolusjon
12. http://en.wikipedia.org/wiki/Modern_architecture#Characteristics
13. <http://www.euklides.no/?module=frontend&view=article&id=38>(Funkjs. badeliv i Oslofj.)
14. http://en.wikipedia.org/wiki/Alois_Riegl
15. <http://homepage.newschool.edu/~quigley/vcs/heidegger-owasum.pdf>
16. http://no.wikipedia.org/wiki/Martin_Heidegger
17. <http://kart.norge.no/>, (13.4.2008)

MUNTLIGE KILDER

Rangvald Bing Lorentsen, Sivilarkitekt MNAL, Oslo

Nils Ellingsgard, forfatter og rosemalar, Ål

Forbo Flooring, (gulvbelegg), Asker

Kåre Haugen, dommer ved Dyrsku'n 2007, Flatdal

Unni Marie Lien, rosemalar, dommer ved Dyrsku'n 2007, Ølen

Björg Oseid Kleivi, rosemalar, dommer ved Dyrsku'n 2007, Åmotsdal

Kari-Signe Knutsen, rosemalar, Rjukan

Øystein og Åsta Kostveit, Rauland

Randi Lian, rosemalar, Hoff

Ingebjørg Neset, rosemalar og dreier, Rauland

Dag Rorgemoen, Vest-Telemark Museum, Eidsborg

Nina Solberg, Gudbrandsdalen Ullvarefabrikk, Oslo

Ellen Øygarden, rosemalar, Vinje

FIGURLISTE

Figur 0:1: Raulandsakademiet.....	1	
Figur 0:1: Chateau de la Rivière, Frankrike, Foto Grete Lindahl	6	
Figur 1:1: Maihaugen, Lillehammer	Figur 1:2: Utebelysning i Roma, Italia.....	7
Figur 1:3: Loftet, modell etter Torvetjønnoftet, Rauland 1992. Originalen står på Kromviki.	8	
Figur 1:4: Detalj Raulandsakademiet.....	8	
Figur 1:5: Kantine og peisestue på Raulandsakademiet	9	
Figur 1:6: Olav Hansson interiør, Heddal Bygdetun	10	
Figur 1:7: Rosemalt interiør fra 1930 malt av Olav Fyrileiv, Heddal bygdetun.....	11	
Figur 2:1: <i>kart.norge.no</i>	13	
Figur 2:2: Liten kiste malt av Øystein Vesaas i 1900	14	
Figur 2:3: Sommer på Øvre Mo, 2007	15	
Figur 2:4: Kongsberg kirke, alter og detalj	17	
Figur 2:5: Olav Hansson, detaljer fra Rambergstoga, Heddal Bygdetun.....	17	
Figur 2:6: Ivistoga på Ramberg, Heddal Bygdetun	18	
Figur 2:7: Takmaling, Rambergstoga i Skien	18	
Figur 2:8: Detalj av romdeler, Vivian G. Teisner, 2006	20	
Figur 2:9: Detalj gulvklokke 2007	21	
Figur 2:10: Skap, Vivian G. Teisner, 3. pris Dyrsku'n.....	22	
Figur 2:11: Gulvklokke, Vivian G. Teisner. 3. pris Dyrsku'n 2007 og detalj.....	23	
Figur 2:12: Lek med form og farger	27	
Figur 2:13: Raulandsakademiet.....	28	
Figur 2:14: Raulandsakademiet.....	31	
Figur 2:15: Internatdelen på Raulandsakademiet	Figur 2:16: Gardsjordsstoga, Rauland	34
Figur 2:17: Inngangsparti Raulandsakademiet	Figur 2:18: Mot Kjøkkeninngangen.....	35
Figur 2:19: Nærhet til naturen.....	38	
Figur 2:20: Ytre flater, Raulandsakademiet og stabbur, Raulandsakademiet.....	39	
Figur 2:21: Bærebjelker i peisestuen på Raulandsakademiet og i Rambergstova, Heddal Bygdetun	40	
Figur 2:22: Ingebjørg Neset	42	
Figur 2:23: Ellen Øygarden.....	42	
Figur 2:24: Unni Marie Lien, utsnitt av innpakningspapir	42	
Figur 2:25: Liten tine, Bjørg Oseid Kleivi	43	

Figur 2:26: Bord malt på kurs hos Bjørg Oseid Kleivi, 2006	Detalj av bord	44
Figur 2:27: Sigmund Aarseth, veggutsmykning og Telemark-stil.....		45
Figur 2:28: Kroneseng, Øvre Mo, Rauland.....		46
Figur 4:1: Eget praktisk arbeid.....		50
Figur 4:2: Detalj Raulandsakademiet og fra tunet nedenfor, stabbur Øvre Mo, Rauland.....		52
Figur 4:3: Spraymaling på pleksiglass		54
Figur 4:4: Utstyr: Spraybokser, gassmaske, maskeringstape,.....		55
Figur 4:5: Enkel skisse og modell		56
Figur 4:6: Utprøving etter skisse og modell	Lag på lag utprøving	57
Figur 4:7: Utprøving av teknikker.....		58
Figur 4:8: Utprøving på plass i kantinen		58
Figur 4:9: Bevissthet i.f.t. det som er rundt meg, avløpsrør og dråpeeffekter		59
Figur 4:10: Dag 1		61
Figur 4:11: Dag 2		62
Figur 4:12: Første utprøving med platene i kantinen		63
Figur 4:13: Pyntegjenstander i kantinen.....		63
Figur 4:14: Kantinen med foreløpig utsmykning.....		64
Figur 4:15: Detaljer		65
Figur 4:16: Kombinasjoner og former		65
Figur 4:17: Kunstviljens forskjellige uttrykk		67
Figur 4:18: Kommersielt bruk av dekorative elementer		68

VEDLEGG 1

Funksjonalismen i Europa og USA

Funksjonalismen, som forbindes med mellomkrigsperioden fra 1920-1940, kom for alvor til Norge med Stockholms utstillingen i 1930. Dette var en utstilling for arkitektur, formgivning og kunsthåndverk. Betegnelsen brukes hovedsakelig i Skandinavia, mens man i Europa gjerne snakker om modern architecture, modernism, international style eller art deco. (nettside 3) De forskjellige betegnelse viser oss at de forskjellige landene hadde forskjellige tilnæringer til funksjonalismen, noe som formutrykket også viser.

I England var ”The Arts and Crafts Movement” i siste halvdel av det 19. århundre med personer som John Ruskin og den sosialistiske designeren William Morris viktig. De ønsket at alle skulle ha glede av god design. Morris mente at godt håndverk var en forutsetning for at resultatet skulle bli bra og at det var et viktig grunnlag for god design. De så nærmest på det som en menneskerett å omgi seg med vakre gjenstander, og alle sosiale lag av befolkningen skulle nyte godt av dette. Det viste seg jo at godt håndverk og god design nødvendigvis ble dyrt og dermed noe som var forbeholdt eliten. (nettside 4) Kritikken uteble selvfølgelig ikke.

I Frankrike kom en reaksjon på all den påtvungne sparsommeligheten i årene under den første verdenskrigen. (nettside 5) Art Deco, som stilen i Frankrike ble hetende, var overdådig og eklektisk, og var i stor grad forbeholdt eliten. Den tok navnet sitt fra Verdensutstillingen i Paris i 1925 og nådde USA rundt 1928.

I Tyskland var det to viktige ting som preget utviklingen. Hermann Munthesius stiftet Deutscher Werkbund i 1907, og målet var å gjøre Tyskland konkurransedyktig i.f.t. England og USA. Tradisjonelle håndverk og industriell masseproduksjon skulle vinne frem i denne konkurransen. Den tyske stat støttet prosjektet, og mottoet var ”Vom Sofakissen zum Städtebau” (fra sofaputer til bygging av byer). (www. 11). The Arts and Crafts Movement i England var, i motsetning til dette, drevet frem av kunstnere. Det andre som kom til å prege designere og arkitekter i Tyskland var opprettelsen av kunst- og arkitektskolen Bauhaus, eller Staatliches Bauhaus, i 1919 av Walter Gropius. En annen markant rektor ved denne skolen var Ludwig Mies van der Rohe. (nettside 6)

I USA kan man si at kulturen ble drevet av maskinen. Det oppstod en ”maskin estetikk”. Det var nærmest en dyrking av maskinen og man så på den som noe vakkert samtidig som den hadde en funksjon. Det blanke metallet, formet plast og reflekterende glass ble brukt dekorativt. Bruksgjenstander kunne, for eksempel, ligne på skyskrapere. I 1930-årene var påvirkningen fra Bauhaus’ funksjonalismen mer markant og Art Deco påvirkningen fra Frankrike ble mindre populær. Den amerikanske utviklingen kan deles inn i fire kategorier: ”moderne, machine purity, streamline, og biomorphic.”

Det ”moderne” kom for det meste til uttrykk i bruksgjenstander og interiører på 1930-tallet. Noen få hjem ble bygget i denne stilen, men mange interiører var fortsatt tradisjonelle. Maskinens utseende ble brukt dekorativt.

”Machine purity” bestod av forenklete geometriske former og avfeide de dekorative elementene på samme måte som den ”moderne” stilen som hadde sett på disse som overflødig. Det var en rendyrking av stilen som også kom til uttrykk i arkitekturen med asymmetriske løsninger.

”Streamlining” var en kategori som ikke nødvendigvis var funksjonell men som skulle være et symbol for fremgang og utvikling. Fart skulle uttrykkes, og dråpeformen ble sett på som det som best illustrerte dette. Dette var en stil som lignet på den moderne ved at den skjulte funksjonen og var dekorativ. Denne stilen ga for øvrig sterke assosiasjoner til det nautiske.

Amøben var det fremste symbolet på den biomorfiske stilen. Design hadde fokus på organiske former og menneskekroppen. Det var en maskin estetikk som viste hvordan ting ble produsert uten at det nødvendigvis viste hvordan de fremsto. I arkitekturen kom det organiske til uttrykk gjennom valget av byggematerialer. Således kan man si at Frank Lloyd Wright var en arkitekt som brukte ”organisk” design ved at byggematerialene skulle være organiske.
(nettside 7)

Den internasjonale stilen hadde også et innslag av det biomorfiske, men her kom det mer til uttrykk i grønne områder i byene.

I Norge ble det første funksjonalistiske bygget i Norge var restauranten ”Skansen”, som ble tegnet av Lars Backer og oppført i 1927. Ønske om å være internasjonal var en fremherskende tendens i 1920-årene, og for første gang i historien var arkitekturen i ferd med å miste sitt regionale og lokale særpreg, (Norberg-Schulz, s. 131) En arkitekt som klarte å holde på det regionale er finnen Alvar Aaltos. Han etterstrebet enkle, geometriske, vakre, og samtidig fungerende bygninger, og han skilte seg dermed ut. For ham sto hensynet til menneskenes

grunnleggende behov sentralt. Han trakk in organiske former i sine bygg, med sterke referanser til det regionale. Dette stod i en flott kontrast til de geometriske grunnformene. Aalto kvittet seg med historiske referanser i sin arkitektur, og denne ”destruksjon” kom til å prege arkitekturen i mange tiår fremover.

Blant de norske arkitektene er Knut Knutsen og Arne Korsmo to av arkitektene som tok opp Aaltos ideer om organisk funksjonalisme. ”For Knutsen var målet å skape en ”beskjeden” arkitektur som underordner seg omgivelsene, og det var derfor naturlig for ham å bekjenne seg til Aaltos formale ”destruksjon”. (nettside 9)