

Elefanten i rommet

En studie av Jens Johannessens Skolen i Athen (1969)

Martine Hoff Jensen



Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Veileder: Professor Bente Larsen

UNIVERSITETET I OSLO

Juni 2020

Elefanten i rommet

En studie av Jens Johannessens Skolen i Athen (1969)

Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo

Kandidat: Martine Hoff Jensen

Veileder: Professor Bente Larsen

© Martine Hoff Jensen

2020

Elefanten i rommet: En studie av Jens Johannessens *Skolen i Athen* (1969)

Martine Hoff Jensen

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Kort sammendrag

Den norske billedkunstneren Jens Johannessen (1934–) har gjennom hele sitt kunstnerskap utforsket og utfordret maleriets egenskaper. Han har eksperimentert med teknikker og materialer, og han har latt seg inspirere av andre kunstnere og sin samtids kunstretninger, samtidig som han har gått sin egen vei. Johannessen har undersøkt grensene for hva et maleri kan være ved å ta for seg flaten han malte på og selve malingen på en ny måte, blant annet ved å bygge maleriet lagvis med malingsstrøk for så å skjære igjennom lagene og hente ut former og mønstre som siden bearbeides.

Siden karrieren startet på slutten av 1950-tallet, har Johannessen beveget seg fra tydelig figurasjon, nær spontanisme – en form for abstrakt ekspresjonisme – til å utvikle sine såkalte «skjærebilder» på 1970-tallet. Han har hele tiden parallelt malt akvareller som han ytterligere tok for seg på 1980-tallet, før han vendte tilbake til oljemaleriet i de senere år. Det som er felles for uttrykkene hele veien, er en dyp forståelse for farger og for materialer. I bildene fra 1970-tallet ser man tydelige spor etter inspirasjon hentet fra norsk folkekunst, og det er denne perioden og bildet *Skolen i Athen* fra 1969 jeg vil fokusere på i denne oppgaven. Ved å bruke den franske kunsthistorikeren og filosofen Georges Didi-Hubermans begrep om visualitet, og med et teoretisk utgangspunkt i *pan, rift* og folkekunsten, vil jeg analysere forholdet mellom Jens Johannessens kunst og norsk folkekunst.

Forord

Aller først vil jeg ettertrykkelig takke min veileder, professor Bente Larsen, for uvurderlig hjelp, støtte, engasjement og oppmuntring i arbeidet med denne masteroppgaven. Uten deg vet jeg ikke om det ville ha gått!

En del av denne teksten ble til alene i en liten hytte i Nordmarka som morfaren min har bygget. Han var også en flittig treskjærer og rosebilder, og det har vært inspirerende å arbeide med dette materialet omgitt av hans håndverk og ånd.

Jeg vil også takke Jens Johannessen for hyggelige møter og gode samtaler, og for et generøst utlån fra sitt private arkiv. Jeg må også takke Kjersti for hennes gjestfrihet, åpenhet, og for en fantastisk hyggelig helg.

Takk til IFIKK for reisestøtte slik at jeg fikk sett *Skolen i Athen* i virkeligheten, til Trondheim Kunstmuseum for tilsending av materiale, og til Nasjonalbiblioteket og deres digitale løsning for at de eksisterer. Og takk til alle mine forståelsesfulle og støttende kollegaer ved Henie Onstad Kunstsenter, og til mine medstudenter for oppmuntring, morsomme kvelder og interessante samtaler. Jeg må også takke Silje, Lill og Susanne for deres gode blikk og tilbakemeldinger i innspurten.

Spesielt takk til min veldig forståelsesfulle familie og venner som har blitt litt neglisjert i denne intense perioden. Og takk til pappa for din trofaste røde penn. Aller mest takk til Matias, for din tålmodighet, støtte, omsorg og kjærlighet.

Oslo, 15. juni, 2020

Martine Hoff Jensen

Innhold

Kort oppsummering	V
Forord	VII
1. Innledning	1
1.1 Introduksjon	1
1.2 Oppgavens tema	2
1.3 Formål og problemstilling	4
1.4 Undersøkellesmateriale	5
1.5 Teori og metode	5
1.6 Oppgavens oppbygning	6
1.7 Avgrensning og tidligere forskning	7
2. Jens Johannessen og <i>Skolen i Athen</i>	10
2.1 Jens Johannessen	10
2.1.1 Kollasj, røntgen og politikk	13
2.1.2 Stadig i endring	16
2.1.3 Johannessen og samtiden	19
2.2 Verksbeskrivelse av <i>Skolen i Athen</i>	22
3. Visualitet, pan og folkekunsten	25
3.1 En metodologisk og teoretisk tilnærming	25
3.1.1 Visualitet	26
3.1.2 Riften	28
3.1.3 Pan og punktum	30
3.2 Norsk folkekunst	33
3.2.1 Treskurd	36
3.2.2 Rosemaling	38
3.2.3 Folkekunstens farger	42
3.2.4 Orbis Sensualium Pictus og elefanter i folkekunsten	44
3.3 Folkekunstens fenomenologi	47
4. Det visuelle spillet	51

4.1 There is a crack in everything	52
4.2 Den insisterende tilstedeværelsen	54
5. Oppsummerende refleksjoner	56
Litteraturliste	58
Illustrasjoner	62

1. Innledning

1.1 Introduksjon

«Alle har skrevet feil om det bildet», sa Jens Johannessen (1934–) i den aller første telefonsamtalen. Hva kunne denne oppgaven bidra med? Da ordet folkekunst ble nevnt, myknet tonen. «Ja, det er riktig». Det skulle allikevel mer enn en telefonsamtale til for å komme helt på bølgelengde. Det er blitt flere telefonsamtaler og et par møter i person. Muligheten til å få møte kunstneren bak maleriet *Skolen i Athen* (1969) (ill.1), som oppgaven tar for seg, har vært en stor glede. Selv om han ikke har villet si så mye om selve verket, har det vært nyttig å bli kjent med personen bak. Johannessen har vært en del av den norske kunstscenen siden han stilte ut sine første arbeider på juleutstillingen til Kunstforeningen i Trondheim i 1958. Han har levd den i moderne kunsthistorien, utøvd sin del, og han har en og annen røverhistorie å fortelle.

Det har vært en reise å arbeide med denne oppgaven, i flere betydninger. For å se *Skolen i Athen* med egne øyne fløy jeg til London og tok toget ut på landsbygda hvor jeg ble plukket opp av en da ukjent person, som lot meg tilbringe et døgn i sitt hjem. Det ble 24 timer med mye kunst og fine samtaler. For å kunne skrive denne oppgaven med det metodologiske utgangspunktet jeg har valgt, har det vært viktig å få se og oppleve verket i virkeligheten.

Ved å vektlegge den sansemessige erfaringen like mye som den tillærte kunnskapen, slik en hermeneutisk fenomenologisk tilnærming åpner for, blir den subjektive opplevelsen av verket inkludert i forståelsen av det. Dette argumenterer den franske kunsthistorikeren og filosofen Georges Didi-Huberman for gjennom sitt visualitetsbegrep. Valget av denne metodologiske og teoretiske retningen for oppgavens tilnærming til *Skolen i Athen* ble tatt fordi jeg ønsket å tilnærme meg Johannessens kunst på en måte hvor det umiddelbare blikket også ble vektlagt i tolkningen, fordi det kunne bidra til en mer åpen tolking av Johannessens kunst.

Slik jeg ser det er de umiddelbare inntrykkene av fargebruken i Johannessens maleri hentet både fra folkekunsten, men også fra velkjente renessansemaleriet til Rafael, *Skolen i Athen*. Teksturene i maleriets flate, furene og sporene etter Johannessens kniv, oppleves som referanser til treskurdens teknikker for å hente ut motiver til flate relieffer. Jeg ser også sjablongbruken i blomsterrankene, og

de frihåndsmalte blomstene med et fantasifullt preg, og drysset av bokstaver som fungerer mer som visuell effekt på avskallet maling enn som historiefortellinger. Før jeg kunne vite noe som helst om bildet eller Johannessen, var det rikdommen i farger, teksturer og detaljer som fanget øyet.

Kunstkritikeren Even Hebbe Johnsrud skrev i *Aftenposten* at *Skolen i Athen* har «en billedverden så uventet rik at den sprenger omtrent formen».¹ Det virker som en god beskrivelse.

Alle disse referansene som oppstod i møtet med maleriet, fungerer som *symptomer* på bildets visualitet, et begrep Didi-Huberman henter fra Freuds hysteriske symptom. Didi-Huberman bruker det ikke i en klinisk forstand, men han bruker splittelsen imellom det opprinnelige og symptomet som en måte å argumentere for en presentasjon av noe fremfor en representasjon.

I kunsten han skaper på 1970-tallet, opererer Johannessen som sen-modernist i det at hans visuelle uttrykk overskrider modernismens strenge krav til kunstens renhet. Det gjør han blant annet ved å sammenblande visuelle uttrykk med både historiserende, litterære og figurative elementer.

«Elefanten i rommet» er et metaforisk uttrykk for noe som ikke nevnes, men som eksisterer i det usagte. I møte med *Skolen i Athen* er det en malt «elefant» som kun subtilt trer frem i bildet i det «malte rommet». I oppgaven vil jeg nærme meg denne elefanten som en *pan*, noe som synliggjør det visuelle i bildet, noe som er til stede, men som ingen helt kan sette ord på. Elefanten opptrer også i folkekunsten. Selv om dens opprinnelse er uviss, kan både den danske elefantordenen og boka *Orbis Sensualium Pictus* være inspirasjonskilder.

1.2 Oppgavens tema

Og det er mange som beskylder meg for å være utelukkende rosemalar, og bruker det som et skjellsord, men det er jeg fryktelig glad for, fordi at jeg synes at...det...er det fineste...[som] er laget i norsk kunst...man kan jo ikke gi seg i kast med å kopiere en sånn ting, men det er det som ligger nedgravet der, man kan hente. Eller som Picasso sa, at han stjal. Og jeg stjæler av det, men jeg kopierer det ikke. Jeg gjør det til mitt eget.²

– Jens Johannessen, 1976

¹ Johnsrud, Even Hebbe. «Galleri Haaken: Jens Johannessen.»

² NRK, *Jens Johannessen, norsk maler*.

I intervju-utdraget overfor forteller Jens Johannessen om inspirasjonen han finner i folkekunsten, hvordan dette er blitt brukt mot ham og hvorledes han er blitt beskyldt for å være en dekorativ maler som fulgte kunstmarkedet. Johannessen har til stadighet endret sitt kunstneriske uttrykk. Ifølge ham selv, ønsket han på slutten av 1960-tallet å roe ned tempoet og utfordre seg selv, da han følte at han allerede mestret de maleteknikkene og uttrykkene han hadde drevet med frem til da. I 1969 begynte han å arbeide med den såkalte skjæreteknikken. I denne teknikken malte han ulike farger i lag, før han skar igjennom de ulike lagene med maling. På den måten hentet han frem forskjellige farger og skapte former, dybder og teksturer i bildene. Videre bearbeidet han ofte overflaten, han malte over, tusjet eller rullet over ornamenter fra stensiler. Og han pusset gjerne over de nedsenkede områdene i maleriet med fint sandpapir eller slipemaskin. Flere av bildene er delt opp i felt og har blomsterornamentikk, gjerne fra en stensil. Fargebruken og fremkallelsen av slitasje gjennom teknikken gjør at man ser tydelige referanser til norsk folkekunst, særlig rosemaling og treskjæring. Han har selv sagt at teknikken oppsto i etterkant av en reise i 1969 til de gamle folkekunstmiljøene i Hemsedal og Numedal sammen med arkitekten Gunnar Bugge. For Johannessen innebar denne nye teknikken en studie av maling som materiale i seg selv, og det var et tidkrevende arbeid. Han måtte undersøke forskjellige typer malings tørketid, tykkelse og egenskaper. Sammen med malermester Arne Klem blandet han en ny maling med titan som hadde større tøyelighet og riktig tørketid for at han skulle kunne skjære i de ulike lagene.

Det første bildet han utførte med skjæreteknikken, var *Skolen i Athen*. Tittelen kan leses som en henvisning til Rafaels freske i Vatikanpalasset i Roma. Det samme kan tonaliteten og visse kompositoriske grep i maleriet, mens fargebruken også kan sies å referere til norsk folkekunst, sammen med for eksempel teksturen og bruken av sjablong. Samtidig skiller motivene i maleriene til Johannessen seg fra den tradisjonelle folkekunsten. Ofte dukker det opp fragmenter av menneskekropper uten at det er en klar historiefortelling som i tradisjonell eller religiøs folkekunst. Stilen han skapte kan fremstå som en sammenstilling av abstrakt ekspresjonisme og treskjæring. Han kombinerte tekniske ferdigheter hentet fra folkekunsten med modernismens frihet i motivvalg.

Didi-Hubermans visualitetsbegrep vil stå sentralt i oppgaven. Gjennom dette begrepet søker jeg å åpne for en tilnærming til verket hvor både den subjektive erfaringen og den tillærte kunnskapen spiller inn. Mellom disse to tilnæringsmetodene, den subjektive erfaringen og den tillærte

kunnskapen, åpnes det opp for det Didi-Huberman kaller for en *rift*. Og det er i denne riften nye lag med innsikt fremtrer, og hvor verket også kan åpnes opp på stadig nye måter. Med en fenomenologisk hermeneutisk tilnærming vil oppgaven med det som utgangspunkt undersøke forholdet mellom det som Didi-Huberman betegner som det ikke-synlige i et verk og det synlige, eller det som han beskriver som en dialektisk bevegelse mellom viten og ikke-viten. Teoretisk vil Didi-Hubermans begrep om *pan* spille en sentral rolle sammen med folkekunsten, både som en beskrivelse av en praksis, men også som et begrep.

1.3 Formål og problemstilling

Det er så mye i naturen av abstrakte elementer som man må prøve å fravriste den. Vi må vel også tro at maleren ser ting som andre ikke ser. Menneskene beveger seg i en verden av figurative ting. For meg er det slik at ansikt til ansikt med dem forandrer tingenes vesen seg. Og konkrete ting får en ny virkelighet – nye muligheter. Det er den virkeligheten kunstneren søker – virkeligheten bak tingene. Det er den vi prøver å gjøre synlig gjennom vår kunst.³

– Jens Johannessen, 1963

Etter samtaler med kunstneren er jeg blitt innforstått med at møter med den norske folkekunsten har betydd mye for ham og har vært til stor inspirasjon for mye av hans produksjon. Særlig blir Nestegardstugu fra Hovet dekorert av Kittil Rygg (1727–1809), som i dag befinner seg på Hol Bygdemuseum, trukket frem som en opplevelse som traff ham og ble en viktig inspirasjonskilde. Han har selv eid og restaurert gamle tun, og lekt seg med å etterligne det frie formspråket i rosemalingen gjennom blant annet takmalerier. Et generøst utlån fra Johannessen private arkiv har gitt meg et innblikk i hans kunstneriske virke, og basert på dette har jeg ønsket å fordype meg i koplingen mellom den norske folkekunsten og Johannessens kunst.

Med det som utgangspunkt lyder den overordnede problemstillingen som følger: *Hva er forholdet mellom Jens Johannessens malerkunst og norsk folkekunst slik det materialiserer seg i Skolen i Athen?*

³ Rostad, Bernhard. «Riv skigarden omkring norsk kunst.»

1.4 Undersøkellesmateriale

I denne oppgaven vil jeg ta utgangspunkt i maleriet *Skolen i Athen*, siden dette verket var det første han malte i den nye teknikken han utviklet og fortsatte å utvikle på 1970-tallet. Der det er relevant, vil jeg også trekke inn andre malerier. Tittelen henviser til den kjente fresken til renessansemaleren Rafael (ca. 1510), som er å finne i rommet Stanza della Segnatura i Vatikanpalasset i Roma. Etter at han hadde giftet seg, bodde Jens Johannessen i Italia med kona Brit i et halvt år, hvor han blant annet besøkte Vatikanpalasset. Fresken viser antikkens fremste filosofer med Platon og Aristoteles som bildets sentralfigurer bærende på hvert sitt hovedverk: Timaios og Etikken. Det samme året som Johannessen malte *Skolen i Athen*, besøkte han sammen med arkitekt Bugge flere steder på Østlandet hvor det finnes mye folkekunst. Ifølge Johannessen studerte de på turen norsk middelalder- og norsk bygdekunst, og han ble oppmerksom på rikdommen i middelalderkunsten, på rosemaling, treskjæring, bruksting og bygningskultur.⁴

Ved første øyekast kan det virke som om Johannessens maleri har lite til felles med Rafaels freske. Allikevel er det koloristiske likheter, og man kan skimte kompositoriske likheter som i Johannessens avbildning av vertikale bånd, bue og portal. Rafaels freske er basert på sentralperspektivets komposisjon som danner rammen om den platoniske og den aristoteliske skolen. I Johannessens bilde regjerer kaos, men også en harmoni. Selv om verket er delt opp i vertikale og horisontale felter, er det mindre grad av symmetri og streng komposisjon. Noen steder har han malt over med nye lag maling, eller brukt en form for lasur, eller han har bearbeidet maleriet på andre måter. I midten av bildet skimtes en ufullstendig sirkel dominert av fargen blå. Den kan ligne omrisset av en elefant. Inne i denne «sirkelen» finner man et rikt spekter av farger, fra rødt, gult og oransje, til rosa, lilla og grønt. Fargene utenfor er dusere og mer i naturtoner, som eggehvit, brunt, gyllent og grått. Men også her finner man sterkere farger. Maleriets rike innhold kommer jeg tilbake til i verksbeskrivelsen i kapittel 2.

1.5 Teori og metode

I boken *Confronting Images: Questioning the Ends of A Certain History of Art* kritiserer Georges Didi-Huberman Erwin Panofskys historiserende måte å tolke på, en tilnærmet metode han mener låser verket til historiske kilder og fakta. Som alternativ argumenterer han for å kombinere

⁴ Ellingsgard, *Hallingdal i biletkunsten*, 138.

kunnskap med ikke-kunnskap, det vi ser og det vi vet, som til sammen utgjør det visuelle. Dessuten vil også hans begrep om *pan* stå sentralt. Didi-Hubermans begrep om *riften* vil jeg også trekke inn, som betegnelse på det som oppstår mellom sansningen og kunnskapen. Et annet teoretisk utgangspunkt vil være professor i kulturfilosofi Mikkel B. Tins tekst «Abstraksjon i folkekunsten» og hans analyse av den abstrakte folkekunsten⁵. Tin skriver:

...naturalismen krever av formen at den forestiller noe den ikke er, hest og rose, Adam og Eva, mens derimot abstraksjonen innebærer at uttrykk og innhold er ett, at de abstrakte formene fremstår som det de er i seg selv, trekant og sirkel, og nettopp slik viser seg meningsfulle. På den måten har abstraksjonen i folkekunsten allerede godtgjort det fenomenologen vil frem til gjennom 'den fenomenologiske reduksjon', nemlig at verden tar form som en minimal struktur for kroppen før den blir et ordnet system for bevisstheten: Den arkaiske kunstviljen kan stille seg tilfreds med den rytmiske gjentakelsen av en form, eller med avgrensningen av et sentrum og en periferi, mens den stilforbindende kunstviljen krever en gjenkjennelig figur med monogram og årstall, for slett ikke å tale om den akademiske kunstviljen som gjør kunsten til en intellektuell rekonstruksjon av en gjennomkonseptualisert verden.⁶

Ifølge Tin vil det være nyttig i studiet av folkekunsten å benytte seg av en fenomenologisk tilnærming, fordi den som prinsipp avstår fra forutinntatt kunnskap som ikke gagnar det vesentlige ved det folkelige. Å følge et individuelt kunstnerskap, en lineær utvikling eller å foreta en ikonografisk analyse, passer ikke for folkekunstens abstrakte formspråk.⁷ «Her må fenomenologen gå hermeneutisk til verks, dvs. sammenholde tekst og kontekst, og la seg lede av den meningen som til enhver tid fremstår med størst pregnans.»⁸

1.6 Oppgavens oppbygning

Jens Johannessen hadde sin storhetstid i norsk kunsthistorie på 1960- og 1970-tallet. I min generasjon, som kom flere generasjoner etter ham, har han blitt en litt «glemt» kunstner. Det føltes derfor naturlig å utdype hans kunstneriske virke og utvikling, og forsøke å plassere ham i hans samtid. Men også fordi hans utforsking av stilarter og materialer fremstår som viktige steg i hans

⁵ Mikkel B. Tin er i permisjon fra stillingen som professor ved Høgskolen i Sørøst-Norge og er per i dag sjefskonservator, kurator og forsker ved Drammen Museum.

⁶ Tin, «Abstraksjon i folkekunsten», 254.

⁷ Ibid., 254.

⁸ Ibid., 254.

prosess, som ledet frem til uttrykket han utviklet på slutten av 1960-tallet. I kapittel to, «Jens Johannessen og *Skolen i Athen*», vil jeg gi en innføring i hans liv og kunstnerskap frem til ca. 1970. Del to av dette kapittelet vil ta for seg en beskrivelse av verket *Skolen i Athen*, som et utgangspunkt for analysen.

I kapittel tre, «Visualitet, pan og folkekunsten», vil jeg presentere deler av Didi-Hubermans begrep om visualitet, samt Mikkel B. Tins teori om abstraksjonen i folkekunsten. I dette kapittelet vil jeg også gi en mer overordnet innføring i norsk folkekunst, med hovedvekt på treskurd og rosemaling. Her vil jeg komme inn på hvilken rolle elefanten har hatt i folkekunsten, gi en kort innføring i folkekunstens farger og Gerhard Munthes forsøk på å skape et norsk fargeinstinkt. Jeg vil også diskutere verkets originale tittelen, hentet fra Rafaels *Skolen i Athen*.

«Det visuelle spillet» er oppgavens fjerde kapittel og analysen til denne masteroppgaven. Her vil jeg trekke linjene mellom visualitet og hvilke aspekter ved *Skolen i Athen* som blir tydelige gjennom Didi-Hubermans begreper pan og rift. Med dette håper jeg å vise en ny tolkning av verket, hvor det umiddelbare sanselige blikket er vektlagt, og hvor det sammen med kunnskapen er med på å si noe om hvor og på hvilken måte folkekunsten trer frem i verket.

I siste kapittel av denne oppgaven vil jeg komme med oppsummerende refleksjoner over hvordan Johannessens utforskning av stiluttrykk og materialer har påvirket hans utvikling, hva oppgavens tolkningen har bidratt med, hvordan visualiteten trer frem gjennom de ulike panene, og hvordan de også spiller inn som betydningsfulle i Johannessens sen-modernistiske insistering, og hva *Skolen i Athen* kan si om forholdet mellom Johannessens maleri og norsk folkekunst.

1.7 Avgrensning og tidligere forskning

Det er blitt skrevet mye om Jens Johannessen opp gjennom årene, spesielt i avisartikler, intervjuer og i kunstkritikk. Jeg har valgt å hente frem intervjuer han gjorde på slutten av 1960-tallet og utover på 1970-tallet for å se hvordan han selv omtalte kunsten i samtiden han skapte den i. Det er også blitt gitt ut en rekke kunstbøker om maleren. I 1975 skrev forfatter Peder W. Cappelen, kunsthistoriker Magne Malmanger og journalist Bernhard Rostad den første omfattende boka om Jens Johannessen. De tre tilhørte alle hans vennekrets, og boken er ofte blitt omtalt som en «vennebok». Cappelen og Johannessen gikk ofte i fjellet sammen, og de kom på 1980-tallet til å gi ut flere bøker sammen hvor Cappelen skrev og Johannessen illustrerte med akvareller, blant annet

Høstblad fra 1976. I venneboka fra 1975 skrev Cappelen et samtale-essay med og om kameraten. Malmangers tekst er den første som plasserer Johannessens kunstnerprofil i den norske kunsthistorien, mens Rostad skrev en biografisk gjennomgang av Johannessens liv til da.

Per Høiem ved Galleri Ismene ga i 1987 ut boken *Jens Johannessen og hans grafiske verk 1959–1987*, som viser Johannessens grafiske arbeider i denne tidsperioden. I 1993 kom to store bøker, *Grafikk* av Einar Wiig, som også tar for seg Johannessens grafiske verker, og *Maleri* av Hans-Jakob Brun. Denne boken tar opp tråden der Cappelen, Malmanger og Rostad slapp den i 1975, og forteller videre om det omfattende kunstnerskapet til Johannessen. I anledning Johannessens retrospektive utstilling på Astrup Fearnley Museet i 2002, ga museet ut boka *Allegori*, med essays av Gunnar B. Kvaran, Anita Rebolledo, Jean-Louis Pradel og José Corredor-Matheos. Kvarans tekst gir en innføring i Johannessens kunstneriske virke, mens Rebolledo skriver blant om de afrikansk-inspirerte bildene Johannessen malte etter å ha besøkt Kenya og om teknikken hans som en nær arkeologisk prosess. Corredor-Matheos skriver om Johannessens ulike stilperioder, og Pradel skildrer et besøk i atelieret på Snarøya utenfor Oslo og et tittelløst triptykk fra 1998–2002. Johannessen stilte også ut på Astrup Fearnley i 2014. Dette året fylte han 80 år, noe som ble feiret med en retrospektiv utstilling kuratert av Cathrine Hovdahl Vik ved Trondheim kunstmuseum, som var den første separatutstillingen han hadde i hjembyen siden 1969. I denne anledningen ble det også gitt ut en katalog med tekster skrevet av professor i europeisk kunsthistorie Gunnar Danbolt og kunsthistoriker Per Hovdenakk.

Alle disse har det til felles at de setter Jens Johannessens kunstneriske virke inn i en overordnet, historisk fortelling, uten å gå i dybden på enkeltverk. Det er heller ikke tidligere blitt skrevet noen akademiske oppgaver om Johannessen eller hans kunst meg bekjent. Jeg har valgt å fokusere på *Skolen i Athen* og kunsten han lagde på 1970-tallet. Gjennom et metodologisk rammeverk som gir rom for en mer åpen lesning av et enkelt verk, håper jeg å kunne tilføre en ny lesning av Johannessens maleri på 1970-tallet.

I 2003 skrev Mikkel B. Tin essayet «Abstraksjon i folkekunsten» i *Kunst og Kultur*. Her presenterer han en fenomenologisk tilnærming til folkekunsten, og bidrar dermed til en alternativ lesning av folkekunsten. Det er en lesning som åpner for interessante perspektiver i folkekunsten, ved å lese den som uttrykk for en vilje til kunst formulert gjennom abstraksjonen. I 2007 ga Tin ut boken *De første formene. Folkekunstens abstrakte formspråk*. Jeg har valgt å fokusere på det første essayet

han skrev i 2003, som ble et utgangspunkt for denne boken. Essayet tar i hovedsak for seg den fenomenologiske lesningen, mens boken går mer inngående inn i de ulike formene og stilretningene i folkekunsten på Vestlandet.

Boken *Tabernaklet og den hellige gral* av Åsmund Thorkildsen ble utgitt av Drammen Museum i en ny skriftserie 29. april 2020. Den tar for seg tegnene i folkekunsten og i sær rosemalingen, med fokus på Bibelens beretninger og middelalderens Europa. Boken fatter flere interessante poenger, men for denne oppgavens prosess, utkom boken for sent og er derfor heller ikke blitt brukt.

De siste månedene av arbeidet med denne oppgaven har også vært krevende, grunnet den situasjonen verden havnet i, hvor de norske myndighetene så seg nødig å stenge ned landet. Dette har betydd begrenset tilgang på materiale, i og med at blant annet bibliotekene har vært stengt, og at man i større grad har vært prisgitt de bøkene man allerede hadde gått til innskaffelse av.

2. Jens Johannessen og *Skolen i Athen*

Da jeg endelig fikk se *Skolen i Athen* i virkeligheten, etter kun å ha sett avbildninger i bøker og på internett, så jeg for første gang, virkelig, den rike fargebruken i bildet. Det som på trykk og fremstod som gult og brunt, favnet i realiteten et rikt fargespekter. Bildet har en visuell fylde og tekstur som kun trer frem i det direkte møtet. Billedflaten har ulike partier med dypere spor, klatter av maling, teksturer som siver gjennom malingen og utskårne områder.

«Jens Johannessen har jobbet i et ekspresjonistisk formspråk og hans utforskning av ulike materialer og teknikker skaper en rød tråd gjennom hele hans kunstnerskap,»⁹ oppsummerte Cathrine Hovdahl Vik, konservator ved Trondheim kunstmuseum, i katalogen til kunstnerens 80-års jubileumsutstilling ved museet. Gjennom en snart 60 år lang karriere har Johannessen gjort nettopp det, han har utforsket. Både materialer, teknikker og uttrykk.

2.1 Jens Johannessen

«Jo mer man snakker om kunst, jo mer fjerner man seg fra den.»¹⁰

- Jens Johannessen, 1967

Jens Johannessen ble født 15. november 1934 i Orkdal, døpt Kåre Jens, og vokste opp i Selbu. Da han var 14 år, flyttet familien til Trondheim. Etter to år i militæret, søkte han seg til arkitekthøgskolen, men kom ikke inn. Han begynte å jobbe som asfaltlegger i Trondheim i 1957 og gikk på Kunstskolen om kvelden med Roar Vold (1926–2001) som lærer. Vold var en kunstner som la vekt på de formale sidene av maleriet, og dette kom frem i Johannessens bilder fra denne tiden.¹¹ 24 år gammel flyttet han til Oslo. Ved Statens kunstakademi studerte han under Reidar Aulie (1904–1977) i perioden 1958–61. Aulie videreførte fokuset på form og innhold og ble en god venn. Allerede i akademitiden ble Johannessens koloristiske talent lagt merke til. Hans tidlige arbeider viste klare komposisjoner og kompleks fargebruk som balanserte mellom det figurative og det abstrakte. Han var en instinktiv maler som viste et tydelig talent. «Jeg begynte som figurativ maler,

⁹ Hovdahl Vik, *Jens Johannessen, Retrospektiv*, 7.

¹⁰ Rostad, «Spontanist i busserull.»

¹¹ Brun, *Jens Johannessen: Maleri*, 10.

og har aldri vært absolutt abstrakt. Men figurene har først og fremst sin funksjon som elementer i et bilde som har sitt eget liv,»¹² sa han selv i et intervju med Bernhard Rostad i *Dagbladet*.

Johannessen debuterte med separatutstilling ved Kunstnerforbundet i 1961, 26 år gammel og som andreårsstudent på akademiet. Utstillingen inneholdt 38 malerier og en del akvareller.

Debututstillingen ble utsolgt. Året etter reiste han og kona Brit (født Sæther) Johannessen, som var tekstilkunstner og som han møtte på akademiet og giftet seg med i 1960, på studietur kombinert med forsinket bryllupsreise til Roma. Ifølge Rostad skal inntrykkene ha overveldet ham; i løpet av tre måneder i Italia produserte han lite.¹³ Muligens måtte han få kunsten på avstand for å kunne bearbeide den. Selv om han beundret de store malermesterne, fant han mer inspirasjon blant sine samtidige kunstnere, som han så i gallerier i Roma og Paris: Serge Poliakoff (1900–1969), Wilfrid Moser (1914–1997), Louis Nallard (1918–2016), Olivier Debré (1920–1999), Alberto Burri (1915–1995), Jackson Pollock (1912–1956), Mark Rothko (1903–1970), Mark Tobey (1890–1976) og Cobra-malerne. Han malte inspirert av dem alle, stjal – slik han selv sa Picasso gjorde – og gjorde det til sitt eget. På dette tidspunktet i karrieren arbeidet Johannessen seg gjennom mange uttrykk.

På begynnelsen av 1960-tallet kom han i kontakt med Galleri Haaken, som ble åpnet av magister Haaken Christensen i Rosenborggata i 1961. Christensen var en engasjert talsmann for «den andre pariserskolen», som også Johannessen så opp til. Siden Galleri Haaken stilte ut «det mest aktuelle av internasjonal kunst»,¹⁴ ble også Johannessen introdusert for stadig nye kunstnere. I sine memoarer forteller Christensen om sitt første møte med Johannessen, som besøkte galleriet og inviterte magisteren på et besøk i atelieret i Bygdøy Allé:

Materialet besto av to ufullførte akvareller av lite format, men røbet allikevel at her var en umiskjennelig begavelse på ferde. Aldri har jeg bestemt en separatutstilling av en kunstner på spinklere grunnlag. Men Jens og jeg ble på stedet enige om en utstilling i oktober 1964, en beslutning jeg aldri har angret på.¹⁵

¹² Rostad, «Kanskje er jeg dikter?.»

¹³ Cappelen, Malmanger og Rostad, *Jens Johannessen*, 113.

¹⁴ Brun, *Jens Johannessen: Maleri*, 48.

¹⁵ Christensen, *En gallerists erindringer*, 52.

Allerede før utstillingen åpnet var flere verker solgt. Som ung lovende kunstner i miljøet ble Johannessen kjent med andre norske kunstnere som Jakob Weidemann (1923–2001), Gunnar S. Gundersen (1921–1983), Arnold Haukeland (1920–1983) og Johannes Rian (1891–1981). Sistnevnte ble en spesielt viktig person i Johannessens liv. Selv om Rian var mye eldre og deres kunstuttrykk ulikt, var de begge kolorister, og den eldre kunstneren delte sin hemmelige oppskrift på å blande den mest intense svart-tonen med den yngre kollegaen.¹⁶ I omgangskretsen til Johannessen fantes også forfatter Peder W. Cappelen og skuespiller Toralv Maurstad. Sistnevnte dekorerte han stuetaket til, i en fritt inspirert rosemaling. Johannessen har selv sagt at han «... trivdes ikke særlig godt med jevngamle malere.»¹⁷

Utover på 1960-tallet ble Johannessens bilder mer abstrakte og spontane. Ofte malte han akvareller for å fange øyeblikk, som senere kunne bli utgangspunkt for større malerier. Maleprosessen hans kunne virke som en rask spurt mot et motiv. «...[d]et nærmeste man kom maleriet som spontan ytring»,¹⁸ skrev Gunnar Danbolt. Det var også på denne tiden at Johannessen virkelig begynte å vise seg frem i mediene, hvor hans markante personlighet skinte gjennom, og han kom med utsagn som er blitt stående. Blant annet snakket han om å «rive skigarden omkring norsk maleri» i 1963 i et intervju med Rostad. Sterkt influert av internasjonal og særlig fransk kunst, kritiserte Johannessen den «...provinsielle selvtilstrekkeligheten han hadde sett i tidens norske kunstmiljø».¹⁹ Han ville det han kalte «Telemarks-bøygen» til livs, og særlig Henrik Sørensen, som han mente bestemte alt innen norsk kunsthiv og behandlet andre kunstnere dårlig. «Det er det som heter *Nemesis*, og det skal man passe seg for.»²⁰ Johannessen mente at norske kunstnere burde omfavne den internasjonale kunsten i større grad, for et norsk særpreg ville man bære med seg uansett. I samme intervju nevner han også «den praktfulle rosemalingen, som jo i høy grad er abstrakt maleri. Folkekunsten er en kilde der vår tids malere kan hente impulser. Disse må omsettes i et annet, et internasjonalt språk – formes i et nytt maleri».²¹ For i takt med at hans egen kunst endret seg, omfavnet han de norske

¹⁶ Drevdal, «Jens Johannessen», 61.

¹⁷ Ibid., 61.

¹⁸ Danbolt, *Jens Johannessen: Retrospektiv*, 20.

¹⁹ Brun, *Jens Johannessen: Maleri*, 92.

²⁰ Drevdal, «Jens Johannessen», 61.

²¹ Rostad, «Riv skigarden omkring norsk maleri.»

tradisjonene, spesielt den norske folkekunsten. Særlig ser man spor av rosemaling og treskurd i hans malerier etter 1970. Det betyr dog ikke at det norske og det internasjonale var kontrasterende for ham, heller omfavnet han samtidens formspråk og inkorporerte det tradisjonelle i sitt eget uttrykk. Johannessen har alltid laget bilder for bildenes skyld, fremfor å skildre omgivelser og miljø. «Det kan ha variert mellom en estetisk, dekorativ interesse, og en interesse for billedmessig uttrykk for opplevelser og følelser. Men alltid er det billedspråket som er det primære, ikke avbildningen,»²² som Hans-Jakob Brun skriver.

2.1.1 Kollasj, røntgen og politikk

I 1965 viste Kjartan Slettemark en assemblage i Unge Kunstneres Samfunds utstillingsmonter på Eidsvoll's plass utenfor Stortinget som utløste furore. Det var særlig tittelen som opprørte: *Av rapport fra Vietnam. Barn overskyldes av brennende napalm. Deres hud brennes til svarte sår og de dør.* Slettemark lagde verket etter at han hadde lest en opprørende reportasje fra Vietnamkrigen. Bildet fikk ikke stå lenge før det ble angrepet av ulike personer, blant annet med øks, og det fikk etter hvert politibeskyttelse ut utstillingsperioden. Det utløste en stor debatt og dannet grunnlaget for protestkunsten man fikk se i Norge utover på 1970-tallet.²³ Blant annet oppstod kunstnergruppen GRAS, med blant annet Morten Krohg (1937–), Per Kleiva (1933–2017) og Siri Aurdal (1937–). Gruppen hadde et sosialistisk ståsted og ved siden av krigen i Vietnam, var de opptatt av å spre kunsten ut i samfunnet. De hadde grafikk som felles medium og trykket arbeidene sine i store opplag som de solgte billig.²⁴

Omtrent på samme tid som Slettemark, malte Jens Johannessen et par «vietnambilder» som viste angstfulle barn. Men det var ikke hans billedspråk å male politiske motiver. Han engasjerte seg i den daglige debatten og gikk i demonstrasjonstog, men det politiske dukket ikke mer opp i bildene hans.²⁵ Mens andre inkorporerte sine politiske manifestasjoner i kunsten, mente Jens Johannessen at det ikke nødvendigvis var der man skulle uttrykke sine meninger:

²² Brun, *Jens Johannessen: Maleri*, 8.

²³ Johnsrud, Sørensen og Gulliksen, *Norsk maleri 70-tallet*, 6.

²⁴ Store norske leksikon, s.v. «GRAS,» av Anny Bo Fremmerlid, 13.06. 2020. <https://snl.no/GRAS>

²⁵ Cappelen, Malmanger og Rostad, *Jens Johannessen*, 114.

«...jeg er ikke opptatt av å avmale virkeligheten vi lever i. Den direkte politiske kunst kommer via film, fjernsyn, foto i dag. Den registrerer og bringer oss på timen det som skjer. Fortrinnsvis det gruelige. Jeg liker å male noe jeg tror menneskene ikke har sett før. Derfor tar jeg på meg mørke solbriller og lar det tumle rundt i hodet mitt. Jeg prøver å lage noe som kommer innenfra, noe som er vakkert, men som bak sin skjønnhet skjuler en hendelse, en opplevelse som har beveget meg sterkt.²⁶

Johannessens oppbrudd kom først og fremst til syne i hans brytning med det formal-estetiske maleriet han hadde blitt lært opp i.²⁷ Han kom på kollisjonskurs med den norske kulturradikale bevegelsen da han i 1970 viste frem sine nye, «dekorative» bilder. Hans uro kom heller frem som momenter i hans ved første øyekast harmoniserende bilder, som er blitt kritisert for å være for dekorative og vakre, laget for en kjøpergruppe. Blant annet er han blitt kalt «kapitalist-lakei».²⁸

På 1960-tallet var det mange kunstnere, både i Europa og i USA, som gjenoppdaget og arbeidet med kollasjetechnikker. De hentet inspirasjon både fra Kurt Schwitters (1887–1948) og Picasso (1881–1973). Også Jens Johannessen tok for seg denne teknikken. Han satte sammen utklipp fra ukeblader, deler av annonser og små bruddstykker av tekst. Som oftest fant han materiale i konas franske *Elle*-magasiner.²⁹ Alle de ulike fragmentene komponerte han sammen og limte på papirark. Deretter kunne han tusje over, for så å fotografere det hele. Ofte ble fotografiene til nye arbeider som han bearbeidet med tusj eller limte nye utklipp oppå. «Jens Johannessens foto-collager er ikke mange, men jeg tror de er betydningsfulle og viktige i hans utvikling. Blant annet minner de oss om hans interesse for den tidligste fasen innen amerikansk pop-art,»³⁰ skriver Magne Malmanger. Samtidig kan man se på dem som hans egen «oppfinnelse». Som Per Hovdenakk skriver, kan de ha oppstått fra et behov for å eksperimentere med noe som var det motsatte av hans fargerike malerier og akvareller. «Kanskje også et behov for å undersøke nye måter å se på forholdet mellom bilder på; realistiske bildelementer og det rent abstrakte maleri som nettopp i 1960-årene ble dominerende i Norge.»³¹ I dette nye formatet fantes det endeløse muligheter. Resultatet kunne stadig endres ved å legge til eller fjerne elementer, de kunne abstraheres ytterligere, han kunne virkelig studere materien

²⁶ Bernhard, «Rosemaler i smørøyet.»

²⁷ Brun, *Jens Johannessen: Maleri*, 17.

²⁸ Rostad, «Kanskje er jeg dikter?.»

²⁹ Hovdenakk, *Jens Johannessen: Retrospektiv*, 56.

³⁰ Cappelen, Malmanger og Rostad, *Jens Johannessen*, 50.

³¹ Hovdenakk, *Jens Johannessen: Retrospektiv*, 56.

og materialene. Samtidig ville alltid virkelighetsreferansen være tilstede i de originale utklippene.³² En grunn til at han begynte å lage disse kollasjene, skriver Danbolt, kan være at det var en god måte «å fange inn og reflektere det moderne, urbane menneskets livserfaringer».³³ Fotokollasjene reflekterer samtiden på ulikt vis gjennom det kuraterte utvalget av tekst og bilder. Fem eller seks av fotokollasjene ble vist på utstillinger i 1965, blant annet i Galleri Haaken. Et par av dem ble solgt, men verken publikum eller kritikere satte særlig stor pris på dem.³⁴ Selv sa Johannessen:

Den gangen skrev alle kritikerne at det måtte komme fra amerikansk pop-kunst og sånt. Men sannheten var at det kom rett ut av meg. Det var bare en tilfeldighet i livet at jeg falt over dette, og den tilfeldigheten var billedbladet *Elle*. Min hustru elsket det på grunn av alle de fine motebildene. Jeg har sikkert revet i bladet, limt på et eller annet, og tenkt at «herregud, her finnes det muligheter»!³⁵

Samtidig som Johannessen drev med sine kollasjer, eksperimenterte han også med røntgenbilder.³⁶ Ifølge Hovdenakk hadde Munchmuseets tekniske avdeling på denne tiden nettopp fått røntgenutstyr til å bruke i konserveringen av Munchs malerier. Sjefskonservator Jan Thurman-Moe hjalp Johannessen med å fotografere de hverdagslige tingene han danderte sammen. Med røntgenbildene laget Johannessen stilleben av virkelige objekter; briller, hansker, barberblader, fiskekroker, spikere og bokstavsjablonger. Gjennom røntgenfotografiet dematerialiseres virkeligheten ved at objektene mister sin betydning. Dette skjer ved at de kjente objektene gjennom fotograferingen fremstår flate og som enkle, abstraherte silhuetter eller former, og uten sin opprinnelige «identitet». Arbeidet med røntgenfotografiet fikk Johannessen til å stanse opp og vurdere mulighetene i motivet. Han trengte hjelp om han skulle gjøre endringer i komposisjonen eller hvis han skulle få bildene trykket over på papir. Med disse bildene kunne han ikke lenger arbeide utifra intuisjonen, han måtte stoppe opp og tenke hvor han ville. Det samme gjaldt fotokollasjene. Hva ville han og hvordan skulle han komme dit? Johannessen måtte studere objektene og materialene og finne motivmulighetene. Han var

³² Brun, *Jens Johannessen: Maleri*, 74.

³³ Danbolt, *Jens Johannessen: Retrospektiv*, 24.

³⁴ Hovdenakk, *Jens Johannessen: Retrospektiv*, 56.

³⁵ Drevdal, «Jens Johannessen», 60.

³⁶ Et røntgenbilde oppstår ved at høyfrekvente elektromagnetiske røntgenstråler passerer gjennom objektet det fotograferer og treffer en fotografisk film eller digital detektor på andre siden. For eksempel hindrer metall røntgenstrålene i stor grad og fremtrer hvitt på bildet, mens for eksempel luft slipper strålene lettere gjennom og blir svart eller grått. Store medisinske leksikon, s.v. «røntgenbilde,» av Magne Brekke og Arne Borthne, 11.06.2020. <https://sml.sn.no/r%C3%B8ntgenbilde>

dessuten avhengig av andre; røntgenfotografen og innholdet i damemagasinene. Det var ikke lenger fritt frem for spontan utfoldelse.

På dette tidspunktet ble ikke røntgenkollasjene stilt ut, faktisk ble de ikke stilt ut før Johannessen feiret 80 år i 2014 og stilte ut på Trondheim kunstmuseum. Derimot ga han noen til venner og fem av bildene ble gitt til Astrup Fearnley Museet. Det var en kostbar eksperimentering, og filmen til omlag 125 kroner stykket satte en stopper for videre arbeid.³⁷ I sitt utseende kan disse arbeidene minne om den britiske brutalisten Nigel Hendersons (1917–1985) fotogrammer fra det tidlige 1950-tallet. I lengden kan man tenke seg at distanseringen fra selve maleriet ble for lang for Johannessen med disse teknikkene. Han lagde også assemblager, men disse ble aldri vist offentlig.

2.1.2 Stadig i endring

Jens Johannessen fikk sin kunstutdannelse da modernismen var på høyden i Norge. I essayet «Mot en ny Laokoon» fra 1940 skriver den amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg (1909–1994) om sammenblandingen av kunstartene, som han forholder seg kritisk til. Sentralt i Greenbergs modernismeforståelse står hans vektlegging av de ulike kunstformers mediespesifikke egenskaper og deres renhet. Spesielt fremhevet han maleriets rene og maleriske egenskaper som flatet, penselstrøk, materiale og farge: «Det er mediet som gjør hver enkelt kunstform enestående og utelukkende seg selv.»³⁸ Ifølge Greenberg er det de rent plastiske og abstrakte kvalitetene i et kunstverk som er viktige. Kunsten skal være autonom – altså kunst for kunstens skyld.³⁹ Som senmodernist rendyrket Johannessen strøkets og fargens egenskaper som selvstendige uttrykk. Han utviste en sikker estetisk kontroll og selv om motivene hans ofte harmonerte, fantes det alltid en uro i dem. Mange av modernismens tanker harmonerer med Johannessens kunst, allikevel ser man flere steder hvor de viker unna, blant annet ved å se på Greenbergs understrekelse av maleriets flatet:

Men det viktigste av alt er at billedflaten selv blir grunnere og grunnere, den utelater og presser sammen de fiktive dybderommene til de løper sammen som én på den

³⁷ Hovdenakk, *Jens Johannessen: Retrospektiv*, 56.

³⁸ Greenberg, *Den modernistiske kunsten*, 54.

³⁹ *L'art por l'art* er et uttrykk skapt av Victor Cousin, fransk filosof og politiker, i 1836. Slagordet henviser til tanken om at et kunstverk skal bedømmes bare ut fra kunstens egne lover. Altså burde et maleri være fristilt fra ideologiske og politiske krav, og heller være autonomt og problematisere sine egne virkemidler, som farger, komposisjon og form. Store norske leksikon, s.v. «L'art pour l'art», 11.06.2020. https://snl.no/L'art_pour_l'art

virkelige, materielle flaten som er lerretet selv. Der blir de liggende ved siden av hverandre, flettet inn i hverandre eller lagt synlig over hverandre. I de tilfellene der maleren likevel vil gi en antydning av virkelige objekter, blir objektenes former utflatet og spredd utover i den fortettede, todimensjonale atmosfæren. Det oppstår en vibrerende spenning idet objektene kjemper for å bevare sitt volum mot den faktiske billedflaten tendens til å understreke sin egen materielle flatet og knuse dem til rene silhuetter.⁴⁰

Her skiller Jens Johannessens maleri seg fra modernismen, ved at han forsøker å bygge opp flaten og å skape om lerretet til å bli mer som ett objekt med en overflate-tekstur enn et flatt maleri. Og i motsetning til modernismens krav om å distansere seg fra det litterære og teatraliske, er det både historiske og figurative elementer i for eksempel Johannessens *Skolen i Athen*. Både i elefanten og de to små menneskene, men også referansen til det klassiske og folkekunsten, viser hvor Johannessens overskrider modernismen og blander uttrykk.

Gjennom hele karrieren har Johannessen til stadighet endret uttrykk, frem til han rundt 1970-tallet, for å bruke hans egne ord, fikk «en mye større kontinuitet i bildene enn tidligere. Du vet at jeg har jo hvert år skiftet, fra jeg begynte å male i '60, eller '59, så har jeg hele tiden skiftet og skiftet formsprog».⁴¹ I 1969 utfordret han tålmodigheten sin og begynte å arbeide sakte. Muligens som en forlenging av arbeidet med fotokollasj og røntgenfotografi. Det tidkrevende maleriet i skjæreteknikken ble definerende for ham det neste tiåret, og det skaffet ham både beundrere og kritikere.⁴² Han introduserte en ny malemetode hvor han tok for seg det materielle aspektet ved maleriet på en ny måte, ved å bygge det lagvis for så å skjære gjennom lagene og hente ut former og mønstre. Dette måtte foregå på et bestemt stadium i oljefargenes tørkeprosess. Det kan også minne om *sgraffito*, en fargesettingsteknikk hovedsakelig brukt i glass eller keramikk, hvor maleren henter fram tidligere pålagte lag med maling gjennom skraping (italiensk: *graffere*) for å danne mønstre. Videre bearbeidet Johannessen ofte det han hadde skapt ved at han malte over, tusjet eller rullet

⁴⁰ Greenberg, *Den modernistiske kunsten*, 58.

⁴¹ NRK. «Jens Johannessen, norsk maler.»

⁴² Da Jens Johannessen viste akvarellarbeider i Nasjonalgalleriet i 1976 vakte denne utstillingen mye harme blant hans samtidige. De stilte spørsmål rundt hvorvidt dette var en ren salgsutstilling, og grafikerens Anne Breivik skrev i VG «Jens Johannessen er med i dansen rundt gullkalven... Det er folkløse isprengt litt imitasjon av tidens internasjonale prestisjekunst. Så gjenstår spørsmålet: I hvilken hensikt viser Nasjonalgalleriet denne utstillingen?». Anne Breivik, «Hvorfor dette i Nasjonalgalleriet?». VG, 27.11.1976. Det oppstod en langvarig debatt i norske medier, hvor også flere kunstnerkolleger tok Johannessen til forsvar, blant annet Karl Erik Harr.

over malerruller med bladrankeornamenter og dekorstensiler. Ofte pusset han over de nedsenkede områdene i maleriet.

Johannessen har selv uttrykt at han ønsket å roe ned tempoet og utfordre seg selv. Han følte at han mestret de maleteknikkene og uttrykkene han hadde drevet med til da. Det gikk for glatt og det var ikke noe mer å hente. Det første bildet han maler med den nye teknikken, er *Skolen i Athen*.

Deretter blir det mange bilder hvor han bruker samme teknikk. I de nye bildene kan man spore både en møysommelig, tidkrevende utforming og spontane elementer. Skjæreteknikken står i kontrast til det ekspressive maleriet han hadde arbeidet med frem til da. Selv sa han:

Jeg tror nok det spontane er der fortsatt. Men mens det før ofte ble med en kraftutfoldelse, er det vel nå kommet en større tyngde og ro inn i bildene, en ny dimensjon. Jeg vil ikke dermed si at jeg maler bedre, men jeg synes jeg har kommet videre, og det er viktigst for meg. Har funnet et språk som jeg inne i meg selv vet er mitt. Disse bildene forteller meg hvor jeg står. Jeg har aldri vært så sikker på meg selv. Jeg tror ingen har malt slik før. Det er en tilfredsstillelse for meg som har vært gjennom så mange maleres påvirkning, og har skiftet så ofte.⁴³

Både i motiv og i fargebruk er det klare referanser til folkekunsten. «Jeg føler at han forteller små eventyr, noen om de store kultursentra fra oldtida, andre med mer hjemlig tradisjon som bakgrunn»⁴⁴, skrev Stig Andersen i *Arbeiderbladet* om utstillingen ved Galleri Haaken i 1970 hvor *Skolen i Athen* ble stilt ut for første gang. Også i det fysiske arbeidet med å skape maleriet finner vi referanser til arbeidet med treskurd. Johannessen snittet ut malingslag slik at lerretet fremstår som et svakt negativt relieff. All bearbeidingen av maling og lerret gjør at maleriet fremstår som et objekt, omtrent som en gammel treflate som har fått patina etter flere års bruk. Folkekunsten er en tradisjon hvor enkeltindivider uttrykte og markerte sin individualitet «gjennom folkekunstens bundne, men generøse form»⁴⁵ – en stilart som passet Johannessens lynne ypperlig. Samtidig skiller motivene til Johannessen seg fra det tradisjonelle. Ofte dukker det opp fragmenter av menneskekropper som former og bevegelser i motivene. Disse formene kan for eksempel minne om menneskefremstillingene til den østerrikske kunstneren Egon Schiele (1890–1918).

⁴³ Rostad, «Kanskje er jeg dikter?.»

⁴⁴ Andersen, «Estetisk odysse i Galleri Haaken.»

⁴⁵ Brun, *Jens Johannessen: Maleri*, 92.

For mange var de elfenben-fargede delene i *Skolen i Athen* fremtredende. I flere anmeldelser ble de omtalt som en tydelig referanse til Østens kunst, blant annet skrev Harald Flor i *Dagbladet* at «de vekker assosiasjoner om såvel hjemlig rosemaling og skurd som om gyldenlær, pergament og russiske ikoner».⁴⁶ Frithjof Sælen i *Morgenavisen* trakk inn enda flere referanser: «Avslitte rosemalte vegger og kistedekorasjoner, russiske ikoner, avbleket hieroglyfer på egyptiske tempelvegger, hulemalerier fra sør-afrikanske klippevegger, med rituelle scener - ja, la oss også ta med mylderet av erotisk anstrøkene figurer fra tempeltårnene i det mystiske Angkor Vat - ?»⁴⁷

Johannessen stilte ut de nye bildene i Galleri Haaken i 1970. Utover på 1970-tallet ble han ofte kalt for vår tids rosemaler. For Johannessen ble skjærebildene en måte å gå tilbake til gammelt håndverk og folkekunsten på. Selv etter at han gikk bort fra denne teknikken og blant annet malte den store akvarellserien «Hallingdalsuiten» på 1980-tallet, var det fremdeles med den gamle bondekulturens miljø som utgangspunkt. I mange somre bodde han og familien i Hallingdal på gamle loft og i gamle stuer. Akvarellene i suiten er frodige og livfulle. «Det er en lys og positiv stemning i disse akvarellene som røper at dette tradisjonsrike miljøet har gitt en etterlengtet fred og trygghet. Noe som ikke så ofte er den dominerende stemningen i Jens Johannessens bilder.»⁴⁸ skriver Brun.

2.1.3 Johannessen og samtiden

I de nye maleriene på 1970-tallet kan man også trekke en parallell til Pierre Alechinskys (1927–) malerier og se Johannessens inspirasjon. Mange av den tidligere Cobra-malerens motiver var inspirert av *art brut* og er rammet inn av tegneserieaktige ruter. Johannessen rammet inn flere av maleriene sine med en kant eller bord utført i en form for rosemaling. I for eksempel *Dans danserinne* (ca. 1970-1971) (ill. 2) og *Den kinesiske vase* fra 1970 (ill. 3). Også i maleriene *Komposisjon med figurer* (1975) (ill. 4), *Komposisjon* (1973-1974) (ill. 5) og *Min venn skuespilleren* (1976) (ill. 6) ser man dette. Her eksisterer også en bruk av de samme tegneserieaktige rutene som fylles av hele eller delvise kroppslige former.

⁴⁶ Flor, «Mot oppbrudd fra det dekorative?.»

⁴⁷ Sælen, «Fargesymfoniske dikt? Jens Johannessen i Kunstforeningen.»

⁴⁸ Brun, *Jens Johannessen: Maleri*, 92.

En annen Cobra-maler som interesserte seg for den nordiske middelalder- og folkekunst, var Asger Jorn (1914–1973). Jorns søken mot nordisk kunst skulle sammenfattes i en omfattende bokserie. Hans «Skandinaviske institutt for sammenlignende vandalisme» ønsket å kartlegge den nordiske kunsten fra tidlig førhistorisk tid fram til og med middelalderen, og han skulle utgi en serie med et trettitalls praktbøker om *10.000 års nordisk folkekunst* gjennom «fortløpende kollasjer». Kun et pilotbind om 1100-tallets steinskulptur i Skåne ble produsert.⁴⁹ Jorns malerier har, i likhet med Johannessens bilder, både abstrakte og figurative elementer. Under påvirkning fra surrealismen og primitiv kunst, utviklet kunsten hans seg – både i en friere retning, men også inspirert av det spontane uttrykket man finner hos barn.

På slutten av 1960-tallet, da Johannessen malte *Skolen i Athen*, forsøkte man fremdeles å hanske med etterkrigstidens dype spor og usikkerhet. Dette råmaterialet (folkekunsten) fra eldre tid kom samtidskunsten til gode. Johannessen er en maler av etterkrigstiden og hentet ofte impulser fra Frankrike. I etterkant av 2. verdenskrig oppsto det et vakuum i kunstverdenen i Paris da grusomhetene kom fram i lyset fra konsentrasjonsleirene, pluss den økonomiske usikkerheten og det fysiske slitet etterkrigstiden bød på. Denne usikkerheten presset mange til å begynne helt på nytt. Jean Fautrier (1898–1964) illustrerte dette med sin søken mot det primære maleri. Mange så tilbake til det primitive og det tradisjonelle. Også tanken om det menneskelige monster, som man kan se i bildene til art brut-grunnlegger Jean Dubuffet (1901–1985), var basert på det som kom frem om Holocaust.⁵⁰ Art brut oppsto også som en motvilje til den etablerte skolen i Paris.⁵¹ Diskusjonen i etterkrigstiden handlet om humanisme. Man ble opptatt av de mentalt syke og det primitive. Kunstneren skulle hente fra sitt indre, bruke egne impulser og ikke etterligne, slik man gjorde i den klassiske kunsten.⁵² Mange snudde seg også mot folkekunst og tradisjoner. Så kom den andre franske skolen, med ekspresjonistisk abstraksjon og humanistisk figurasjon.⁵³

⁴⁹ Prestsæter, «En tur til Gotland 1964/2014».

⁵⁰ Foster, Krauss, Bois, Buchloh *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 394.

⁵¹ Morris, *Paris Post War: Art and Existentialism 1945-55*, 17.

⁵² Foster, Krauss, Bois, Buchloh *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 371.

⁵³ Morris, *Paris Post War*, 17.

Denne søken mot det tradisjonelle sto sterkt i Norge på 1800-tallet etter oppløsningen av Danmark-Norge og grunnlovserklæringen. Og på nytt i etterkrigstiden. Samtidig oppstod det som nevnt også en politisk kunst. I en tid der mange utforsket «nymoderne» metoder som *airbrush*, kan det se ut som om Johannessen så seg bakover – både til folkekunsten, men også til art brut, ved å bringe inn «effekter og assosiasjoner som pekte mot et rikt kulturhistorisk materiale». ⁵⁴ Det ligger i modernismeforståelsen, at i likhet med de andre kulturelle fenomenene, er abstrakt kunst en gjenspeiling av den tiden og de omstendigheter kunstnerne lever i og under, også på det sosiale plan. ⁵⁵ Kunsten er ikke løsrevet fra historien, og det er heller ikke Johannessen.

Det er tydelige spor etter folkekunsten i *Skolen i Athen*. Selv om det også kan minne om mer eksotiske kilder. «Bondekulturen var tilsynelatende praktisk orientert, men med en rik overbygning av immaterielle tradisjoner, et mytisk og magisk forestillingsliv som eksisterte uavhengig av den offisielle religion, og en rik diktning som var båret av muntlig tradisjon,» ⁵⁶ skrev Peter Anker om folkekunsten. Dette synes Johannessen å ha tatt med seg. Rosemalingen har sterke individuelle særtrekk, fantasifull originalinnsats og tydelige lokale kjennetegn. Kunstnere utviklet særtrekk og lot seg ofte inspirere. «Ved å ta opp trekk fra sitt fags og andre håndverksfags tekniske historie hadde Johannessen beveget seg bort fra kravet om samtids-referanser og inn i en verden av erindringer, av estetisk kontemplasjon og mystikk,» ⁵⁷ skrev Brun om skjæreteknikken i 1993. Håkon Bleken skrev om Jens Johannessens utstilling i Trondheim Kunstforening den 1. april 1969:

Javel, vil man kanskje innvende, alt dette er vel og bra, men i grunnen så er det jo den rene filosofi. Og det er riktig at meget i den moderne kunst er filosofi og intet annet. Men i Jens Johannessens tilfelle er det blitt maleri, ikke på det viset at det filosofiske er transformert over på det maleriske plan, men mere fordi maleriet synes å være en helt gjennom naturlig ting for ham, en slags måte å leve og oppleve på. ⁵⁸

⁵⁴ Brun, *Jens Johannessen: Maleri*, 118.

⁵⁵ Greenberg, *Den modernistiske kunsten*, 37-38.

⁵⁶ Anker, *Folkekunst i Norge*, 17.

⁵⁷ Brun, *Jens Johannessen: Maleri*, 120.

⁵⁸ Bleken, «Vitalt maleri i Kunstforeningen».

2.2 Verksbeskrivelse av *Skolen i Athen*

Jens Johannessen malte *Skolen i Athen* i 1969. Da var han 35 år gammel. Maleriet er to ganger to meter i størrelse og har vært i privat eie siden 1970-tallet. Det kvadratiske maleriet er utført i Johannessens såkalte skjæreteknikk. Maleriet er stort, og man må flytte blikket rundt på bildets flate for å ta inn hele motivet, eller ta flere skritt tilbake for å se det i sin helhet. På den måten blir kroppen inndratt i sansningen og resepsjonen av motivet. Øyet må fungere som kroppens følsomme hender når det tar innover seg maleriets teksturer. Snittene, furene, de glatte flatene, de knudrete områdene – alt nærmest «skriker» etter å bli tatt på.

Tittelen *Skolen i Athen* gjør at man leter etter referanser til Rafaels originale freske. På direkte spørsmål om hvor tittelen kommer fra, har ikke Johannessen et klart svar. Han mener å huske at det muligens var Magne Malmanger som ga bildet et navn, slik han ofte fikk venner og bekjente til å navngi bildene sine. I et intervju med Bernhard Rostad i 1964, før hans andre separatutstilling, sa han at det å finne på titler ikke er så lett: «Heldigvis, jeg har en kone, Brit. Hun har døpt alle bildene».⁵⁹

Innledningsvis i denne oppgaven står det at fresken i Vatikanpalasset hadde både kompositoriske og koloristiske likheter med Johannessens maleri. Slik det har kommet frem, ble tittelen gitt etter at maleriet var ferdig. Det er derfor ikke planlagt og malt som en referanse til originalen. Siden det er oppkalt etter et veletablert maleri i kunsthistorien, gir det mening å etterfølge dette i oppgaven, da det inviterer til sammenligning. Det er vanskelig å argumentere for om man hadde sett likhetene til Rafaels freske hadde maleriet hatt en annen tittel. Blikket er allerede farget i det man ser på verket om man kjenner tittelen. Det kan også hende at Malmanger så nettopp det man nå ser i bildet og derfor valgte tittelen. Blant annet kan man se likheter i bruk av oker, beige og pastellfarger. Klesplaggene til Platon og Aristoteles har Rafael malt i komplementærfargene oransje og blå. I midtpartiet i Johannessens maleri, der man kan skimte to skikkelser, er den ene kledd i tydelig oransje, mens partiet rundt er i svak blå (ill. 7). Mens Platon peker oppover og Aristoteles peker nedover, eller rett frem med utstrakt arm, holder disse to skikkelsene om hverandre. Ved første øyekast kan det virke som om Johannessens maleri har lite til felles med Rafaels kjente freske.

⁵⁹ Rostad, «Det kommer ikke dalende fra himmelens blå hvelv.»

Allikevel kan man skimte likheter i vertikale bånd og en bueform som kan minne om en portal midt i bildet.

Ser man rett på maleriet til Johannessen, vil man se at det rammes inn av lysere partier holdt i en gulhvit-tone på venstre og høyre ytterkant, samt øverste del av maleriet. De lyseste partiene ytterst i bildet rammer det hele inn, og skaper et bestemt rom for portalen, eller sirkelen i midten av bildet (ill. 8). Midtpartiet har en veldig variert fargebruk, og det er mange små detaljer. Flere steder både føles og ser lerretet ut som elfenben, både i farge og tekstur (ill. 9). I midten er paletten holdt mørkere med bruntoner, men også blått og flere andre farger. Johannessen har malt ulike farger i lag, for deretter å ha skåret seg gjennom lagene med palettkniv for å hente frem forskjellige farger og former. Som nevnt tidligere, blandet han, sammen med malermester Klem, på slutten av 1960-tallet en malingsblanding som var passe elastisk til at dette lot seg gjøre. Deretter har han noen steder pusset med fint sandpapir, andre steder malt over med nye lag maling eller brukt en form for lasur. Enkelte steder har han rullet over sjablonger med bokstaver eller blomsterranker. I flere partier har han malt så lett at det kan minne om akvarell. Malingen er lagt tynt på og blandet ut. Blant annet i venstre midtfelt kan de rosa strøkene minne om et utsnitt fra en akvarell, selv om områdene rundt med tydelig tekstur minner oss om at dette er olje på lerret (ill. 10).

I midten av bildet skimtes en ufullstendig sirkel dominert av fargen blå, som også er en del av portalen. Denne formen kan også minne om en elefant med snabel og forben, selv om størrelsesforholdene ikke stemmer. Inne i denne sirkelen, eller elefanten, finnes et rikt spekter av farger, fra rødt, gult og oransje, til rosa, lilla og grønt i ulike nyanser og toner, både sterke farger og pastell (ill. 11). Fargene utenfor er dusere og mer i naturtoner, som eggehvit, brunt, gyllent og grått. Men også her finner man sterkere farger. Flere steder har kunstneren delt bildet opp i ulike firkantede felt. Bildet er rikt i uttrykk, detaljert, både motivmessig og i fargebruk, men også på grunn av måten kunstneren har behandlet og formet materialet på. Det gir det en unik taktilitet og tekstur.

Bildet er delt i åtte loddrette paneler og i fire vannrette felt i litt varierende størrelse. Som rosemålerne har han malt blomster og ranker. Fargebruken minner om den man finner i norsk folkekunst. I øvre del av bildet er det flere steder brukt en sjablong med småblomstrete motiv (ill.

12). Dette kan minne om ferdigsjablonger som ble produsert av WHS Sjablonfabrik på 1800-tallet, men er antakelig kunstnerens egne.⁶⁰ I hjørnepartiene øverst og nederst til venstre og øverst til høyre, samt flere steder langs venstre kant og i toppen av bildet finnes andre typer blomstermotiver enn de som er malt med sjablong. Disse er frihåndsmalte, men fremdeles i samme bruntone (ill. 13). De er også større og har et mer eksotisk preg. Over det hele er det malt over bokstavsjablonger. Disse utgjør ingen ord, men det fremkommer en slags repetisjon av de samme bokstavene, som nærmest er «drysset» over bildet; O'er, X'er, B'er, J'er, D'er og U'er. Inne i «portalen» er maleriet delt opp i mindre felt. Omtrent som ruter med små bilder i bildet, og kan minne om tegneserier.

Johannessens malerier kan minne om måten man bygger opp kollasjer, ved å skjære ut og legge til elementer – både ved å dekke over og hente frem. Samtidig i denne prosessen vektlegger han det maleriske i selve maleriet, slik man i modernismen synliggjorde maleprosessen i bildene. «Penselstrøkene blir ofte understreket for sin egen del...Kunsten er å vise frem kunsten»,⁶¹ som Greenberg skriver. Altså, det motsatte av renessansemalerens motto som handlet om å skjule strøkene gjennom blant annet bruk av chiaroscuro. I modernismen skulle man se malerens ferd over lerretet.

Skolen i Athen fremstår som om det er malt på treverk, selv om det er utført på lerret. Flere steder i maleriet har malingen skapt et mønster i malingsmassen, der den har størknet i ulik tykkelse og med riller som i treverk (ill. 14). Det ser ut som malingen er slitt av flere steder og har overlevd flere generasjoner, som folkekunstens slitasje gjennom mange hundre år. Flere steder er det maling som har rent nedover og stivnet., og det dukker frem uvante former, som ligner avflassede malingflak som har gitt rom til det som har befunnet seg under (ill. 15).

⁶⁰ Brønne, *Dekorasjonsmaling: Marmorering - Ådring - Sjablon- og strekdekor - Lasering - Patinering*, 262.

⁶¹ Greenberg, *Den modernistiske kunsten*, 57.

3. Visualitet, pan og folkekunsten

3.1 Et metodologisk og teoretisk utgangspunkt

Et metodologisk og teoretisk utgangspunkt i min analyse av *Skolen i Athen* er Georges Didi-Hubermans *visualitet*, et begrep som han især gjør rede for i boken *Confronting Images - Questioning the Ends of A Certain History*. Her foretar Didi-Huberman en kritikk av ikonografien som vi ser den hos Panofsky. Et sentralt kritikkpunkt hos Didi-Huberman er at Panofsky retter for mye fokus på verket som noe som kan forklares historisk, en tolkningsmodell han mener lukker bildet. I stedet fremholder Didi-Huberman den umiddelbare sansningens betydning i tilnærmelsen sammen med kunnskap. Her opererer han med to typer kunnskap, det vi kan vite om verket, og ikke-kunnskap, som er de sidene ved verket vi ikke kan ha kunnskap om, men som vi erfarer i møtet med det.

Such are the stakes: to know, but also to think not-knowledge when it unravels the net of knowledge. To proceed dialectically. Beyond knowledge itself, to commit ourselves to the paradoxical ordeal not to *know* (which amounts precisely to denying it), but to *think* the element of not-knowledge that dazzles us whenever we pose our gaze to an image.⁶²

Dette dialektiske forholdet mellom viten og ikke-viten utfolder seg som en *rift* mellom det vi vet og det vi ikke vet, som vi, ifølge Didi-Huberman, skal omfavne for å la verket forbli åpent:

...to know without seeing or to see without knowing. There is loss in either case. He who chooses only to *know* will have gained, of course, the unity of the synthesis and the self-evidence of simple reason; but he will lose the real of the object.... By contrast, he who desires to *see*, or rather to look, will lose the unity of an enclosed world to find himself in the uncomfortable opening of a universe henceforth suspended, subject to all the winds of meaning; it is here that the synthesis will become fragile to the point of collapse; and that the object of sight eventually touched by a bit of the real, will dismantle the subject of knowledge, dooming simple reason to something like a rend.⁶³

Vektlegger vi kun det vi vet eller det vi ikke vet, vil vi på den måten miste noe vesentlig ved verket; det er kombinasjonen av de to til sammen som kan fortelle noe nytt, ved at det holdes åpent i riften. På den måten understreker Didi-Huberman at vi må nærme oss kunsten med både viten og

⁶² Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, 7.

⁶³ Ibid., 140.

kroppslig og sansemessig erfaring; denne dialektiske bevegelsen danner grunnlaget for det han beskriver som verkets visualitet.

3.1.1 Visualitet

Et sted hvor Didi-Huberman diskuterer visualitet, er i analysen av fresken *Bebudelsen* (ca. 1440) malt av Fra Angelico i en klostercelle i San Marco-klosteret i Firenze. I beskrivelsen av møtet med verket, vektlegger Didi-Huberman lyset som møter deg når du trer inn i cellen. Den hvitmalte veggen og det lille vinduet mot øst, gir rommet et sterkt lys, og du blir umiddelbart blendet. Etter hvert som øynene tilpasser seg det sterke lyset blir motivet synlig og gjenkjennelig.⁶⁴ Motivet er hentet fra Lukasevangeliet og viser øyeblikket da engel Gabriel forteller Maria at hun skal bli med barn. Bak i bildets venstre hjørne kan vi skimte den hellige Peter av Verona. Bortsett fra disse tre skikkelsene viser fresken kun et tomt rom med søyler og bueganger. Mellom engelen og Maria er det kun den hvitmalte flaten, som også utgjør veggens farge og tekstur. Den er en del av interiøret og maleriet på én og samme tid, samtidig utgjør det hvite en vesentlig del av maleriet. Ved første øyekast er det narrative motivet lett gjenkjennelig, ifølge Didi-Huberman, men ser vi nærmere på bildet, vil vi oppdage nye elementer. I motsetning til samtidens fremstillinger av bebudelsesmotivet, har bildet få figurative detaljer og avslører minimalt med informasjon. Det er uklart hvor det narrative foregår, og bildet preges av stillhet; alle munn er lukket, ingen formidler budskapet.⁶⁵

Det er her Didi-Huberman trekker frem det ikke-synlige som en del av verket. Når det ikke er noe fysisk eller figurativt fremstilt mellom engelen og jomfruen, men kun den hvite flaten, tolker Didi-Huberman det som at det er nettopp fordi dette «intet» står som vitne til den ubeskrivelige og figurløse guddommelige stemmen som Maria måtte overgi seg til.⁶⁶ Slik hevder Didi-Huberman at mellom de kunnskapsbaserte måtene å se bildet på, det synlige og lesbare og det ikke-synlige, åpnes det for en tilnærming som handler om ikke-kunnskap. Denne åpner for betydningen av det umiddelbare og fenomenologisk bestemte blikket som formes i det som umiddelbart møter oss: presentasjonen, figurasjonen i bildet og det hvite lyset som traff oss. Det hvite imellom figurene er ikke ingenting, skriver Didi-Huberman:

⁶⁴ Ibid., 11.

⁶⁵ Ibid., 14.

⁶⁶ Ibid., 15.

It isn't nothing, because it reaches us without our being able, in our turn, to catch it in the snare of a definition. It is not *visible* in the sense of an object that is displayed or outlined; but neither is it *invisible*, for it strikes our eye, and even does much more than that. It is material....Let's say that it is *visual*.⁶⁷

Det hvite er noe fordi vi sanser det og fordi det innhyller oss uten at vi klarer å definere hva det er. Det er ikke synlig som et objekt, men det er heller ikke ikke-synlig, fordi det treffer øyet. Det er materielt. På den ene siden er det en strøm av lysende partikler, på den andre er det kalkholdige partikler på en vegg. Det en essensiell og stor komponent i verkets billedlige presentasjon. Denne kombinasjonen av viten og ikke-viten, av kunnskap om religiøse og historiske narrativer som viten, sammen med ikke-viten som det fenomenologisk sansende møtet, utgjør det Didi-Huberman betegner som det *visuelle*.

Ingenting er skjult i et kunstverk, alt er presentert, det handler bare om øyet som ser, understreker Didi-Huberman, og han illustrerer dette med å bruke middelaldermenneskers forhold til religiøse skrifter som eksempel:

Holy Scripture was not for men of the period a *legible* object in our general understanding of the term. They were obliged – their faith required this – to mine the text, to open it up, to effect there an infinite arborescence of relations, association, and fantastic deployments wherein everything, notably things not in the 'letter' of the text (its manifest meaning), could flourish. This is not called a 'reading' – a term that suggests a process of narrowing down – but an *exegesis* – a word that signifies going beyond the manifest text, a word that signifies an openness to all the winds of meaning.⁶⁸

Denne visualiteten åpner for en forståelse av det hvite som en hendelse, mer enn som et objekt. Og som sådan er det tosidig: det er det hvite på veggen, før det på noen som helst måte kan ta form som representasjon. Og det er fenomenet til noe som ikke trer klart og tydelig frem. Det er ikke et uttalt tegn, ikke lesbart, det tilbyr seg selv som en annonsering av noe som plasserer oss foran den kalkfargede veggen, før den forteller oss hva denne fargen inneholder eller forteller.⁶⁹ "Then again, it is by no means abstract; on the contrary, it offers itself as an almost tangible blow, as a visual

⁶⁷ Ibid., 17.

⁶⁸ Ibid., 22.

⁶⁹ Ibid., 18.

face-off. We ought to call it what it is, in all rigor, on this fresco: a very concrete ‘*whack*’ of *white*.”⁷⁰ På den måte kan man, med enda et begrep fra Didi-Huberman, definere det hvite som en *pan*; en presentasjon på en malt vegg, hvor den hvite veggen blir det som bidrar til å bære bildet.

Kunstverket skapes i møtet med betrakteren. Det er som en hendelse; den er unik og endrer seg ved hvert møte. Både gjennom møte med den samme betrakteren, men også med hver eneste betrakter av verket. Som betrakter tar du innover deg alle assosiasjoner, alle inntrykk som oppstår i møte med verket. Det kan være som et bombardement av minner eller konnotasjoner, kombinert med en tillært viten om verket, som for eksempel verkets tittel, den narrative fremstillingen eller tiden det ble malt i. Den sanselige erfaringen er med på å forme møtet med bildet og dette er unikt for hver betrakter. Disse sanseinntrykkene sammen med kunnskapen, er det som åpner opp bildet. Således ligger det i Didi-Hubermans hermeneutisk-fenomenologiske tilnærming at man som betrakter er med på å skape verket.

3.1.2 Riften

I Didi-Hubermans kritikk av den tradisjonelle forståelsen av representasjon, henter han begrepet om *symptomet* fra Sigmund Freuds hysteriske symptom, og fra drømmetilblivelsen, som han skriver om i *Inhibitions Symptoms and Anxiety* fra 1926 og *Interpretation of Dreams* fra 1900⁷¹. Didi-Huberman argumenterer for en tilnærming hvor det estetiske symptom inkluderer også hendelser, tilfeldigheter, ulykker eller særegenheter ved kunsten. “That’s what an aesthetic of the symptom, in other words, an aesthetic of the sovereign accidents in painting, would tend toward.”⁷²

For Freud var symptomet en funksjon av underbevisstheten, som ofte var avkoblet fra realiteten. Utfordring lå i å etablere en direkte årsakssammenheng mellom det opprinnelige traumat og synlige hysteriske symptomer. For Freud var det viktig å utvikle en grundig forståelse av de ubevisste prosessene som bidrar til presentasjonen av symptomene. I liket med maleriet, følger ikke symptomet reglene for en a priori ikonografi. Det hysteriske symptomet var ofte et resultat av en fortrenning eller forvrengning, og var kjennetegnet av at spenningen eller den intrapsykiske

⁷⁰ Ibid., 17.

⁷¹ *Inhibitions Symptoms and Anxiety (Hemmung, Symptom Und Angst)* ble oversatt til engelsk i 1936 og *Interpretation of Dreams (Die Traumdeutung)* kom i første norske oversettelse i 1929.

⁷² Didi-Huberman, *Confronting Images*, 264.

«konflikten» ikke var undertrykket, men fremstod i uforståelig og til dels kraftfull og problematisk drakt. I denne konflikten henter Didi-Huberman sin teori om *riften*. Det hysteriske symptomets fysiske «opprør» skjuler det opprinnelige traumet, noe som skaper en rift mellom manifestasjonen av symptomet og opphavet.⁷³ Gjennom dette kan man si at det splitter representasjonen, da det ikke lenger er en direkte forbindelse mellom det opprinnelige og presentasjonen. Symptomet avgir med andre ord ikke et gitt sett med tegn og symboler som kan leses i for eksempel ikonografiens forstand:

...the symptom is a critical event, a singularity, an intrusion, but it is at the same time the implementation of a signifying structure, of a system that the event is charged with making surge forth, but *partially, contradictorily*, in such fashion that the meaning is expressed only as enigma or as the ‘*appearance of something*’, not as a stable set of meanings.⁷⁴

Freud mente også at nøkkelen til hysteri kunne finnes i drømmene.⁷⁵ Gangen i det er det samme som med det hysteriske symptom; det kaotiske oppstandelsen og løsrivelsen fra det originale. Drømmen, lik symptomet, signaliserer et skifte fra representasjon til presentasjon.

Kort fortalt, er subjektet, hos Freud, splittet i det bevisste og det underbevisste. I underbevisstheten eksisterer det noe som ikke bevisst kan konkretiseres, men som kan formes av det som ikke er synlig og det som ikke er en erkjent realitet. Dette er ikke gjenstand for kunnskap, men har allikevel stor betydning for det helhetlige. Det være seg en drøm eller en opplevelse som vekker til minne skjulte eller glemte opplevelser eller erfaringer.

Som Freuds subjekt, bør spørsmålet om kunnskap handle om at det bør være splittet og åpent. Higen etter sikker kunnskap gjør at andre vesentlige ting ved et verk blir tapt i prosessen. Derfor argumenterer Didi-Huberman for at man skal se på hva som eksisterer imellom kunnskap og ikke-kunnskap. Imellom disse to oppstår *riften*. “It is with the dream and the symptom that Freud smashed the box of representation. And with them that he opened, which is to say rent and liberated,

⁷³ Ibid., 260.

⁷⁴ Ibid., 261.

⁷⁵ Ibid., 144.

the notion of the image.”⁷⁶ Gjennom riften «åpnes» det som er mellom kunnskapen og det sanselige, og vi kommer til *symptomet*. Når Didi-Huberman bruker begrepet om symptomet, er det ikke som en klinisk kategori, men som et kritisk paradigme.⁷⁷ Didi-Huberman skriver:

Symptom speaks to us of the infernal scansion, the *anadyomene* movement of the visual in the visible and of presence in representation. It speaks to us of the insistence and return of the singular in the regular, it speaks to us of the fabric that rends itself, of the rupture of equilibrium that soon will break itself again. And what it tells us is untranslatable but interpretable, and interprets itself endlessly. It places us before its visual power as before the emergence of the very process of figurability. It teaches us in this sense – in the brief space of a symptom, then – what figuring is, bearing within itself its own theoretical force. But this is a theory that is active, made flesh, so to speak, a theory whose power happens, paradoxically, when the unity of forms, their ideal synthesis, breaks apart, and this breaking apart gushes a material’s strangeness.⁷⁸

Symptomet er altså det visuelle kraft, og viser til det underliggende og uåpne som er en del av det som skaper verket i møte med det.

3.1.3 Pan og punktum

Et annet viktig begrep i forståelse av Didi-Hubermans begrep om visualitet, er *pan*. I analysen av Fra Angelico-fresken påpeker Didi-Huberman at det hvite i veggen også kunne fungere som en pan. Det skiller seg fra for eksempel detaljen. For der detaljen er noe bestemt vi kan sette navn på i verket og er utført med en deskriptiv finesse, er pan noe som det er pirrende å se på, men vanskelig å navngi.⁷⁹ Detaljen oppmuntrer til identifisering, pan blir noe som pirrer øyet. Når vi betrakter et bilde, leter vi etter detaljer, mens pan er noe vi oppdager ved en tilfeldighet. Det er noe som skurrer i bildet. Den som ser etter detaljer, leter også etter svar. Pan derimot, skriver Didi-Huberman, “... *leaps into view*, most often in a picture’s foreground, frontally, assertively; but it still does not permit of identification or closure; once discovered, it remains problematic.”⁸⁰ Heller viser pan en prosess: “A *pan*, by contrast, does not so much delimit an object as produce a potential: something

⁷⁶ Ibid., 144.

⁷⁷ Ibid., 7.

⁷⁸ Ibid., 162.

⁷⁹ Ibid., 268.

⁸⁰ Ibid., 268.

happens, gets through, extravagates in the space of representation, and resists ‘inclusion’ in the picture because it makes a detonation or *intrusion* in it.”⁸¹

Didi-Huberman henter begrepet *pan* fra Marcel Proust (1871–1922). I Prousts femte bind *Fangen* (1923), fra hovedverket *På sporet av den tapte tid*, leser den svekkede forfatteren Bergotte i en kunstkritikk om en gul flekk, en detalj, i Johannes Vermeers (1632–1675) bilde *Utsikt over Delft* (1660-61) som skal være så godt malt at kritikeren sammenligner den med uvurderlig kinesisk kunst. Bergotte, som selv mener han kjenner dette bildet ut og inn, kan ikke huske flekken og bestemmer seg for å dra og se bildet. Foran verket fikserer han blikket på den gule flekken og sier: «Det er slik jeg burde ha skrevet... Mine siste bøker er for tørre, jeg burde ha lagt på flere lag med farve, ha gjort mine setninger kostelige i seg selv, likesom denne lille gule murflaten».⁸² Han fortsetter å stirre på den gule flekken og gjentar for seg selv setningen: «Liten gul murflate med skråtak, liten gul murflate (petit pan de mur jaune).»⁸³ Tilslutt dør han foran den gule flekken. Didi Huberman skriver at “...the yellow in the painting by Vermeer, as color, is a *whack*, a distressing zone of paint, of paint considered as ‘precious’ and traumatic material cause.”⁸⁴ Det gule er *pan*, maling som et farget materiale, ikke som et beskrivende tegn.⁸⁵

Didi-Huberman bruker et annet bilde av Vermeer for å eksemplifisere distinksjonen mellom detaljen og *pan*, nemlig *Kniplersken* (1670). Han begynner med å si at motivet er klart, uten noen bakenforliggende historie; det er en kvinne som lager blonder. Hun sitter fremoverlent med bøyd hode og ser ned på hendene og holder to tråder i den venstre hånden. Til høyre for henne, på et annet bord, ligger en pute. Ut fra den ser det ut som det kommer små, flokete nøster med hvit og rød tråd. Og det er nettopp denne røde tråden Didi-Huberman fokuserer på. Han beskriver det som et område, en sone, mer enn en detalj. I denne sonen finner vi en flik av stofflighet, en fargemasse uten en fullt kontrollert avgrensning. En rød flekk.⁸⁶ Alt annet i bildet er malt med stor

⁸¹ Ibid., 268.

⁸² Proust, *Fangen*, 206.

⁸³ Ibid., 206.

⁸⁴ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 248.

⁸⁵ Ibid., 248

⁸⁶ Ibid., 252.

konsentrasjon og nøyaktighet, mens denne røde flekken ser mer ut som et uhell, en tilfeldighet. Samtidig ser det trente øyet vårt at det skal forestille rød tråd utifra den mimetiske konteksten, fordi Vermeer allerede har vist oss hvordan en mer autentisk tråd ser ut, den kniplersken holder mellom fingrene sine; en pent malt tråd, med tynne, presise strøk.⁸⁷ En tråd som fremstår som eksempelet på gjengivelsen av en detalj. Den får oss til å ville gjenkjenne de samme egenskapene ved den andre tråden. I sammenligningen blir den røde tråden uidentifiserbar, bortsett fra maling som handling. Formen blir dominert av sitt materiale. Som Didi-Huberman skriver: "...it is perhaps 'thread-like,' but it is not painted 'like thread'; it is painted like paint."⁸⁸ I det sitatet ligger essensen i det pan er; et symptom på selve maleprosessen.

Dette skiller pan fra Roland Barthes' *punctum*. Der pan er noe vesentlig ved maleriet som alltid er tilstede, er *punctum* noe som oppstår i maleriet, men som er helt personlig. Barthes skriver: "A photograph's *punctum* is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me)."⁸⁹ For Barthes eksisterer *punctum* i bilder som betegnelsen på som trenger seg på eller tiltrekker.⁹⁰ Når en detalj vekker noe i blikket, skriver Barthes, er det som "...its mere presence changes my reading, that I am looking at a new photograph, marked in my eyes with a higher value. This 'detail' is the *punctum*."⁹¹ Videre beskriver han dette punktumet som "a partial object": "Hence, to give examples of *punctum* is, in a certain fashion, to *give myself up*."⁹² Barthes trekker frem hvordan et bilde kan interessere ham og snakke til ham, og som han kaller bildets *studium*. Mens *punctum* er det som pirrer ham ved et bilde, og som kan være en helt bestemt detalj. Dette er rent personlig: "... I am a primitive, a child – or a maniac; I dismiss all knowledge, all culture, I refuse to inherit anything from another eye than my own."⁹³

⁸⁷ Ibid., 254.

⁸⁸ Ibid., 255.

⁸⁹ Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, 27.

⁹⁰ Ibid., 40.

⁹¹ Ibid., 42.

⁹² Ibid., 43.

⁹³ Ibid., 51.

Didi-Huberman setter Barthes punktum opp mot pan for å argumentere for hvordan pan omfavner symptomets tosidighet, ved at det inneholder både det fenomenologiske og det semiotiske. Forskjellen skriver Didi-Huberman, ligger i at pan "...risks playing on the two pictures, so to speak, on the two faces where the symptom in Freud's sense finds its theoretical pertinence and its efficacy."⁹⁴ Punktumets utfordring ligger i oppfatningen av at det virker å miste i semiologisk relevans det som det tjener i fenomenologisk relevans. Det vil si at punktumet i det det omfavner den synlige detaljen, også blir bundet av den på grunn av at det tar utgangspunkt i noe personlig hos betrakteren. Som Barthes skriver, "...[it] shoots out of [the scene] like an arrow, and pierces me."⁹⁵ Ved å fremheve vesentligheten ved Barthes punktum som noe i bildet som «stikker i personen», understreker Didi-Huberman at panens effekt handler om noe som er vesentlig i selve bildet. I punktumets personlige grunnlag er det dessuten ikke ytterligere billedlig substans å undersøke, understreker Didi-Huberman, kun forholdet mellom en detalj ved bildet og den som mottar den – «som en pil».⁹⁶

3.2 Norsk folkekunst

Folkekunstens historie og forskjellige stilarter er viktige elementer for å få ny innsikt i Jens Johannessens maleri på 1970-tallet. Ordet *folkekunst* eksisterer på en rekke språk og i mange kulturer. For eksempel *folk art*, *volkskunst* og *art popolare*. Hva folkekunst innebærer, varierer fra sted til sted og land til land. Men man kan si at det er en kunst av og for folket.⁹⁷ Et viktig kjennetegn ved folkekunsten, især den norske, er at den alltid har hengt litt etter sin samtid. Man finner særtrekk fra «høyere kunststiler» som renessanse, barokk, rokokko og klassisisme, lenge etter at disse har mistet aktualitet i de miljøene de oppstod i. Ofte blandet man ulike stilperioders motivtrekk og presenterte dem side om side i folkekunsten.⁹⁸ Harry Fett (1875–1962) var den første til å ta i bruk betegnelsen folkekunst på trykk i Norge i 1902. Det gjorde han i teksten om treskjæreren Kristen Listad i «Blomstermesteren fra Ringebu» som sto på trykk i *Meddelanden från*

⁹⁴ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 264.

⁹⁵ Barthes, *Camera Lucida*, 26.

⁹⁶ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 265.

⁹⁷ Anker, *Norsk folkekunst*, 9.

⁹⁸ *Ibid.*, 9.

Nordiske Museet. Han beskrev folkekunsten både som noe degenerert, men med en munterhet og noe eventyrlig over seg.⁹⁹

Her i landet kan folkekunsten føres tilbake til middelalderen, og den fikk en oppblomstring på 1700-tallet. Selve begrepet folkekunst favner mer enn bare billedkunsten, og kan brukes om alle former for dekorativt bygdehåndverk. Seg imellom har de ulike håndverkene ulike egenarter. Billedveven har andre motiver enn treskurd og bygdemaling, mens de to sistnevnte kunstartene har flere fellestrekk i motiver, skjønt malingen har en større variasjonsbredde og motivrikdom enn treskurden.¹⁰⁰ I dette kapittelet vil treskurd, og særlig rosemaling, bli vektlagt.

Romantikken, som oppstod fra ca. 1750, førte til en revurdering av middelalderen og dens kunst, og etter hvert fikk man også en ny vitenskap: den nordiske oltidsforskningen. Dette vekket interessen for fortidens utsmyknings- og treskjærerkunst, som ble objekter for analyse og klassifisert som kunstverk. Da kunsthistorien ble godtatt som en akademisk disiplin på begynnelsen av 1800-tallet, fikk man større kunnskap om kulturer og kunstformer som man tidligere ikke kjente like mye til, blant annet den europeiske middelalderen. Nasjonalromantikken spilte også en viktig rolle for folkekunstens aktualitet. Modernismens mange retninger, som impresjonisme, symbolisme, syntetisme og kubisme, hentet inspirasjon fra utenomeuropeisk folkekunst, blant annet japansk og afrikansk. Også i etterkrigstiden, som nevnt tidligere i oppgaven, så man seg tilbake til folkekunsten for inspirasjon, blant annet i art brut. Opprettelsen av kunstindustrimuseene og kulturhistoriske museer kan også ha mye av «æren» for at den norske folkekunsten ble «oppdaget» rundt 1870-1890.¹⁰¹

Fra gammelt av har man reist ut og tatt med seg hjem objekter fra andre kulturer til inspirasjon. Vikingenes tokter brakte med seg mange kulturskatter som datidens håndverkere lot seg inspirere av. Industrialiseringen videreutviklet denne tendensen, da avstanden mellom steder ble redusert, og

⁹⁹ Ibid., 11.

¹⁰⁰ Ibid., 184.

¹⁰¹ Ibid., 11-12.

turisme ble en næringsvei.¹⁰² Det siste punktet gjaldt i større grad det øvre sjiktet av den europeiske samfunnet, og var nok en sjeldenhet på den norske landsbygda.

Middelalderen holdt seg lenge i bygdene, nesten helt ut på 1700-tallet. Utover i dette århundret kom et skifte og en økonomisk vekst som resultat av økt handel med utlandet, og introduksjon av tekniske nyvinninger som kunne øke produksjonen. Det var ikke lenger utpregede bygdesamfunn, heller ikke selvbergingsamfunn.¹⁰³ På lengre sikt var 1700-tallet en vekstperiode for den norske landsbygda, til tross for kriseperioder, hungersnød, skrint jordsmonn og utbredt fattigdom. Noe av dette kan være ringvirkninger av fremgang i byene, hvor industri, handel og skipsfart var på vei opp. De materielle kårerne var i bedring, og dette overskuddet fikk et åndelig uttrykk i bygdesamfunnene. Flere og flere bønder ble også selveiere på 1700-tallet.¹⁰⁴ Dette bedret levekårene og førte til en økende interesse for omgivelsene. Med industrialiseringen fikk flere kjøpekraft, og varer som fargestoff ble rimeligere og mer utbredt. Dermed tok også flere seg råd til kunstnerisk utsmykning av huset.¹⁰⁵ Husene fikk vinduer som slapp dagslyset inn, og ildstedet ble flyttet til hjørnet av stua. Man begynte å se interiøret med nye øyne, og flere møbler kom til, blant annet hengeskap, gulvklokker og senger med himlinger og hjørnestolper. Innredningen ble gjort til en enhet med listverk og profiler med samme mønster utført i skurd eller maling.¹⁰⁶ Dette var snekkerarbeid, og ikke lenger tømrerarbeid som ofte var grovere, selv om finessen på landsbygden ikke var lik den i byen. Man begynte etter hvert å introdusere dekor. Tidligere var det kun kirkene som var dekorerte, men gradvis ble også hjemmene mer og mer dekorerte. Først kister, boller og kar, deretter tak og vegger.¹⁰⁷ I slike dekorerte hjem har Johannessen tilbragt mye tid. Han har både besøkt gamle tun og stavkirker, men også gått til anskaffelse av objekter til egen samling.

Før skapene og skuffemøblene, var kisten den viktigste formen for oppbevaringsmøbel. De vanligste kistene på 1500- og 1600-tallet var smale og med flate lokk. Kom man fra en fornem

¹⁰² Ibid., 22.

¹⁰³ Ellingsgard og Ljøterud Andersen, *Rosemåling i Numedal*, 9.

¹⁰⁴ Anker, *Norsk folkekunst*, 21.

¹⁰⁵ Ellingsgard og Ljøterud Andersen, *Rosemåling i Numedal*, 10.

¹⁰⁶ Anker, *Norsk folkekunst*, 58-59.

¹⁰⁷ Ellingsgard og Ljøterud Andersen, *Rosemåling i Numedal*, 9.

familie, var forsiden gjerne flott utskåret. Disse var ofte utført i renessansestil med hovedvekt på arkitekturmotiver som søyler, buer og gesimser. Figurmotiver fra Bibelen var også en tendens, det samme var våpenskjold. Allikevel er det få kister fra bygdemiljøer som har eldre dateringer enn 1700. Fra 1750 derimot og fremover finnes det tusenvis av eksemplarer. Blant disse finner man alt fra de enkleste, umalte til de strålende rosemalte eller utskårne prakt eksempellarene.¹⁰⁸ Brudekister med brudetøy og mange rosemalte kister ble også fraktet over Atlanterhavet med amerikautvandrerne. Og etter hvert som interiøret i hjemmene ble viktigere, tok skapet gradvis over for kistene som fast inventar.¹⁰⁹

Man kan se folkekunstens avblomstring ganske parallelt med landsbygdas økende industri og velstand. Før 1800-tallet var alle norske malere ansett som håndverkere, det vil si at kunstner og håndverker ble ansett som én og samme person.¹¹⁰ Disse bygdemalerne hadde ingen formell, akademisk eller håndveksutdannelse slik flere av byens malere hadde. Læretiden i maleryrket var fire til seks år på verksted som resulterte i et svennebrev, etterfulgt av vandring i inn- eller utland. Enda en prøve måtte til etter denne tiden for å kunne ta borgerbrev for å bli mester og starte eget verksted. De færreste av bygdemalerne hadde en slik utdanning, selv om de plukket opp flere finesser fra tilreisende malere.¹¹¹ Mot slutten av 1800-tallet gikk folkekunsten over i souvernirproduksjon for turismen og døde etter hvert ut.

3.2.1 Treskurd

Treskjæring eller treskurd er kunsten å skjære figurative motiver og ornamenter i tre. Som kunstart i Norge kan treskurd følges tilbake til vikingtiden. Osebergskipet og alt dens innhold hadde mye utskåret treverk som lå på et teknisk og kunstnerisk toppnivå i samtiden. Derfra går det et hopp på et par hundre år, til stavkirkenes utskårne portaler fra 1100-1200-tallet.

Karveskurd er navnet på treskurd med geometriske motiver, både sirkel og rutemønstre. Disse ble streket opp med passer og linjal, og utført med tollekniv og stemjern. Karveskurden er en

¹⁰⁸ Anker, *Norsk folkekunst*, 62-63.

¹⁰⁹ Ibid., 65.

¹¹⁰ Ibid., 23.

¹¹¹ Ellingsgard og Ljøterud Andersen, *Rosemåling i Numedal*, 13.

internasjonal ornamentikk, men den norske skiller seg likevel ut i stilen og materialet, som oftest utført i bjørk eller furu. Det krevdes ingen høy teknisk ferdighet for å lage disse.¹¹² Karveskurden er regelbundet uten særlig personlige særtrekk og fremstår som en anonym form for treskurd. Den var spesielt utbredt på Vestlandet. De samme geometriske mønstrene ser man også i det vestlandske tekstilarbeidet. Som oftest finner man karveskur på små treobjekter på 1500-1600-tallet, gjerne oppdelt i seks- eller åttebladsroser.¹¹³

Renessansen gjorde seg gjeldende i Norge på 1500-tallet. På 1600-tallet ble det på landsbygda bygget mange nye tømmerkirker med utsmykninger på altertavler, prekestoler, innelukkede benkerader og gallerier. På mange av de sistnevnte finner vi flatskurd – et lavt, flatt relieff med enkle bladranker, men også arkitekturmotiver med forbilder i gresk-romersk arkitektur. Senere omfavnet også husinteriør, som senger, skap og vegghyller, flatskurden.¹¹⁴ Rundt 1700 brer den barokke akantusranken, som vokste ut fra de klassiske idealene som gjenoppsto i renessansen seg utover. Det er såkalte «franske løv» skåret i dypt og bølgende relieff. De svulmende bladene blander seg gjerne også med blomster og bladkranser i ornamentikken.¹¹⁵ Det er mest gjennom kirkeinventar at vi kan følge utviklingen, men etter hvert bredte akantusrankene seg også utover framskap, klokker, hjørneskap og på dekorative brett over vinduene.¹¹⁶ På dette tidspunktet var stilen allerede blitt umoderne i resten av Europa. Treskurdens blomstringstid var på 1700-tallet, selv om den strakk seg godt inn på 1800-tallet. På Verdensutstillingen i London i 1851 var den eneste norske representasjonen som vakte oppsikt, treskjærerarbeider fra Telemark.¹¹⁷

Jens Johannessens skjæreteknikk kan minne om flateskurd, hvor hans bearbeiding omgjør lerretet til et slags lavt, flatt relieff. Det som skiller de to teknikkene, er at håndverkeren skjærer seg ned i et materiale, mens Johannessen først må bygge det opp i flere lag med maling i forskjellige farger, før han kan gå løs på det med kniven. I tillegg er han avhengig av malingens tørketid får å kunne

¹¹² Anker, *Norsk folkekunst*, 101.

¹¹³ *Ibid.*, 102.

¹¹⁴ *Ibid.*, 105.

¹¹⁵ *Ibid.*, 109.

¹¹⁶ *Ibid.*, 112-113.

¹¹⁷ *Ibid.*, 116.

arbeide seg gjennom de ulike lagene. I et intervju med journalist Klaes Krog i VG 20. mai 1976, fortalte Johannessen at han sliter ut rundt 150 kniver i året. Johannessens arbeid skiller seg også fra treskurd med at det er malt, mens treskurden gjerne forble ubehandlet. Men det er også flere likheter. Måten Johannessen bearbeidet maleriet sitt på, ved å pusse ned de utskårne feltene og skape former, er en av dem. Selv om han ikke skar ut for eksempel akantusranker eller dyr, er formene hans ofte organiske og dekorative.

Løven var et populært motiv i treskurden.¹¹⁸ Kunsthistorisk kan løven følges tilbake til stavkirkeportalene, og lenger tilbake til Italia og Orienten. Når løven opptrer i kirkekunsten, har det en teologisk sammenheng. Den er Kristus, bildet på styrken mot det onde. Den opptrer også sammen med andre bibelske figurer som Samson og David. Løven kunne også være et symbol på kongelig makt, eller den vokter huset for onde makter ved å skremme dem vekk.¹¹⁹ På 1700-tallet dukket løven opp med en øks i labbene, som i det norske riksvåpen – et populært motiv i folkekunsten.¹²⁰ På 1800-tallet tar rosemalingen over for karveskurden som en mer populær utsmykningsform.¹²¹

3.2.2 Rosemaling

Rosemaling kalles den dekorative norske bondemalingen som utviklet seg særlig i Hallingdal og Telemark, men også i andre bygdelag, som Numedal, Setesdal og i Vest-Agder, i løpet av 1700- og utover på 1800-tallet. Rosemalingstradisjonen har en kort og hektisk blomstring, og allerede hundre år senere var den nærmest over.¹²² For mange var rosemaling en binæring, og mange av malerne var autodidakter. Ofte etterlignet rosemaleren den skolerte håndverksmaleren og lærte på den måten teknisk kunnskap, selv om hemmelighetene rundt materialkunnskapen ble holdt tett til brystet. I det hele tatt er det å etterligne andre ikke noe nytt i kunsthistorien. Akademimalerne stjal ofte ideer fra

¹¹⁸ Ibid., 89.

¹¹⁹ Ibid., 169.

¹²⁰ Ibid., 172.

¹²¹ Ibid., 104.

¹²² Ibid., 137.

hverandre. Etterlikningsprinsippet forklarer begrepene tradisjon og overlevering, noe vi også finner i folkekunsten, i form av stilforsinkelse og etterslep.¹²³

Som navnet tilsier, består rosemaling for det meste av består av blomster og bladranker. Det finnes rosemaling som kan inneholde billedfremstillinger, figurmotiver og tekst, men det vanligste er bruk av ornamentikk i det dekorative håndverket.¹²⁴ For de selvlærte bygdemalerene var det de dekorative elementene ved den europeiske «elitekunsten» som de hentet sine motiver fra og kopierte. Den dekorative frihåndsmalingen man særlig ser på bygda, lot seg særlig inspirere av rokokko og barokk. Den frodige og fantasifulle blomstermalingen som man ser blant annet i Nore og Uvdal, var inspirert av blomsterbarokken.¹²⁵ I trearbeider og i rosemalingen i Numedal kan man oppdage klare innslag av nyklassisisme i 1820-30, i motsetning til i Telemark og Hallingdal. Stilen brakte med seg blomsterurner, sløyfer, medaljonger, girlandere og dusker.¹²⁶ Samtidig var rosemalingen alltid i utvikling, og har sterke individuelle og fantasifulle stiler og originalt innhold. Rosemalingen er ingen gammel tradisjon i bygdekunsten. Så sent som på midten av 1700-tallet var bondens stue fremdeles umalt. Kirkeutsmykking var lenge den eneste kunstformen som nådde ut på bygdene. Akantusbladene ble et populært motiv i rosemalingen, i liket med treskurden. De ulike stiluttrykkene i rosemalingen hadde gjerne en lokal forankring. Derfor er det i dag mulig å gjenkjenne sted og år for når noe ble laget, og gjerne også av hvem.¹²⁷

Rosemaling skapes med dekkende farge, uten å male i lag, og med hurtigtørkende bindemidler som olje og lim.¹²⁸ Rosemalerne kunne ikke lasurteknikken og brukte som regel kun rene farger. «Inntil 1700-tallet hadde malerhåndverket betjent seg av 'naturfarger' – jordfarger eller farger utvunnet av forskjellige mineraler og organiske stoffer som ble funnet i naturen».¹²⁹ Mot slutten av 1700-tallet dukket de første kjemiske kunststoffene opp på markedet, og fargeindustrien vokste og tilbød en

¹²³ Ibid., 142.

¹²⁴ Ibid., 137.

¹²⁵ Ellingsgard og Ljøterud Andersen, *Rosemåling i Numedal*, 21.

¹²⁶ Ibid., 23.

¹²⁷ Anker, *Norsk folkekunst*, 137.

¹²⁸ Ibid., 143.

¹²⁹ Anker, *Folkekunst i Norge*, 212.

rekke nye farger og fargenyanser i ferdigblandet form. Med den nye industrien ble det enklere tilgang til farger som det tidligere hadde vært komplisert å fremstille. Disse var også billigere, og man kan anta at rosemalarne dro nytte av dette, særlig da man etter 1850 ser «...nye 'grelle' fargenyanser slå igjennom i rosemalingen...».¹³⁰ Innenfor rosemalingen var fargebruken gjerne stedforbunden. I Hallingdal for eksempel, finner man ofte rosemaling med blå blomster på rød bunn. Det var lite naturalistisk fargebruk i rosemalingen.¹³¹

Det er de samme nyansene som vi finner i *Skolen i Athen*. Her ser vi fremtredende bruk av blå og rød farge på en bakgrunn, om vi skal si det enkelt, som er dominert av bruntoner i ulike nyanser. Johannessen tilbragte mye tid i Hallingdal og eide blant annet hytta Randebu som ligger i Hovet, hvor han også hadde et atelier. Og han holdt i flere somre til i Sudnedalen, på en av de gamle, fredede gårdene der.¹³² Om Johannessens maleri er et resultat av, for å bruke hans eget ord, å stjele fra folkekunsten, kan det også tenkes at han stjal fra nærmiljøets tradisjoner. Når han i sitt maleri tar opp fargene fra Hallingdals-rosemalingen er det ikke kun bundet til hallingdalmalerens fargekart. Det er også brukt flere «moderne» farger som Johannessen har blandet frem. Disse dukker gjerne opp i avskallede lag og i utskårne felter.

De omreisende kunstnerne malte etter øyemål. På bunnfargen ble hoveddragene i komposisjonen tegnet opp med tynn pensel i fin strek. Deretter ble detaljene malt inn med frihånd og utarbeidet. Rosemalarne malte etter minne eller etterlignet motiver og avtegninger de hadde liggende foran seg. Mange brukte også sjablonger. Disse var laget av tre-eller papplade, der hovedtrekkene i mønsteret var skåret ut. Denne kunne gjentas bortetter som en bord. Man kunne også speilvende den for å få to mønstre. Ofte brukte malerne sjablonger for å fremstille bladranker.¹³³ Disse finner vi igjen i Johannessens malerier. I *Skolen i Athen* er det særlig i toppfeltene at vi finner bruk av sjablong, men også over hele maleriet i de enkeltstående bokstavene som han har malt igjen og igjen.

¹³⁰ Ibid., 213.

¹³¹ Anker, *Norsk folkekunst*, 150.

¹³² Ellingsgard, *Hallingdal i biletkunsten*, 138.

¹³³ Anker, *Norsk folkekunst*, 144.

Da kirken på slutten av 1700-tallet ble mer pietistisk og flere og flere bønder ble selveiere, forflyttet utsmykningen seg til hjemmene og det nye interiøret.¹³⁴ Som nevnt var kister et populært møbel å dekorere. Kistemotivene var ofte delt i felt, og man måtte male ferdig det feltet man hadde begynt på før malingen ble tørr og seig. Dette var fordi at man etter å ha tegnet opp motivet med bunnfargen, malte over med et tynt lag olje så penselen skulle gli lettere over og fargen skulle holde seg myk og flytende slik at man fikk detaljene på plass.¹³⁵

Mange av de bibelske motivene ble kopiert fra billedbibler, men forenklet i kopieringen, både innholdsmessig og formalt. Innholdsmessig handler forenklingen om at maleren kun trekker frem det vesentlige i bildet eller historien og utelater det mindre vesentlige. Formalt ga maleren avkall på dybdevirkning og følelse av rom i motivet. Verken perspektiv eller lys og skygge ble brukt i folkekunsten. De gjengitte motivene er flatere enn de bibelske tresnittene.¹³⁶ Det viktigste var at meningen i bildet var lett å oppfatte. Komposisjon og farge var det todimensjonale stilprinsippet i folkekunsten. Løven dukker også opp i rosemalingen. I et eksempel på en kiste, malt av Kristen Anstad i Ål i Hallingdal i 1771, opptrer den sammen med en enhjørning. Sistnevnte har kommet inn i folkekunsten som et motiv gjennom heraldikken.¹³⁷ Et sjeldnere syn, men mer relevant for denne oppgaven og som oppgaven kommer tilbake til, er elefantens plass i folkekunsten.

Numedal var et viktig område for norsk folkekunst, velkjent for stavkirkene og treskurden, men mindre for rosemalingen.¹³⁸ Det var i dette området Johannessen reist på studietur sammen med Gunnar Bugge i tiden før han malte *Skolen i Athen*. I Buskerud-området spilte Kongsberg en viktig rolle for impulsene som nådde Numedal. Sølvbyen fungerte som et sentrum for håndverk og handel, og den hadde et nært samarbeid med Drammen, Christiania og utlandet.¹³⁹ Gjennom disse impulsene utenfra ble nye «trender» fra storbyen og Europa spredt utover landsbygda. Kittil Rygg (1727–1809), Herbrand Sata (1753–1830) og sønnene Nils Bæra (1785–1873) og Embrik Bæra (1788–1876) var alle betydelige rosemalere med tilhold i Buskerud.

¹³⁴ Ibid., 140.

¹³⁵ Ibid., 144.

¹³⁶ Ibid., 186-187.

¹³⁷ Ibid., 173.

¹³⁸ Ellingsgard og Ljøterud Andersen, *Rosemåling i Numedal*, 7.

¹³⁹ Ibid., 13.

Herbrand Sata (1753–1830) fra Ål i Hallingdal malte ofte blå og røde motiver etter bestemte komposisjoner. Først en stor rose i midten med blader stikkende ut på skrå. Deretter omkranset han rosen med småblomster, som han også brukte til å lage en bord av for å ramme inn de fire kantene – før han malte større blomster for å markere hjørnene. Dette er en «konsentrisk komposisjon» som sentrerer seg rundt midtrosen. Av og til kunne også sentralmotivet være blomstervaser eller heraldiske dyr. Symmetrien ble et styrende prinsipp.¹⁴⁰ Satas stil ble videreført av hans to sønner, Embrik og Nils Bæra. Sistnevnte ble også kalt «Skule-Nils».¹⁴¹ Han var skolelærer, som navnet tilsier, kunne skrive og han malte snirklete skjønnskraft. Generelt ble det populært med kalligrafiske konturer i rosemalingen på 1820-tallet. Blomstene i Hallingdal blir også rammet av denne stiliseringen og de før tydelige rosene og tulipanene fremstod etter hvert mer som fantasibloomster med enkle streker.¹⁴² Stiliseringsprosessen gir rom for særlig individuelle særtrekk og lokale utslag.¹⁴³ Mens man i Hallingdal var opptatt av streng symmetri i komposisjonen, malte man rytmisk i Telemark. De var heller ikke så glade i de enkle kontrastfargene man brukte i Hallingdal, og foretrakk mer nyanserte farger og spilte på et mye større fargeregister.¹⁴⁴

3.2.3 Folkekunstens farger

Fargebruken i folkekunsten handlet oftest om geografisk tilknytning. I Telemark ser man som nevnt et større fargeregister, men også dominans av rødt og særlig grønt, mens hallingdalsmaleren brukte mye blått i rosemalingen. Det finnes ingen fasit for denne fargebruken, selv om flere har forsøkt å komme frem til et norsk fargespråk.

Da man på 1800-tallet gikk inn for å bygge en ny nasjonal identitet, ble også ideen om et typisk norsk fargesyn brakt på banen. To som delte ideen om en særegen norsk fargeskala, var Gerhard Munthe (1849–1929) og Anders Aubert (1851–1913). Munthe så til den tradisjonelle folkekunsten, især bondekunsten, da han utformet det han kalte «et norsk fargeinstinkt». Han eksperimenterte med fargebruken i sin egen dekorative kunst. Munthe valgte farger preget av motsetninger: «...rødt og grønt, rødt og svart, rødt og gråhvitt, blått som ofte var mildnet og brutt over i det fiolette, fra

¹⁴⁰ Anker, *Norsk folkekunst*, 150.

¹⁴¹ Ibid., 151.

¹⁴² Ibid., 152.

¹⁴³ Ellingsgard og Ljøterud Andersen, *Rosemåling i Numedal*, 15.

¹⁴⁴ Anker, *Norsk folkekunst*, 154.

lavendelblått og krokus til dypt fioleblått. Gult var det ikke brukt meget av og sterkt sitrongul bare i enkelte flekker. Ellers var gultonen dempet til den klang som fås av den fargen man lager av eplebark». ¹⁴⁵ Aubert kalte fargebruken «hallingdalsk», ¹⁴⁶ og det er disse vi ser igjen i *Skolen i Athens* fargespekter. I tillegg til mer moderne farger som rosa, oransje og turkis, som Johannessen også har brukt.

Munthe hadde meninger om hvilke farger som var norske og unorske, dog ville han ikke gi en allmenngyldig mening om dette. ¹⁴⁷ I sitt studium av fargene fokuserte han i det store og hele på noen hovedfarger og uttrykksfulle fargesammenstillinger. Fargebruken han fant frem til, ble noe mer enn fargeideer hentet fra naturen; de søkte å uttrykke det særegne norske lynnet, «...som det lever et spesielt norsk fargeinstinkt»: «Å finne frem til et særlig norsk fargefysiognomi mente Munthe i siste instans måtte bli instinktets sak». ¹⁴⁸ Det kunne ikke plukkes rett ut av norsk flora og fauna. Dog nevnte han noen farger som for ham forekom seg særs norske: Krepserødt, rødlig fiolett, potteblått, en blålig grønn, en kraftig gul og sort og hvitt som gjerne måtte møtes i grått. ¹⁴⁹ Bruken av det grå, «...betegnet en utvikling i fargesynet og hadde sammenheng med hans bestrebelser etter å finne en klangbunn som kunne bære de øvrige farger og samtidig gi den dypstemte koloristiske virkningen han søkte». ¹⁵⁰ Han mente også at en mørk bunn bedre bar de sterke fargene han mente «...var de suverene i all dekorativ kunst». ¹⁵¹ Dette er også noe vi ser i *Skolen i Athen*, der deler av motivet, som også kan fungere som en slags bakgrunn, er holdt i mørkere fargetoner.

Munthes subjektive oppfatning av fargenes betydning ga hans fargesyn en sammenheng med samtidens symbolisme. Han var allikevel aldri helt bundet av et fastsatt skjema, selv om grunntanken ofte fulgte ham. Hans fargesyn var i en konstant utvikling sammen med eksperimenteringen hans med den dekorative kunsten. Han hadde ikke en ferdiglagd lære, men bedrev en stadig pågående utforskning.

¹⁴⁵ Bakken, *Gerhard Munthes dekorative kunst*, 108-109.

¹⁴⁶ Ibid., 108.

¹⁴⁷ Ibid., 109.

¹⁴⁸ Ibid., 112.

¹⁴⁹ Ibid., 112-113. Potteblått henviser til farging av ull med indigo, hvor man dyppet ullen i urin under fargeprosessen. Urinen ble satt til gjæring i pottes for å forsterke de egenskaper man var ute etter, derav navnet potteblått.

¹⁵⁰ Ibid., 114.

¹⁵¹ Ibid., 114.

3.2.4 Orbis Sensualium Pictus og elefanter i folkekunsten

I møtet med *Skolen i Athen* trer det frem en elefant i motivet. Den blå sirkelformen som danner midtpartiet i bildet, har flere likhetstrekk med det eksotiske dyret, selv om det ikke er en figurativ elefant vi ser. Sirkelen er ikke fullstendig og på venstre side ender den i noe som kan minne om en elefants snabel. Bak den, i det blå som bryter over i det lyse innad i sirkelen, kan man skimte det som kan forestille en støttann, men som ikke er fullt tegnet ut. Snabelen krysser over i det som kunne vært elefantens forben, men som er altfor skjørt og tynt til å være en realistisk fremstilling. Høyre side av sirkelen sklir mer ut, og den lukkes aldri. Heller ikke kroppen til elefanten kan sies å være fullstendig, da det i hovedsak er former som kan minne om hode, snabel, støttann og forben som man kan skimte. Kroppens bakdel forsvinner over i det brune og elfenbensfargede og er overstrødd med bokstaver.

Det man vet, er at elefanten var et eksotisk dyr som på ett eller annet vis dukket opp i den norske folkekunsten. Den har også før den dukket opp i den norske rosemalingen, eksistert i europeisk kunst og historie.

Kong Henrik III av England fikk på midten i 1255 en elefant av Ludvig IX av Frankrike, som han oppbevarte i Tower of London. “We believe that this was the only elephant ever seen in England, or even in the countries this side of the Alps; thus people flocked together to see the novel sight,”¹⁵² skrev St Albans-munken og kronikøren Matthew Paris. Det finnes også to tegninger av elefanten utført av Paris. Det som skiller hans tegninger fra andre middelalderskildringer, og som gjør det mest sannsynlig at han har tegnet etter en faktisk, levende elefant, er at han har gitt elefanten kneledd, mens man i middelalderen stort sett tegnet elefanter uten ledd i det hele tatt. Man trodde blant annet at de sov oppreist lent mot trær.¹⁵³ Middelalderelefanten ble fantasifullt illustrert, da de færreste hadde sett en i virkeligheten, og fantasien fikk fritt spillerom: “In India, so the story went, elephants were sent into battle as moving fortresses, with wooden towers on their backs, protecting the men inside. This is the image of the ‘elephant and castle’ that became widespread in heraldic iconography...”¹⁵⁴

¹⁵² British Library, «Elephant at the Tower.»

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ British Library, «Elephants on Parade.»

Rundt 1470 opprettet kong Christian I av Danmark et religiøst brorskap, som senere ble endret til og kjent som elefantordenen. Ordenen ble i 1580 konstituert på nytt av Frederik 2, og reorganisert med nye statutter i 1693 av Christian 5.¹⁵⁵ Symbolet er en tårnbærende elefant i gull, dekket med hvit emalje og diamanter. Noen mener ordenen henter navnet sitt fra kamplefanter som symboliserte de kristne korstogene. Elefant har historisk også vært et symbol på kyskhets og gudfryktighet.¹⁵⁶ Dog er det ingen som vet helt sikkert hvorfor den danske elefantordenen nettopp er representert av en elefant.¹⁵⁷

I 1637 dukket det opp en ung, indisk elefant ved navn Hansken i Amsterdam. Hansken var på denne tiden godt kjent både i Tyskland og Nederland på grunn av alle triksene den kunne utføre, og for alle årene den overlevde i det kalde klimaet. Senere ble Hansken også kjent gjennom tegningene og maleriene den inspirerte. Det finnes en graving fra da elefanten var i Amsterdam i 1637, og et senere tresnitt fra et besøk i Tyskland i 1651.¹⁵⁸ De mest kjente er nok Rembrandts fire skisser av elefanten – og senere hans etsning *Adam og Eva* (1638) hvor en elefant også figurerer. Leonard J. Slatkes hevder at tegningen av en elefant i en førstetestamentlig illustrasjon var så uvanlig at det kun kan understreke muligheten for at Rembrandt så nettopp Hansken under besøket til Amsterdam i 1637.¹⁵⁹ Det kan også hende at han var kjent med datidens fabler som knyttet elefanter sammen med historien om Adam og Eva. Ifølge Physiologus gikk historien slik:

The male has no desire for offspring. When, therefore, the female wishes to bear, she resorts to the far East near to Paradise. In that part grows a tree called mandragora. To this tree comes the male Elephant with the female and she eats first of the tree and gives of the tree to him, and plays with him until he also partakes of it. And so at length is born the young, just above water, and the forthwith goes to the breast of the mother and sucks. But

¹⁵⁵ Store norske leksikon, s.v. «Elefantordenen,» av Kolbjørn Skaare og Terje Bratberg, 24.05.2020. <https://snl.no/Elefantordenen>

¹⁵⁶ Slatkes, «Rembrandt's Elephant», 11.

¹⁵⁷ « Der findes ikke i Elefantordenens statutter eller i andet tilgængeligt materiale nogen gyldig forklaring på, hvorfor elefanten har vundet indpas som symbol i en dansk orden». 02.06.2020. Kongehuset Danmark: <http://kongehuset.dk/menu/nyheder/historien-bag-elfantordenen>

¹⁵⁸ Slatkes, «Rembrandt's Elephant», 7.

¹⁵⁹ Ibid., 9.

meantime the male Elephant keeps a strict watch against snakes, for the snake is an enemy of the Elephant. When he finds a snake, he tramps on it, and kills it.¹⁶⁰

I første kapittel av boken *Folkekunst i Norge* fra 1998 beskriver kunsthistoriker Peter Anker et rose malt skap av Pål Olson Grøt fra 1835 (dette skapet gikk lenge for å være malt av Nils Bæra, som var læremesteren til Grøt. Fremdeles er det uenigheter rundt hvem av dem som har malt det). «Skapet er for det meste dekorert med blomster og bladranker, men i dørfeltene og sidefeltene er det figurmotiver, blant annet et som har umiskjennelig likhet med en elefant».¹⁶¹ Bak elefanten er det trær med noen få, store blader og noe som fremstår som drueklaser (ill. 16).

Det er særlig i Hallingdal at elefanten dukker opp i rosemalingen, har arbeidet med denne oppgaven vist. Rosemaleren Olav Hansson malte en elefant i takmaleriet han skapte i Rygi-stua i Heddal. Det samme gjelder Ola Feten i Ål som malte en elefant på et veggfelt i Havardsgardstugu i Vats med teksten «En Elephant saa tam kan blive, at Folk den styre kan og drive» (ill. 17).¹⁶² Herbrand Sata malte en elefant i taket på Veslegardstugu i Leveld ca. 1790. Den bærer et hus på ryggen, slik man ofte så i elefantsfremstillinger i middelalderen. Rundt elefanten står teksten: «En Elephant bær 52 Mann i et Taarn». Den minner også om elefanten som blir brukt i den danske elefantorden. Det finnes også en tidlig kiste fra ca. 1775-1780 på Ål Bygdamuseum malt av Sata med en elefant på. Elefanten drar en vogn, og over den står det: «Elephanten drager Wogenen». Kittil Rygg malte en elefant i Nestegardstugu i 1759, nå Hol Bygdemuseum, som er meget naivistisk fremstilt og man ville knapt ha tatt det for å være en elefant, hadde han ikke skrevet det under (ill. 18).

I 1658 skrev den tsjekkiske filosofen Johann Amos Comenius den illustrerte leseboken *Orbis Sensualium Pictus (Den sanselige verden i bilder)*. I 1672 kom den med dansk oversettelse og spredte seg utover i Danmark-Norge. Comenius tok utgangspunkt i ideen om at menneskets evner til å sanse er selve nøkkelen til verdens orden. Bokens illustrerte format og deskriptive metode var unik. «I tråd med sine encyklopediske ambisjoner er verket på en og samme tid en ordbok, en grammatikk og en kilde til kunnskap om verden – og dessuten en bildebok som skulle engasjere

¹⁶⁰ Physiologus, *The epic of the beast*, 201-02.

¹⁶¹ Anker, *Folkekunst i Norge*, 9.

¹⁶² Ellingsgard, *Rosemåling i Hallingdal*, 181.

unge lesere.»¹⁶³ Dessuten inneholdt boken blant annet fremstillinger av eksotiske vesener som tiger, kamel og elefant. Både den innflytelsesrike rosemaleren Herbrand Sata og sønnen Nils Bæra hadde bakgrunn som skolelærere, og de har mest sannsynlig hatt tilgang på boka til Comenius, ifølge Peter Anker.¹⁶⁴ Om det er fra disse to kunnskapen om, og bildet av, elefanten spredte seg utover i dalstrøket, kan man ikke si sikkert, men det ville ikke ha vært usannsynlig.

3.3 Folkekunstens fenomenologi

I sitt essay «Abstraksjon i folkekunsten» spør Mikkel B. Tin om man kan si at folkekunsten tenderer mot abstraksjonen, der den akademiske kunsten etterstreber avbildningen. Hva kan de enkle formene fortelle?

...mens naturalismen oftest har sin opprinnelse i den akademiske kunst og later til å komme inn i folkekunsten via dens stilforbindende kunstvilje, utspringer abstraksjonen av en arkaisk vilje i folkekunsten selv: Naturalismen avspeiler en kunstner og en kontinental stil; abstraksjonen derimot en uminnelig tradisjon i et samfunn i periferien.¹⁶⁵

For å kunne forstå folkekunstens formspråk, må man legge andre kriterier til grunn enn i den akademiske kunsten, mener Tin.¹⁶⁶ Den er ikke stilhistorisk. Han tar i essayet for seg de abstrakte formene i treskurd, rosemaling og billedvev, i hovedsak på Vestlandet. Her holdt de seg tro mot det gamle formspråket, mens man andre steder i Norge, og særlig på Østlandet, omfavnet nyere stilarter. Gjennom abstraksjonen vises, ifølge ham, folkekunstnerens vilje til å synliggjøre det vesentlige, slik tingene først ble til i møte med dem. Han skriver at «...før denne viljen finner vei til bevisstheten, har den artikulert seg i den sansende og skapende kroppen».¹⁶⁷ Det var først da kunstnerne kunne gi dem form. Tin bruker begrepet *kunstvilje* introdusert til studiet av folkekunsten av Harry Fett. Han henter det fra den østerrikske kunsthistorikeren Alois Riegl (1858–1905):¹⁶⁸

¹⁶³ Drucker, *Johann Amos Comenius' Orbis Pictus*, 13.

¹⁶⁴ Anker, *Folkekunst i Norge*, 11.

¹⁶⁵ Tin, «Abstraksjon i folkekunsten», 251-252.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 240.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 253.

¹⁶⁸ Her henter Mikkel B. Tin begrepet kunstvilje fra Harry Fett. Fett igjen har hentet det fra Alois Riegl, som omtaler kunstviljen, eller *Kunstwollen*, i sin andre bok, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* fra 1893.

...[Riegl] insisterte på den skapende vilje i selv de mest primitive kunstneriske uttrykk: At slike uttrykk ikke lar seg avlede av en stil i et sentrum, og at de ikke forestiller noe, betyr nemlig ikke at de er vilkårlige; på den annen side heller ikke at de simpelthen er determinert av materielle eller tekniske betingelser. Også de er, sier Riegl, uttrykk for en formvilje, og det er denne formviljen og dens forutsetninger det i hvert tilfelle gjelder å definere.¹⁶⁹

På bakgrunn av dette, delte Fett folkekunsten inn i tre kategorier: den *arkaiske*, den *stilforbindende* og den *stilsprengende*. I den arkaiske gruppen, som er den som er nærmest den abstrakte folkekunsten, hører «...karveskurdens rike og merkelige verden [til], som vi møter til alle tider og i alle land. Den arkaiske kunstviljes store verden er kvinnenens tekstil med sine firkanter og trekanter, sine magiske motiver – korset, pentagrammet, livstreet, med dyrene heraldisk oppstilt.»¹⁷⁰ Det er i hovedsak abstrakt-geometrisk kunst som avviser et mimetiske prinsipp, dog heller ikke ren ornamentikk.¹⁷¹ Når Fett bruker begrepet arkaisk, handler det om «...en tidsuavhengig og allestedsnærværende impuls i folkekunsten» som er tidløs og perifer.¹⁷²

I den stilforbindende gruppen, som favner rosemalingen, er det i hovedsak snakk om faglærte eller delvis faglærte folk, gjerne med knytninger til det akademiske eller folk som hadde kjennskap til det som foregikk på kontinentet, og som hadde tendert mest mot en naturalistisk gjengivelse. I den tredje og siste gruppen trakk han frem hvordan de etablerte stilene ble «sprengt»: «Denne mangel på ærbødighet like overfor tidskunsten [...] gir sig de mest drastiske og mest dramatiske utslag. Imellom er det nesten som en bombe slår ned i stilreservoaret og sprenger stilbilledet i stykker. Vi får den drastiske og dramatiske stilsprengende kunstvilje.»¹⁷³

Det er kunstviljen som skiller det ubehandlede treverket fra det dekorerte.¹⁷⁴ Den abstrakte folkekunsten skapte sine egne former og hentet muligens enda mer fra kunstneren enn den figurative, som heller reproduserte verden:

¹⁶⁹ Tin, «Abstraksjon i folkekunsten», 241.

¹⁷⁰ Fett, *Folkekunst: fra et større arbeid*, 19-21.

¹⁷¹ Tin, «Abstraksjon i folkekunsten», 242.

¹⁷² Ibid., 244.

¹⁷³ Fett, *Folkekunst: fra et større arbeid*, 24.

¹⁷⁴ Tin, «Abstraksjon i folkekunsten», 252.

For i den utstrekning kunsten avstår fra simpelthen å gjengi verden, dvs. oversette den slik den allerede er ordnet i begreper og formidlet i ord, i den utstrekning den insisterer på sin egen visuelle virkelighet, vil den også kunne synliggjøre for oss det tilblivelsens øyeblikk, det øyeblikket da formen trer frem av det formløse kaos og viser seg som en minimal, men selvberørende og gyldig struktur.¹⁷⁵

Tin hevder at i den abstrakte folkekunsten finnes det ikke et individuelt perspektiv på verden, slik som i den perspektivistiske kunsten hvor vi ser verden utifra vårt synspunkt, eller i den naturalistiske kunsten hvor «...vi gjør oss til subjekt overfor verden og verden til vårt objekt».¹⁷⁶ I den abstrakte folkekunsten skaper kunstneren «...i en verden han er del av og som han derfor ikke overskuer».¹⁷⁷ Det er ikke den objektive verden han avbilder i formene, dog er de heller ikke subjektive; det tilhører et formspråk som er nedarvet. Ofte opptrer disse formene i border uten begynnelse og slutt. Tin mener de kan svare til livets daglige rytmer: «...kroppens rytmer i arbeid og hvile, døgnets og årets gang, aldrene og generasjonene i evinnelig gjentakelse».¹⁷⁸

I prosessen er det mange formuttrykk som forenkles. Der det kunstneriske formspråket blir mer og mer stilisert, vil noen ha det til at det er en stilistisk degenerering, skriver Tin, og spør om det heller hadde vært mulig å se denne utviklingen som «...et uttrykk for at folkekunsten makter å regenerere og hevde sin egenart i møtet med den 'høye' kunst».¹⁷⁹ Andre inkorporerer nye stilarter i et allerede meget enkelt, men eldgammelt formspråk.¹⁸⁰

Tin trekker inn menneskets forhold til naturen i de tradisjonelle samfunnene, hvor naturen ofte bestemte over liv og død, og hvor deres livsgrunnlag balanserte mellom sjø og fjell og store skoger. «Folkekunsten avspeiler denne utsattheten i en livsverden som er betydelig snevrere enn vår, men med sin tendens til abstraksjon overskrider den det snevert individualistiske perspektiv som vi

¹⁷⁵ Ibid., 254.

¹⁷⁶ Ibid., 252.

¹⁷⁷ Ibid., 252.

¹⁷⁸ Ibid., 252.

¹⁷⁹ Ibid., 248.

¹⁸⁰ Ibid., 251.

anlegger, og åpner en vertikal dimensjon som mangler i våre globale nettverk.»¹⁸¹ Han hevder dette livsgrunnlaget og en verdensanskuelse «...som stiller det allmenngyldige og eviggyldige over det individuelle og flyktige» har bidratt til tendensen mot abstraksjon i folkekunsten, som den arkaiske viljen.¹⁸²

¹⁸¹ Ibid., 252.

¹⁸² Ibid., 253.

4. Det visuelle spillet

Skolen i Athen ble begynnelsen på en ny retning for Jens Johannessen. Det store bildet viser en ny tilnærming til maleriet og et tidkrevende håndverk. Denne nye teknikken ble en studie av selve materialene og hvordan han kunne bruke disse. Den slitte overflaten forsøker å imitere folkekunstens slitasje gjennom flere hundre år, og han malte også på treverk og gamle dører. Ser man på maleriet med kunnskapen om Johannessens interesse for folkekunst, kan man tydelig se referansene i bruk av ranker, sjablonger, farger og blomstermotiv. Folkekunsten, som sagt, var et håndverk utført av stort sett autodidakte malere på landsbygda, som ofte lot seg inspirere av de impulsene som nådde dem fra hovedstaden og Europa. Samtiden Johannessen malte i, etterkrigstiden, var preget av et klart opprør med et verdensomspennende traume, som blant annet viste seg i det at man tydelig søkte tilbake til det opprinnelige, som for eksempel folkekunsten. Selv om hans malerier er mer harmoniske enn for eksempel art brutts mer brutale motiver, kan begge retninger sees som en søken tilbake til en opprinnelighet. Johannessens «dekorative» motiver henter frem det han mener er det beste i den norske eller nordiske folkekunsten, og det kan ha vært hans måte å bearbeide de traumene hans samtid delte, påvirket av Vietnamkrigen og Den kalde krigen. Dessuten har han levd tett på folkekunsten i løpet av livet, blant annet gjennom å restaurere gamle tun og dekorere tak.

Begrepet visualitet åpner for en forståelse av et møte med et kunstverk som resultat av en dialektisk prosess. I begrepet ligger det sentrale, at verket åpner seg gjennom det umiddelbare blikket på den ene siden, og viten på den andre. På den måten er *Skolen i Athen* ikke umiddelbart en presentasjon av norsk folkekunst, av den klassiske kunsten som vi finner i Rafaels freske eller av en elefant. Maleriet viser både Johannessens nyvinning gjennom skjæreteknikken, men også hans tilbakeblikk gjennom sporene etter folkekunstinspirasjonen. Den nye maleteknikken var en måte for Johannessen å stoppe opp og reflektere nærmere over motiv, materiale og metode. Han bruker både teknikken fra flateskurden og rosemalingens fargeskjema og motiver. Samtidig overskrider Johannessen den rene folkekunsten. Blomstene hans er ikke lik de man finner i rosemalingen. Han bruker ikke de samme sjablongene. For eksempel ser man i maleriets øverste felter, og særlig i midtpartiet, at Johannessen har sjablongmalt småblomster med snirklede stilker eller grener med små blader, som minner mer om mønstre på for eksempel moderne tapeter enn de vi ser i folkekunsten. Andre steder, særlig i hjørnepartiene finner vi blomster utført med lettere, enklere strek. Rosemalingens konsentriske komposisjoner med utgangspunkt i midtrosen og med stor vekt på symmetri, ble med tiden influert av kalligrafi og etter hvert sterkt stilisert. Til slutt lignet de

fantasiblomster komponert av enkle streker. Slik ser også Johannessens blomster ut. Man kan forstå selve abstraksjonen som også ligger i folkekunsten, som et viktig moment og som den viljen til kunst som Tin beskriver. En vilje som også *Skolen i Athen* kan sies å være et uttrykk for. Ifølge Tin er det gjennom abstraksjonen at viljen til å synliggjøre det vesentlige vises.¹⁸³ Inspirasjon fra folkekunsten tilføyer verket abstraksjonens umiddelbarhet, samtidig som det fastholdes i en etablert kulturell praksis. Dette skjer sammen med et annet møte; møtet med den klassiske kunsten og kulturen, som trer inn med en visualitet som blander seg med folkekunstens; to visuelle kulturer som formes gjennom verkets visualitet.

Disse symptomene på folkekunst, som trer frem visuelt i *riften*, er et resultat av denne dialektikken, av den rene sansning og viten. Ved kun å fokusere på kunnskapen om et objekt, mister man noe essensielt, mener Didi-Huberman. Derfor argumenterer han for at man skal se på hva som eksisterer mellom kunnskap og ikke-kunnskap. Mellom disse åpnes det opp for riften.

4.1 There is a crack in everything,

«that's how the light gets in».¹⁸⁴

Riften er alt det som bildet rommer. Det er Jens Johannessen, det er folkekunsten, det er egyptiske pergamenter, elefanten, det klassiske, farger og teksturer. Det er en konstant endring og en blanding av konnotasjoner, minner, erindringer, meninger, oppfattelser, kunnskap og ideer. I riften fremtrer nye lag med innsikt ved hvert møte. Hvert blick bringer ny kunnskap. Det bygger lag på lag med nye tolkninger. Et hvert blick på verket, vil alltid se det med ulike øyne. Og det er i denne riften at nye lag med innsikt fremtrer, og hvor *Skolen i Athen* også kan åpnes opp på stadig nye måter. Verket forblir åpent for stadig nye tolkninger. Og det tolkes igjen og igjen, for det vil alltid være noe nytt det sansende blikket bringer til møtet. På denne måten kan man si at riften fungerer som en hendelse, som alltid vil tilføre noe nytt.

Ved første møte var det fargeprakten som sto frem i *Skolen i Athen*. Den rike teksturen i lerretet og de mange lagene med farger, som ikke gjengis like godt i fotografier. Ettersom man betrakter bildet, oppdages flere detaljer, som den illuderte slitasjen og referansen til akvarell. Det som etter hvert trer frem og overtar motivet som en pan, er ikke bare elefanten. Underveis i betraktningen, trer

¹⁸³ Tin, 253.

¹⁸⁴ Leonard Cohens verslinje fra låta «Anthem» på albumet *The Future* (1992).

referansene til folkekunsten tydelig frem som symptomer. Blant annet fremstår blomstene og sjablongbokstavene som tydlige elementer. I folkekunsten fulgte man både tradisjoner og kopierte nyere impulser. Man blandet sammen stilarter og uttrykk. I *Skolen i Athen* møter betrakteren også en sammenblanding av stilarter og uttrykk. Det kan spores elementer fra blant annet kollasj, abstraksjon, akvarell, art brut, cobra-malerne og den klassiske kunsten. Også i fargebruken, med særlig fremtredende bruk av rødt og blått, farger som var tydelige i folkekunsten i Hallingdal, og som Munthe trakk fram i sitt fargeinstinkt, er folkekunstinspirasjonen tydelig. Johannessen har også hentet inn andre farger som ikke var like vanlige i folkekunsten, men som gjorde sitt inntog med de moderne fargetubene på 1800-tallet. De er med på å løfte verket inn i modernismen og vekk fra det tradisjonelle. Også referanser til egyptiske pergamenter og russiske ikoner kan ses i fargebruken, særlig i de gylne, oker-tonene og i elefenbensområdene. De henviser til materialet det nærmest imiterer både i farge og tekstur. Slitasjen kan også forstås som folkekunstens «arv» som videreføres, men her i fornyet form. I møte med bildet opplever man at det bærer på en historie, lagene som tilsynelatende har flasket av og avduker nye lag, vitner om en tradisjon som går i arv, som man gjennom kunnskapen om folkekunst kan plassere, men som i møte med bildet også fornemmes på et sanselig og tekstuellet plan. Man kan si et det eksisterer i bildet på samme måte som det hvite i cellen til Fra Angelico.

Riften åpner for en visualisering av det som rommer folkekunsten i maleriet, det som går forbi en vanlig representasjon. I *Skolen i Athen* er det ingen folkekunst, men i betrakteren etableres det som noe vesentlig ved verket. Som rift utgjør folkekunsten det som ikke ses umiddelbart, men som dog eksisterer – både som et moment i bildet og som et begrep, som noe betydningsbærende. Folkekunsten blir derved et symptom heller enn et tegn eller symbol, i Panofskys forstand. Når Didi-Huberman bruker begrepet symptom er det for å beskrive et moment i verket som ikke imiterer, men som presenterer seg selv. Lik Freuds symptom, er det noe som splittes i subjektet i møtet med verket og som etablerer seg i symptomene. I *Skolen i Athen* kan man si at det er de underliggende referansene til folkekunsten i bildet, som er symptomene som trer frem i bruken av blant annet sjablonger, bladranker, farger og fragmenter av mønstre, men også i bruk av malingen, i selve skjæreteknikken og i motiv. Og det er i denne riften at nye lag med innsikt fremtrer og verket åpnes opp på stadig nye måter. Det som bekrefter seg som bildets forskjellige *paner* – altså symptomer på noe vesentlig ved maleriet.

4.2 Den insisterende tilstedeværelsen

Som en essensiell del av verkets visualitet, trer elefanten omtrent umerkelig frem i bildet som en pan, og nærmest dominerer det. I Prousts *Fangen* blir, som nevnt, Bergotte bergtatt av den gule, malte flaten. Han klarer ikke å se noe annet. Dette kan sammenlignes med elefanten i *Skolen i Athen*. Her er det elefanten som er det gule; har man først sett den, klarer man ikke se noe annet. Samtidig lar ikke elefanten seg definere, den er ikke et tegn. Akkurat slik som det gule i maleriet Bergotte betrakter er et symptom på det materielle, blir elefanten et symptom på det visuelle i *Skolen i Athen*. Det er ikke en detalj som er lesbar, i betydningen av en mimetisk fremstilling, samtidig fremstår det som et figurativt element. Med andre ord, det er ikke en elefant slik vi er vant med å se den, men man kan strekke seg til å si det er en abstrahert elefant. Bueformen i det som danner hode, snabel og støttann, gir sterke assosiasjoner til en elefant. Her kommer Tins argumentasjon om kunstviljen inn, elefanten insisterer på sin egen visuelle virkelighet. Elefanten figurerer uavhengig av Johannessens vilje til å presentere den. Den er ikke en figurativ elefantfremstilling, men noe som trer frem i møte med verket.

Elefanten kommer inn som et uventet element i maleriet, men som vi har sett utgjorde den en del av folkekunsten. Hvordan det eksotiske dyret kom inn i den norske folkekunsten, kan man ikke sikkert si, men det kan være en inspirasjon fra den danske elefantordenen som eksisterte allerede under Danmark-Norge og det utbredte billedverket *Orbis Sensualium Pictus*.¹⁸⁵ Elefanten har, som nevnt i forrige kapittel, vært en del av kunsten, kulturen og religionshistorien i Europa allerede siden 1200-tallet, og mest sannsynlig enda tidligere enn dette.

Oppfattelsen av elefanten kan ha visse likheter med Barthes *punktum*, fordi elefanten nesten kommer til å dominere hele verket. Men slik Didi-Huberman definerer pan, representerer den ikke et personlig minne som blusser opp, men kan i stedet leses som et symptom på både folkekunst, antikken, renessansen og elefanten. Punktumet er en liten detalj ved verket som vekker noe i betrakteren, det ligger ikke i verkets visualitet, og det utgjør forskjellen.

Som et symptom på folkekunsten trer det historiske frem i bildet. Johannessen har lånt fra folkekunsten, både i dens ytre fasade, men også i dens ornamentikk, fargebruk og motiver. Ved første øyekast ser *Skolen i Athen* eldre ut enn det er, hvilket er et resultat av bearbeidingen som

¹⁸⁵ Flere av rosemålerne skrev «elefant» under eller ved siden av sine fremstillinger, som gjerne var lite naturalistiske. Antageligvis for å understreke hva bildet skulle vise.

kunstneren har gitt materialet for å illudere avskalling og slitasje. Blant annet kan man se dette i de malte bokstavene, som dekker over hverandre og som er malt fra sjablonger. Det minner om avskallet maling. Johannessens skjæring, pussing og bearbeiding av overflaten til lerretet, transformerer det til en imitasjon av slitt treverk. Han behandler det på lik måte som en treskjærer ville ha behandlet sitt verk.

Også tittelen, *Skolen i Athen*, blir en pan på det klassiske, men også det antikke på grunn av Rafaels motiv. Med en gang man har hørt tittelen, er det umulig ikke å se likhetene ved Rafaels freske. Her låner Johannessen, bevisst eller ubevisst, fra fresken i de to små skikkelsene i midtpartiet. Både plasseringen midt i en slags portal, og fargebruken især i klesplaggene, fremstår som klare referanser til Rafaels verk. Om det er en fremstilling av Aristoteles og Platon, kan diskutere, men det lyseblå til høyre for figurene fungerer omtrent som en markør, ved at området stikker seg ut fra helheten. På den måten trer de to frem fra resten av motivet. Igjen er det abstraksjonen som insisterer på de to figurenes eksistens. For det er ikke en figurativ fremstilling. Selve portalen kan skimtes både i det brune rammeverket rundt, men også i den fargerike «buen» som oppstår rundt de to og som strekker seg over både dem og det brune i en løst opptegnet halvsirkel. Det kan fremstå som paradoksalt at Johannessens maleri, som så tydelig har modernistisk forankring i måten han maler på, har en tittel som så tydelig referer til renessansen hvor man skulle male uten synlige strøk.

Flerfoldigheten i de ulike panene som fremtrer i *Skolen i Athen* legger til grunn for argumentasjonen for at Johannessen som kunstner er en sen-modernist. Selv om han bærer med seg modernismens begrep om å fremheve kunstartens særegenhet, blander han dette med andre visuelle uttrykk. Kunsten hans har både historiske, klassiske og litterære elementer, slik det kommer frem i denne analysen. For ham fremstår dobbeltheten i disse uttrykkene, som i stor grad er vidt forskjellig, som en sen-modernistisk visuell strategi. Han verken skjuler folkekunsten eller renessansen, men presenterer et verk med blandete betydninger.

5. Oppsummerende refleksjoner

Denne oppgaven har hatt som hovedformål å ta for seg forholdet mellom Jens Johannessens kunst og folkekunsten ved å se på verket *Skolen i Athen*. Det metodologiske rammeverket har tatt utgangspunkt i en del av Didi-Hubermans visualitetesbegrep som også omfatter riften og pan.

I arbeidet med oppgaven har jeg både oppsøkt verket der det befinner seg i England, og kunstneren Jens Johannessen i person. Jeg har tatt for meg Johannessens kunstnerskap for å kunne se på hans kunsteriske utvikling og hvordan dette har resultert i den nye teknikken som introduseres med *Skolen i Athen*, men også for å kunne se denne utviklingen og Johannessens kunstuttrykk i forhold til folkekunsten. Jeg har sett inngående på kunstnerskapet fra han debuterte i 1958 og frem til omtrent midten av 1970-tallet for kunne å bruke kunstnerskapet som en kontekst for oppgaven, og samtidig plassere ham i den norske kunsthistorien. I stiluttrykket Johannessen utviklet på 1970-tallet og som *Skolen i Athen* ble begynnelsen av, kan man hevde at Johannessen «fant» seg selv. Frem til da hadde han utforsket flere kunstneriske uttrykk og latt seg inspirere av flere samtidige kunstnere, særlig internasjonale. Denne stilretningen som på et vis ble hans egen vei, står frem som den mest betydningsfulle og interessante i hans kunstnerskap frem til dag. Tiden etter 1980-tallet har ikke blitt utdypet inngående i denne oppgaven, siden prosessen han gikk igjennom før han fant sitt uttrykk, har vært av størst interesse å vektlegge. Dette kunstuttrykket fremstår som et resultat av den utforskningen av stiluttrykk han gjorde på 1960-tallet, som ledet ham til å utvikle skjæreteknikken. Dette innebærer også hans personlige interesse for, og selvstudier av, folkekunsten, hvor skjæreteknikken også kan sees som en inspirasjon fra tradisjonell treskjæring. I oppgaven har jeg også argumentert for at denne sammenblandingen av uttrykk som vi finner blant annet i *Skolen i Athen*, fungerer som Johannessen sen-modernistiske visuelle strategi, og at man derfor kan si at han er en sen-modernist.

Jeg har også på bakgrunn av oppgavens utforming tatt for meg folkekunsten, både treskurd og rosemaling. Disse har fått en grundig innføring, nettopp for å kunne si noe mer om tradisjonen Johannessen og hans samtid søkte tilbake mot i etterkrigskunsten, og for å kunne vise til de symptomene av folkekunst som oppstår i møte med verket. I disse symptomene ligger også det vesentlige ved verket, som de momentene som trer frem i møtet. En liten studie innad i oppgaven ble historikken til elefanten i folkekunsten, da det i løpet av arbeidet ble tydelig at denne var viktig,

både i analysen av *Skolen i Athen*, men også i folkekunsten. Arbeidet med folkekunsten ledet også til å se på den typiske fargebruken og hvordan denne skapte lokale skiller, men også kjennemerker i kunsten. Fargebruken har også vist tydelige referanser til renessansen gjennom tittelen som referer til Rafaels verk, og til det klassiske gjennom freskens motiv. Blant annet i de to små skikkelsene som opptrer midt i motivet, som utgjør en helt annen rolle enn Platon og Aristoteles.

I beskrivelsen av verket beskrev jeg det jeg umiddelbart så i bildet, men også det jeg så utifra det jeg kunne vite, en kunnskap som jeg har hentet fra intervjuer og samtaler med Johannessen, hvor han har uttrykt en interesse for folkekunsten. Både i kompositoriske grep i maleriet, men også i fargebruken fremtrer referansene til norsk folkekunst, sammen med blant annet teksturen, bruken av sjablong og i skjæreteknikken. Samtidig skiller motivene i maleriene til Johannessen seg fra den tradisjonelle folkekunsten. Ofte dukker det opp fragmenter av menneskekropper uten at det er en klar historiefortelling som i tradisjonell eller religiøs folkekunst. Han kombinerer tekniske elementer hentet fra folkekunsten med modernismens frihet i motivvalg. Riften har vært et viktig begrep i tilværelsen til dialektikken av det som tilhører verket og det som oppstår i møtet med det. Et møte vil alltid bringe noe nytt. I denne riften har også elefanten dukket opp som en pan av flere pan, som utfolder seg som symptomer på antikken, folkekunsten og det som forserer: elefanten i rommet. Elefanten, gjennom abstraksjonens kunstvilje, insisterer på sin egen eksistens. Den blir et dominerende element i bildet, uten at det er noe man helt kan beskrive.

Denne oppgaven konkluderer med at å definere Jens Johannessen som en rosebilder eller en folkekunstner, ville være å redusere hans kunst, selv om mange har kalt ham det – særlig i aviser på 1970-tallet. Det er en oppfattelse som overser at arbeidet hans er knyttet opp mot et moderne formspråk, som han samtidig overskrider gjennom bruken av folkekunsten. *Skolen i Athen* er derfor en presentasjon av norsk folkekunst og ikke en representasjon, og dermed er Johannessen en maler som lager kunst med elementer av folkekunst i seg, som trer frem gjennom ulike paner.

Opgaven har hatt som et av sine formål, med utgangspunkt i Didi-Hubermans begrep om visualitet, å undersøke forholdet mellom betrakterens umiddelbare blick og det kunnskapsrike blikket. Et resultat av dette arbeidet er at Jens Johannessen ikke skaper folkekunst, men gjennom folkekunsten plasserer seg som kunstner i sen-modernismen.

Litteratur

Anker, Peter. *Folkekunst i Norge*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s, 1998.

Anker, Peter. *Norsk folkekunst*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS, 2004.

Andersen, Stig. «Estetisk odysse i Galleri Haaken.» *Arbeiderbladet*. 04.03.1970.

Bakken, Hilmar. *Gerhard Mantes dekorative kunst*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1946.

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Oversatt av Richard Howard. London: Vintage U.K. Random House, 2000.

Bleken, Håkon. «Vitalt maleri i Kunstforeningen.» *Adresseavisen*. 01.04.1969.

British Library, «The Elephant at the Tower.» 08.05.2013. <https://britishlibrary.typepad.co.uk/digitisedmanuscripts/2013/05/the-elephant-at-the-tower.html>

British Library, «Elephants on Parade.» 15.10.2012. <https://britishlibrary.typepad.co.uk/digitisedmanuscripts/2012/10/elephants-on-parade.html>

Brun, Hans-Jakob. *Jens Johannessen: Maleri*. Oslo: Grøndahl Dreyers Forlag AS, 1993.

Brønne, Jon. *Dekorasjonsmaling: Marmorering - Ådring - Sjablon- og strekdekor - Lasering - Patinering*. Oslo: N.W. DAMM & SØN A/S Teknologisk Forlag, 1998.

Cappelen, Peder W., Magne Malmanger og Bernhard Rostad. *Jens Johannessen*. Oslo: J.M. Stenersens Forlag, 1975.

Christensen, Haaken A.,. *Haaken: En gallerists erindringer*. Oslo: Ars Forlag, 1985.

Danbolt, Gunnar. «Mellom abstraksjon og natur». I *Jens Johannessen: Retrospektiv*, redigert av Cathrine Hovdahl Vik, 12-54. Trondheim: Trondheim Kunstmuseum, 2014.

Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Oversatt av John Goodman. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2005.

Drevdal, Gaute. «Jens Johannessen». *SMUG*, nr. 5 (2012): 54-73.

Drucker, Johanna. «Johann Amos Comenius' Orbis Pictus». I *Meddelelse fra Gutenberg-galaksen (Blaker)*, redigert av Ellef Prestsæter, 13-19. Blaker: Rett Kopi, 2014.

Ellingsgard, Nils. *Hallingdal i biletkunsten*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1984.

Ellingsgard, Nils. *Rosemåling i Hallingdal*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1978.

Ellingsgård, Nils, Gry Charlotte Ljøterud Andersen. *Rosemåling i Numedal*. Oslo: N.W. DAMM & SØN AS, 2002.

Fett, Harry. *Folkekunst: fra et større arbeid*. Oslo, 1944. Artikkelen ble også utgitt i Folkemuseets skriftserie *By og bygd*, 3. årg. Oslo 1945.

Flor, Harald. «Mot oppbrudd fra det dekorative?». *Dagbladet*. 29.05.1976.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois og Benjamin H.D. Buchloh. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2005.

Greenberg, Clement. *Den modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag A/S, 2004.

Hovdenakk, Per. «Jens Johannessen: Røntgenbilder, 1964-65». I *Jens Johannessen: Retrospektiv*, redigert av Cathrine Hovdahl Vik, 56. Trondheim: Trondheim Kunstmuseum 2014.

Johnsrud, Even Hebbe. «Galleri Haaken: Jens Johannessen». *Aftenposten*. 02.03.1970.

Johnsrud, Even Hebbe, Gunnar Sørensen og Bjørn Melbye Gulliksen. *Norsk maleri 70-tallet*. Oslo: Forlaget Tanum – Norli AS, 1980.

Morris, Frances. *Paris Post War: Art and Existentialism 1945-55*. London: Tate Gallery Publications, 1993.

NRK, *Jens Johannessen, norsk maler*. TV-program. 23. min. 20.04.1976. <https://tv.nrk.no/program/FFIL00000774/jens-johannessen-norsk-maler>

Prestsæter, Ellef. «En tur til Gotland 1964/2014,» *Kunstkritikk*. 03.07.2015. <https://kunstkritikk.no/en-tur-til-gotland-19642014/>

Proust, Marcel. *På sporet av den tapte tid: Fangen*. Oversatt av Anne-Lisa Amadou. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 2000.

Physiologus, *The epic of the beast*, redigert av William Rose, Oversatt av James Carlill, London & New York: G. Routledge & sons Limited, 1924.

Rostad, Bernhard. «Det kommer ikke dalende fra himmelens blå hvelv.» *Dagbladet*. 03.10.1964.

Rostad, Bernhard. «Kanskje er jeg dikter?.» *Dagbladet*. 24.04.1971.

Rostad, Bernhard. «Riv skigarden omkring norsk kunst.» *Dagbladet*. 09.11.1963.

Rostad, Bernhard. «Rosemaler i smørøyet.» *Dagbladet*. 06.11.1976.

Rostad, Bernhard. «Spontanist i busserull.» *Dagbladet*. 20.05.1967.

Store norske leksikon, s.v. «Elefantordenen,» av Kolbjørn Skaare og Terje Bratberg, 24.05.2020. <https://snl.no/Elefantordenen>

Store norske leksikon, s.v. «GRAS,» av Anny Bo Fremmerlid, 13.06. 2020. <https://snl.no/GRAS>.

Slatkes, Leonard J., «Rembrandt's Elephant». *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 11, nr. 1 (1980): 7-13.

Sælen, Frithjof. «Fargesymfoniske dikt? Jens Johannessen i Kunstforeningen.» *Morgenavisen*. 26.05.1976.

Tin, Mikkel B. «Abstraksjon i folkekunsten». *Kunst og kultur* 86, nr. 4 (2003): 240-258.

Illustrasjoner

Illustrasjon I



Jens Johannessen, *Skolen i Athen*, 1969.

Oljemaleri på lerret, 200 x 200 cm.

Privat eie.

Eget fotografi.

Illustrasjon 2



Jens Johannessen, *Dans danserinne*, ca. 1970-1971.

Olje på lerret, 100 x 70 cm.

Privat eie.

Ukjent fotograf. Hentet fra Artnet.¹⁸⁶

Illustrasjon 3



Jens Johannessen, *Den kinesiske vase*, 1970.

Olje på lerret, 100 x 80 cm.

Privat eie.

Ukjent fotograf. Hentet fra Artnet.¹⁸⁷

¹⁸⁶ http://www.artnet.com/artists/jens-johannessen/dans-danserinne-psoPBxAD8LAAMx_18sQKPA2

¹⁸⁷ http://www.artnet.com/artists/jens-johannessen/den-kinesiske-vase-vZmvmdD85x_AdWHtEPLrmg2

Illustrasjon 4



Jens Johannessen, *Komposisjon med figurer*, 1975.

Olje på lerret, 70 x 70 cm.

Privat eie.

Ukjent fotograf. Hentet fra Artnet.¹⁸⁸

Illustrasjon 5



Jens Johannessen, *Komposisjon*, 1973-1974.

Olje på lerret, 131 x 110 cm.

Privat eie.

Ukjent fotograf. Henter fra Artnet.¹⁸⁹

¹⁸⁸ <http://www.artnet.com/artists/jens-johannessen/komposisjon-med-figurer-2nxtuThUPZ54tGYo8eXA4w2>

¹⁸⁹ <http://www.artnet.com/artists/jens-johannessen/komposisjon-gvX8gGzCgWdnf8nf2WyuDg2>

Illustrasjon 6



Jens Johannessen, *Min venn skuespilleren*, 1976.

Olje på lerret, 110 x 61 cm.

Privat eie.

Ukjent fotograf. Hentet fra Artnet.¹⁹⁰

¹⁹⁰ http://www.artnet.com/artists/jens-johannessen/min-venn-skuespilleren-Gf0u_tM3xDgeX0EFRRkxjQ2

Illustrasjon 7



Jens Johannessen, *Skolen i Athen* (detalj, figurer i midten), 1969.

Oljemaleri på lerret, 200 x 200 cm.

Privat eie.

Eget fotografi.

Illustrasjon 8



Jens Johannessen, *Skolen i Athen* (detalj, lyst parti i øverste venstre hjørne), 1969.

Oljemaleri på lerret, 200 x 200 cm.

Privat eie.

Eget fotografi.

Illustrasjon 9



Jens Johannessen, *Skolen i Athen* (detalj, elfenben), 1969.

Oljemaleri på lerret, 200 x 200 cm.

Privat eie.

Eget fotografi.

Illustrasjon 10



Jens Johannessen, *Skolen i Athen* (detalj, rosa felt med tynt malt maling), 1969.

Oljemaleri på lerret, 200 x 200 cm.

Privat eie.

Eget fotografi.

Illustrasjon 11



Jens Johannessen, *Skolen i Athen* (detalj, fargespekter i midtsirkel), 1969.

Oljemaleri på lerret, 200 x 200 cm.

Privat eie.

Eget fotografi.

Illustrasjon 12



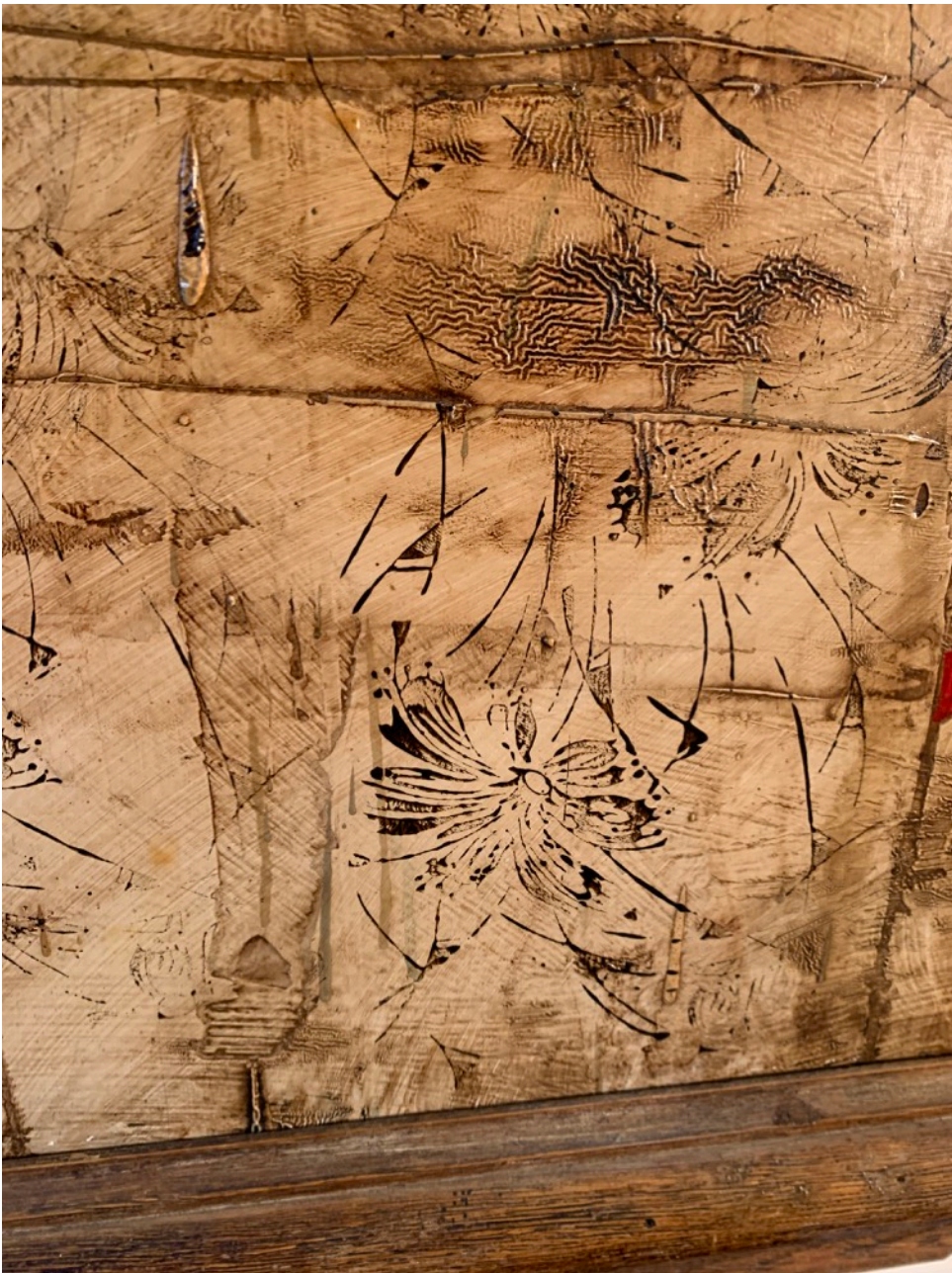
Jens Johannessen, *Skolen i Athen* (detalj, blomstersjablonger), 1969.

Oljemaleri på lerret, 200 x 200 cm.

Privat eie.

Eget fotografi.

Illustrasjon 13



Jens Johannessen, *Skolen i Athen* (detalj, blomst), 1969.

Oljemaleri på lerret, 200 x 200 cm.

Privat eie.

Eget fotografi.

Illustrasjon 14



Jens Johannessen, *Skolen i Athen* (detalj, tekstur), 1969.

Oljemaleri på lerret, 200 x 200 cm.

Privat eie.

Eget fotografi.

Illustrasjon 15



Jens Johannessen, *Skolen i Athen* (detalj, bokstavsjablonger og tekstur), 1969.

Oljemaleri på lerret, 200 x 200 cm.

Privat eie.

Eget fotografi.

Illustrasjon 16

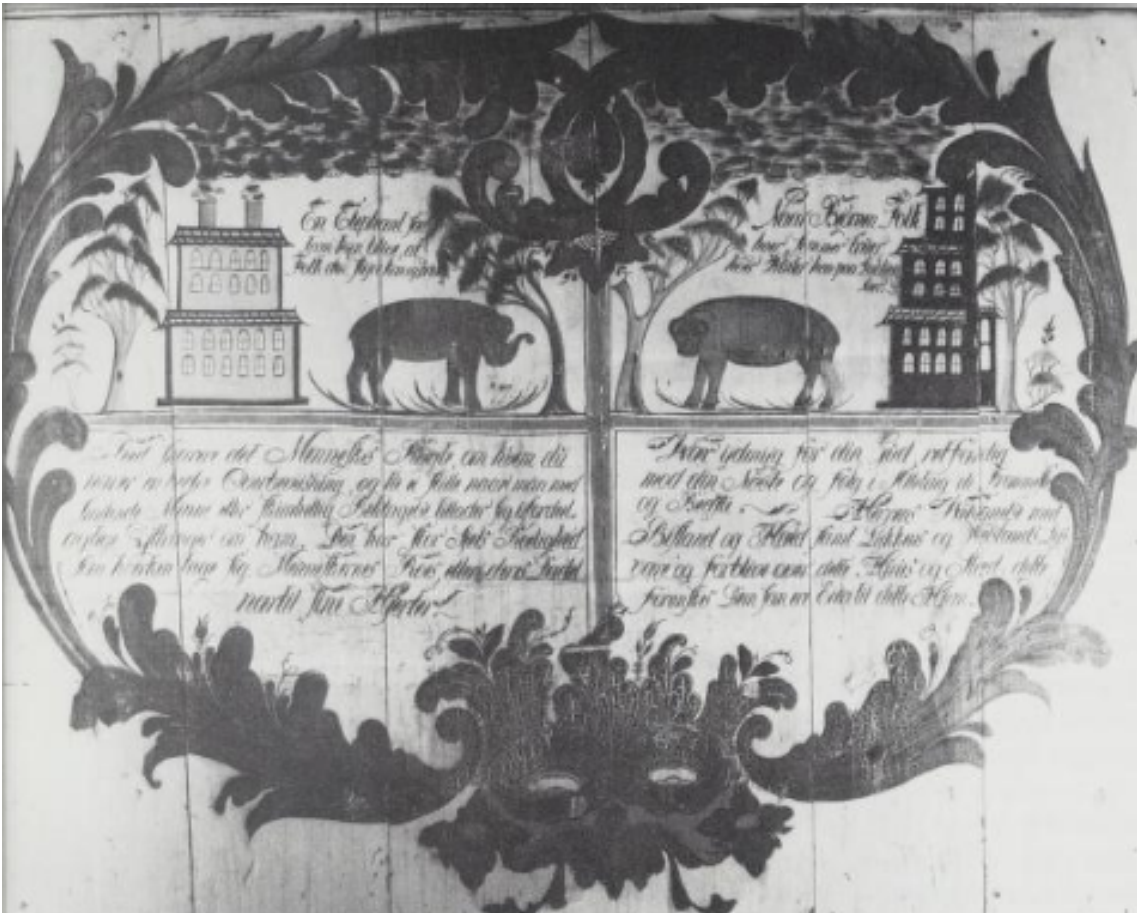


Rosemalt skap av Pål Olson Grøt fra 1835 (dette skapet gikk lenge for å være malt av Nils Bæra, som var læremesteren til Grøt. Fremdeles er det uenigheter rundt hvem av dem som har malt det).

Drammen Museum.

Eget fotografi.

Illustrasjon 17



Ola Fetens elefant på et veggfelt i Havardsgardstugu i Vats med teksten «En Elephant saa tam kan blive, at Folk den styre kan og drive».

Ukjent fotograf. Avbildet i Ellingsgard, Nils. *Rosemåling i Hallingdal*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1978.

Illustrasjon 18



Kittil Ryggs elefant i Nestegardstugu, malt i 1759.

Hol Bygdemuseum.

Ukjent fotograf. Hentet fra Instagram, @buskerudmuseet.