

Elisabeth Næss Eilertsen

Det individuelle uttrykket

En stilistisk analyse av menneskefigurer

Masteroppgave i Arkeologi

Veileder: Hein B. Bjerck og Heidrun M.V Stebergløkken

Mai 2020



Elisabeth Næss Eilertsen

Det individuelle uttrykket

En stilistisk analyse av menneskefigurer

Masteroppgave i Arkeologi

Veileder: Hein B. Bjerck og Heidrun M.V Stebergløkken

Mai 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for historiske studier



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Det at vi mennesker er så forskjellige gjør at måten vi uttrykker oss på - også vil være forskjellig. I denne masteroppgaven undersøker jeg hvorvidt det er mulig eller ikke mulig å identifisere stilistisk likhet mellom menneskefigurer i bergkunsten. Jeg ser på menneskefigurenes konstruksjonsmåter med utgangspunkt i tre ulike nivåer: gestalt, type og stil. Bergkunsten har lenge vært tilknyttet overordnede teoretiske tolkninger - men man har ikke sett bergkunsten som et rent estetisk uttrykk. Jeg går derfor nærmere inn på diskusjoner knyttet til bergkunstbegrepet, og diskuterer om estetiske perspektiver kan åpne opp for nye måter å se bergkunsten. Det individuelle uttrykket i bergkunsten er formet av mennesker som levde på en annen måte enn vi gjør i dag, men det å uttrykke seg selv med ulike materialer og teknikker er et tidløst fenomen. Det at individuelle uttrykk er mulig å studere uavhengig av den kulturelle konteksten, gjorde at jeg valgte å se nærmere på hvordan mennesker uttrykker seg i vår nære fortid. Jeg har alltid hatt et behov for å uttrykke meg selv kreativt med penselen eller blyanten, og valgte derfor å undersøke i hvilken grad min egen stil har endret seg med tiden. Det er fortsatt mennesker som uttrykker seg selv i det offentlige rommet - derfor trekker jeg inn graffiti for å undersøke potensialet som ligger i studier av individuelle uttrykk i det offentlige rommet, samtidig som jeg har sett på analogien mellom graffiti og tatovering for å vise hvordan ulike teknikker, også vil gi forskjellige uttrykk.

Den stilistiske analysen av menneskefigurene viser at menneskelige representasjoner i bergkunsten viser stor variasjon i måten de er konstruert - men at det også foreligger noen likhetstrekk mellom enkelte figurer som opptre på samme bergkunstpanel, samtidig som enkelte menneskefigurer ser ut til å være plassert i forhold til mikrotopografien. Studien av kunst i vår nære fortid og sammenligningen av egen kunst viser at det ligger et potensiale som kan gi oss en økt innsikt i hvordan vi uttrykker oss som mennesker og hvordan kunsten gjenspeiler kulturen vi er en del av.

Abstract

The fact that human beings are so different from each other, makes the way we express ourselves – different. In this master’s thesis I explore whether or not it is possible to identify stylistic similarities between human figures represented in rock art. The analysis is based on three different levels: gestalt, type and style. Rock art research have for a long time been associated with overall theoretical interpretations, yet rock art has not been seen as a purely aesthetic expression. I therefore go deeper into discussions related to the term «rock art» to discuss whether aesthetic perspectives have the potential to open up new ways to view the aesthetics of rock art. The individual expression that is visible in rock art was once shaped by people who lived in a completely different way than we do – yet expressing oneself using different materials and techniques is what I see as a timeless phenomenon. The fact that individual expressions is possible to study, regardless of the cultural context, made me choose to look closer at how people express themselves in our recent past. I have always had the need to express myself creatively – and therefore I decided to examine the extent to which my own style has changed with time. Today there are still people that express their individuality in public spaces – which is why I chose to explore the potential that lies in studies of contemporary archaeology, comparing the art of tattooing with graffiti to illustrate how using different techniques gives a different expression.

The stylistic analysis of human figures shows that human representations in rock art shows a great variation in the way they are constructed – yet there are some similarities between human figures that appear on the same rock art panel and between cave paintings. There are also some human figures that appears to be placed deliberately in relation to the rock surface. The study of artistic expressions in our immediate past and the comparison of my own style shows that there is a potential in contemporary perspectives in rock art research, and that experimental archaeology can give us an increased insight into how we express ourselves as human beings, and how our own creative expressions reflects the culture we are a part of.

Forord

Da er et nytt kapittel av livet mitt ferdig. Masteroppgaven har gitt meg dager med glede og frustrasjon. I tiden jeg først begynte å studere arkeologi reflekterte jeg mye over hvorfor det er så viktig for meg. Jeg forsto med tiden at når jeg verdsetter menneskene som levde før meg, så verdsetter jeg også min tilstedeværelse i samtiden. Det å kunne vise hvordan menneskene har uttrykt seg gjennom bergkunsten, har gjort dette til en viktig oppgave for meg. Det å studere arkeologi ved NTNU har vært den mest spennende, lærerike og utfordrende tiden i mitt liv. Jeg ser tilbake på disse fem årene som har gått, og jeg kjenner på en følelse av ren takknemlighet - spesielt er jeg takknemlig til alle lærerne som har formidlet arkeologien med sin egen entusiasme. Det er ikke enkelt å uttrykke med ord, hvor mye jeg setter pris på menneskene som har gitt meg styrke og motivasjon til å fullføre denne masteroppgaven.

Det å skrive en masteroppgave har ikke vært enkelt, og jeg hadde aldri klart det uten mine fantastiske veiledere: Hein Bjerck og Heidrun Stebergløkken. Jeg føler meg veldig heldig som har hatt så dyktige veiledere gjennom denne skriveprosessen, og dere har kommet med innspill underveis som har hjulpet meg til å se ting klarere. Hein Bjerck har vært en stor inspirasjon og støtte gjennom hele studieløpet, du veiledet meg gjennom bacheloroppgaven - tok meg med inn i hulemalerienes verden og du er fortsatt like engasjert og hjelpsom. Det var du som åpnet øynene mine for bergkunsten – og for det er jeg deg evig takknemlig. Jeg var også så heldig å få Heidrun Stebergløkken som biveileder, som inspirerte meg til å se nærmere på det individuelle uttrykket i bergkunsten, og som samtidig ga meg mot og inspirasjon til å reise til Val Camonica i Italia. Jeg vil i den anledning takke Norsk Arkeologisk Selskap for støtten jeg fikk til å reise. Det var en uforglemmelig opplevelse jeg tar med meg resten av livet.

Jeg sender også en takk til alle de ansatte ved Alta Museum for alt dere lærte meg da jeg var i praksis – det viktige arbeidet dere gjør med å formidle og bevare bergkunsten i Alta er uvurderlig. Takk til min gode venn Line Jordal Myrset som har delt gleden for arkeologien sammen med meg, når jeg tenker tilbake til de fineste minnene fra studietiden min i Trondheim, er det ditt ansikt jeg ser.

Jeg vil sist, men ikke minst - takke familien min og vennene mine for at dere har holdt ut med meg, spesielt den siste tiden. Takk til mine kjære søstre for at dere leste gjennom oppgaven. Jeg hadde ikke klart det uten dere.

Elisabeth Næss Eilertsen

Trondheim, 29.05.20

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	i
Abstract	ii
Forord	iii
Figurliste	vii
Tabeller	ix
Kapittel 1: Innledning og problemstilling	1
1.1 Avgrensning	3
1.2 Metode	3
1.2.1 Stilistisk analyse	4
1.2.2 Dokumentasjon	5
Kapittel 2: Det individuelle uttrykket	6
2.1.1 Individuelle ferdigheter	6
2.1.2 Bergkunst: Kunst	8
2.1.3 Oppsummering	10
Kapittel 3: Materialet	11
3.1 Feltene og Figurene	12
3.1.1 Menneskefigurene i Troms og Finnmark	13
3.1.2 Menneskefigurene i Trøndelag	19
3.1.3 Menneskefigurene i Møre og Romsdal	21
3.1.4 Menneskefigurene i Vestland	21
3.1.5 De malte menneskefigurene	25
Kapittel 4: Materialets typologi	29
4.1 Menneskefigurenes gestalter	29
4.1.2 Gestaltbeskrivelsen	30
4.1.3 Typologien	32
4.4 Evaluering av det typologiske arbeidet	40
4.5 Oppsummering og konklusjoner	42
Kapittel 5: Stilanalysen	43
5.1 Hvordan identifisere stilistisk likhet?	43
5.1.1 Menneskefigurene i Troms og Finnmark	43
5.1.2 Menneskefigurene i Trøndelag	46
5.1.3 Menneskefigurene i Vestland	47
5.1.4 De malte menneskefigurene	47

5.1.5 Stilistisk likhet på tvers av lokaliteter	49
5.1.6 Menneskefigurene som «falt utenfor»	50
5.2 Oppsummering og konklusjoner	51
Kapittel 6: Samtidsarkeologiske perspektiver	52
6.1.1 Graffiti og tatoveringer	52
6.1.2 Har min egen stil endret seg med tiden?	56
6.1.3 Et eksperiment med ulike teknikker	61
6.2 Oppsummering og konklusjoner	62
Kapittel 7: Tolkingsperspektiv	63
7.1 Det estetiske perspektivet	64
7.2 Hvordan komme nærmere det individuelle uttrykket?	65
7.3 Menneskefigurenes konstruksjonsmåter	66
7.4 Samtidsarkeologiske perspektiver: Relevant for bergkunstforskningen?	68
Kapittel 8: Konklusjon	70
8.1 Nye perspektiver	71
8.2 Forslag til videre forskning	72
Litteraturliste	73
Appendiks	77
I. Oversikt over gestalter og typer	78
II. Den typologiske oversikten	81

Figurliste

Enkeltfigurene som er fremstilt i tekst og tabeller er ikke i målestokk.

Oversikt over hvor kalkeringene er publisert finnes i Appendiks.

Figur 1 Prosesjon, Leirfall III. Foto: Knut Sande, NTNU.	2
Figur 2 Illustrasjon som viser hvordan Stebergløkken definerer nivåene gestalt, Type og Stil. (Stebergløkken 2016, s. 217).....	4
Figur 3 Modell som illustrerer metode.	4
Figur 4 Helleristning av Elg i Kåfjord, Alta. Foto: Elisabeth Næss Eilertsen, Alta Museum	6
Figur 5 Eksperimentell arkeologi: to menneskefigurer hugd av to forskjellige mennesker som synliggjør interessante stilistiske forskjeller. (Løddøen 2015, s. 72). Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen.	7
Figur 6 Graffitikunst, Ranheim, Trondheim. Foto: Elisabeth Næss Eilertsen	10
Figur 7 Geografisk oversikt som viser lokalitetene. Kartgrunnet er hentet fra kartverket. Laget av: Elisabeth Næss Eilertsen	13
Figur 8 Utsnitt av menneskefigurer som står på rekke over en kvartsåre, fra Amtmannsnes 2B. Foto: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen	14
Figur 9 Menneskefigurene på Amtmannsnes 2B. Mosaikk: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen.	15
Figur 11 Kalkering OP9. Kalkering: Karin Tansem, Alta Museum	16
Figur 10 Isnestofte I. Foto: Karin Tansem, Alta Museum	16
Figur 12 Oversikt Ole Pedersen 9. Mosaikk: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert av: Elisabeth Næss Eilertsen.....	17
Figur 13 Et utvalg med menneskefigurer fra feltet Ole Pedersen 9 som viser hvordan de opptrer på panelet. Foto: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert av: Elisabeth Næss Eilertsen	17
Figur 14 Kalkering Storsteinen. Kalkering: Karin Tansem, Alta Museum	18
Figur 15 Storsteinen og menneskefigurene. Mosaikk: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen.	19
Figur 16 Prosesjon Leirfall III. Foto: Thorbjørn Foss.	20
Figur 17 Kalkering Leirfall III A. Kalkering: Marstrander, 1967. Digital rentegning: Heidrun Stebergløkken. (MUSIT).....	20
Figur 18 Menneskefigurene Sylte I. Foto: Kalle Sognnes (1997).	21
Figur 19 Kalkering Sylte I. Kalkering: Sognnes (1997).	21
Figur 20 Ausevik II, menneskefigur 17 og 46. Kalkering: Hagen (1969, s. 13).	22
Figur 21 Menneskefigur fra Ausevik VI. Kalkering (Hagen 1969).	22
Figur 22 Menneskefigurene, Bakkane 3. Kalkering: Bakka (1976). Hentet fra: Løddøen og Mandt (2012, s. 342)	23
Figur 23 Utsnitt av Hardbakken Nord og menneskefigurene. Kalkering: Bakka 1963. Hentet fra: Løddøen og Mandt (2012).	23
Figur 24 Menneskefigur, Leitet 8. (Løddøen, 2014).	24
Figur 25 Bakkas kalkering av Storåkeren I. (Løddøen og Mandt, 2012).	24
Figur 26 Kalkering av menneskefigurene, Urane 14. Kalkering: Bøe 1932. (Løddøen og Mandt, 2012).	24
Figur 27 Fingalshula, felt I og utsnitt av felt IIIa. Foto: Arve Kjersheim 2004.....	25
Figur 28 Menneskefigurene i Fingalshula, før og etter DStretch. (Ikke i målestokk). Figurene er nummerert etter Norsted (2008). Felt I: A:1 B:2 C:3. D:4 E:5 F:6. Felt III: G:1 H:5 I:7 J:9 K:12 L:13 Foto: Arve Kjersheim 2004. Hentet fra: Norsted 2008 Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen	26
Figur 29 Østveggen figurer, felt I. Basert på detaljoppmåling og projisering av dias. (Norsted, 2011, s. 71).....	27

Figur 30 Menneskefigurene i Solsemhula, Felt I. (Norsted, 2011, s. 32).....	27
Figur 31 De malte menneskefigurene i Solsemhula, felt 1 før og etter DStretch (Ikke i målestokk). Menneskefigurene er nummerert etter Norsted (2011). Figur: A:2, B:3, C:4, D:6, E:7, F:8, G:9, H:10a, I:11, J:12, K:13, L:14. Foto: Arve Kjersheim 1999. Hentet fra Norsted (2011). Redigert med DStretch: Elisabeth N.E.....	28
Figur 32 Menneskefigurenes 12 gestalter. (Ikke i målestokk). Illustrasjon: Elisabeth Næss Eilertsen .	29
Figur 33 Samme konstruksjonsmåter, Storsteinen og Amtmannsnes. (Ikke i målestokk). Kalkeringer: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen	42
Figur 34 A: Eksempel på lik stil. B: Eksempel på lik stil som er vanskelig å begrunne. Amtmannsnes 2B. (Ikke i målestokk). Kalkeringer: Karin Tansem. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen.	44
Figur 35 Detaljstudier av to menneskefigurer fra Amtmannsnes 2B. Foto: Karin Tansem, Alta Museum	44
Figur 36 Eksempler på lik stil, Ole Pedersen 9.....	45
Figur 37 Samme stil og samme huggeteknikk? Foto:	45
Figur 38 Samme gestalt, men samme stil? Storsteinen. Kalkering: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen.....	46
Figur 39 Samme gestalt Type og stil, Leirfall III. Kalkering: Marstrander. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen.....	46
Figur 40 Eksempel A-B viser samme gestalt, type og stil. Figur C viser samme gestalt og type, men figuren har ulik stil.....	47
Figur 41 Eksempel A-D samme gestalt, men ulik stil.....	47
Figur 43 Eksempel på lik stil Fingalshula. (Ikke i målestokk). Foto: Norsted (2008). Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen	48
Figur 42 Eksempel på ulik maleteknikk, Fingalshula. (Ikke i målestokk). Foto: Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen.....	48
Figur 44 Eksempel på samme gestalt, type og stil, Solsemhula (Ikke i målestokk). Foto: Norsted (2011). Redigert med DStretch: Elisabeth N.E	48
Figur 45 Menneskefigurer Storsteinen og Amtmannsnes 2B. (Ikke i målestokk). Kalkering eksempel A: Karin Tansem, Alta Museum. Kalkering eksempel B: Elisabeth Næss Eilertsen. Redigert av: Elisabeth Næss Eilertsen.	49
Figur 46 Eksempel på lik stil mellom menneskefigurer i Solsemhula og Fingalshula. (Ikke i målestokk). Illustrasjon: Elisabeth Næss Eilertsen.....	49
Figur 47 Menneskefigurene som «falt utenfor». (Ikke i målestokk). Illustrasjon: Elisabeth Næss Eilertsen	50
Figur 48 Kontrasten mellom det malte og det hugde. Illustrasjon: Elisabeth N.E	52
Figur 49 Tatoveringer og graffiti. Foto: Elisabeth Næss Eilertsen	53
Figur 50 Sammenligning av graffiti-signaturer. Foto: Elisabeth N.E.....	53
Figur 51 En sammenligning av graffiti på Ranheim, Trondheim. Foto: Elisabeth Næss Eilertsen.....	54
Figur 52 En tegning fra barndommen. Foto: Elisabeth Næss Eilertsen.....	56
Figur 53 Det surrealistiske bryter seg gjennom det naturalistiske. Tegning: Elisabeth N.E.....	56
Figur 54 Maleri laget med fingrene. Maleri: Elisabeth Næss Eilertsen	57
Figur 55 Tegninger jeg har laget i perioden 2010-2014. Tegninger: Elisabeth Næss Eilertsen.....	57
Figur 56 Egne malerier, 2012-2013. Malerier: Elisabeth Næss Eilertsen	58
Figur 57 Egne Malerier, 2015-2018. Malerier: Elisabeth Næss Eilertsen.....	59
Figur 58 Egne Tegninger og malerier, 2018-2019. Tegning og malerier: Elisabeth Næss Eilertsen.....	60
Figur 59 Eksperiment med ulike teknikker. Malerier: Elisabeth Næss Eilertsen.....	61

Tabeller

Tabell 1 Oversikt over feltene og figurene	12
Tabell 2 Oversikt over menneskefigurenes gestalter og typer	40

Kapittel 1: Innledning og problemstilling

Human art is much more than a product, an activity, or an outcome. Art is a way of interacting with, reimagining, and explaining the world as we shape it and it shapes us. It enables us to tell stories and experience meaning (Fuentes, 2017, s. 288).

Jeg har siden barndommen hatt et behov for å uttrykke meg kreativt, og det jeg uttrykker med penselen eller blyanten gjenspeiler hvordan jeg opplever verden rundt meg. Bergkunst er ristninger og maleri som ble laget i en tid da menneskene levde på andre måter enn det vi gjør i dag. I Norden finnes det ristninger som forestiller bestemte motiv; dyr, båter, mennesker, fotspor og rundformede groper (Sognnes, 1999, s. 5-19). Bergkunsthistorien i Norge har pågått i over hundre år, og gjennom forskning og systematisering av bergkunsten er det utviklet et begrepsapparat hvor stil og type står sentralt. Det er stil, type, form og klasser som er utgjørende enheter i inndeling av materialet, hvor man forsøker å danne et system som gjør det lettere å oppdage likheter og ulikheter. Bergkunsten har i lang tid vært tilknyttet overordnede teoretiske tolkninger som jaktmagi, sjamanisme eller totemisme, og man har ikke sett bergkunst som et rent, estetisk uttrykk. Stebergløkken (2016) har med avhandlingen «*Bergkunstens gestalter, typer og stiler – en metodisk og empirisk tilnærming til veidekunstens konstruksjonsmåter i et midtnorsk perspektiv*» tatt utgangspunkt i veidekunsten i Midt-Norge for å undersøke hva stil kan fortelle om sosiale relasjoner, individuell frihet og kontaktnettverk (Stebergløkken, 2016, s. 20). Den metoden Stebergløkken har benyttet i tilnærmingen til materialet kan gjøre det lettere å beskrive, analysere og tolke et materiale (Stebergløkken, 2016, s. 287). Det å tenke systematisk ut fra gestalt-teori er et nytt bidrag til bergkunsthistorien, og jeg ønsker med denne masteroppgaven å undersøke menneskefigurenes konstruksjonsmåter.

Den kontrollen jeg har når jeg tegner med blyant eller en tynn penn står i kontrast til uttrykket som synliggjøres når jeg maler med fingrene eller med en pensel, men det er fortsatt mitt eget uttrykk - og det får meg til å tenke på det individuelle uttrykket i bergkunsten, og muligheten til å studere min egen kunst. Det var i løpet av 1700-tallet at filosofer begynte å se på mennesket med et nytt blikk - der fokuset ble rettet fra det vi mennesker har til felles, og til det som skiller oss fra hverandre. Det var de individuelle egenskapene som ble vektlagt, og mennesket skulle ha rett til å leve ut sin særegne, personlige identitet. I kunsten ville man gjennom eget identitetsuttrykk vise en originalitet, og gjennom uttrykksteorien ble kunsten definert som et uttrykk av individets egen oppfattelse av virkeligheten (Danbolt, 2002, s. 62-64). Jeg har alltid hatt et behov for å uttrykke meg gjennom kunsten, og jeg håper min lidenskap for kunst kan være med på å gi tema og problemstillinger interessante vinklinger. Det jeg finner unikt med bergkunsten - og selve grunnen til at jeg vil skrive denne oppgaven er at jeg ønsker å «se» mennesket bak figurene - med selve menneskemotivet som materiale.

Jeg har tidligere skrevet en bacheloroppgave hvor jeg sammenlignet menneskefigurer fra huler i Norge (Eilertsen, 2018), men jeg har ikke sett på malte og hugde figurer under samme oppgave - det vil derfor være interessant å få en mer helhetlig sammenligning på tvers av lokaliteter, materiale og teknikk. Bjerck (2012) peker på at det foreligger en likhet i kontekst, stil og størrelse på de malte menneskefigurene i hulene, noe som kan indikere

at de var en del av en felles tradisjon. Det er også kommet frem at de menneskene som malte menneskefigurer, valgte å gjøre det i de dypeste, mørkeste delene av hulen (Bjerck, 2012, s. 49-50)

I forbindelse med nyere bergkunsthforskning viser det seg at forholdet mellom figurer og naturlige strukturer i bergflaten er viktig. Det finnes eksempler som viser at et panel kan inneholde scener, komposisjoner eller fortellinger (Gjerde, 2019, s. 1). Jeg vil dermed trekke fram noen av menneskefigurene og ser på hvordan de forholder seg til naturlige strukturer i berget. Det



Figur 1 Prosesjon, Leirfall III. Foto: Knut Sande, NTNU.

er mange figurer i bergkunsten det er vanskelig å identifisere, men bevisstheten om at vi selv er mennesker gjør det kanskje lettere å forholde seg til menneskefigurene som motiv - og mennesket forsterker det individuelle uttrykket ytterligere. Jeg ønsker også å undersøke hvordan mennesker uttrykker seg ved å studere kunst i vår nære fortid, der jeg ser på analogien mellom graffiti og tatoveringer - samt mitt eget materiale for å understreke hvordan valg av materiale og teknikk former det individuelle uttrykket. Graffiti defineres som en innskrift eller tegning som er malt eller risset inn på en vegg eller en mur, og tradisjonen med å risse inn enkle strektegninger og slagord har eksistert til alle tider (Moi, 2017). Det ligger en visuell kraft i graffitikunsten, og dersom man øker forståelsen av fenomenet moderne graffiti som den uttrykkes i vår nære fortid kan man også få innsikt i fortidens kunstnere. Det å studere fortidens kunst gjennom samtidens forståelse gjør det mulig å se graffiti som et verktøy i arkeologiske og materielle kulturstudier (Parno, 2010, s. 69). Tatoveringer kjennetegnes på sin side ved at man risser eller prikker linjer inn i huden med et skarpt redskap. De vanligste redskapene er torn, nål eller et kamliggende instrument. Det materialet som brukes som fargestoff i tatoveringen er som regel sot eller tusj (Tatovering, 2019). Jeg har selv en tatovering på armen, men tatovørens eget individuelle uttrykk er synlig og gir et «ansikt» til motivet. Jeg ønsker å undersøke hvordan det individuelle uttrykket synliggjøres i vår nære fortid gjennom bruk av ulik teknikk og materiale, og trekker paralleller mellom helleristninger og hulemalerier i fortiden - med tatoveringer og graffiti i samtiden.

Det arbeidet Stebergløkken har gjort mener jeg er et viktig bidrag til bergkunsthforskningen, og jeg ønsker å se nærmere på metoden for å undersøke hvordan menneskefigurene i bergkunsten er konstruert, der jeg vil undersøke om det gjør det lettere å gjenkjenne det individuelle uttrykket. Jeg ønsker å utforske i hvilken grad jeg kan komme nærmere menneskene som en gang lagde bergkunsten, og jeg vil også se om mitt eget uttrykk har endret seg mye med tiden. Jeg har et håp om at masteroppgaven «*Det individuelle uttrykket*» kan kaste lyset over menneskene som en gang levde og uttrykte seg i berget. Jeg har et ønske om å åpne opp for nye måter å se bergkunsten gjennom et økt fokus på mennesket - det individuelle og det estetiske. Jeg mener problemstillingene er viktige ettersom arkeologer i større grad har vært opptatt av overordnede teoretiske tolkninger, og jeg mener det er nødvendig å diskutere hva bergkunst er, og hva som egentlig ligger i begrepet «kunst».

Jeg har en overordnet problemstilling og fire underproblemstillinger:

Hvordan kan man identifisere stilistisk likhet i bergkunsten?

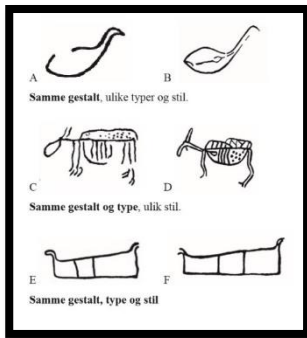
- *Hva er menneskefigurenes gestalter, typer og stiler?*
- *Hvordan forholder menneskefigurene seg til det mikro-topografiske landskapet?*
- *I hvor stor grad har min egen stil endret seg med tiden, og kan en analyse av eget materiale bidra med noe i bergkunstforskningen?*
- *Hvordan uttrykker mennesker seg gjennom ulike teknikker i vår nære fortid, og i hvilken grad vil valg av materiale og teknikk påvirke det individuelle uttrykket?*

1.1 Avgrensning

Jeg har valgt å forholde meg til motiv av menneskefigurer, og jeg finner det interessant å se på menneskefigurer som er laget til forskjellige tider med ulike teknikker. Dette vil gi muligheten til å inkludere flere figurer i analysen og er med på å utvide perspektivet i tid og rom. Jeg vil se på hugde og malte menneskefigurer fra ulike lokaliteter i Norge, der de aller fleste figurene er knyttet til Alta. Alta kommune ligger i Troms og Finnmark fylke og har Nord-Europas største konsentrasjon av bergkunst som er laget av jeger-fangstfolk. Det er en bred enighet innenfor bergkunstforskningen om at helleristningene i Alta ble laget på svaberg i strandsonen – når landet hevet seg kom nye og glatte svaberg til syne. Landhevingen etter siste istid gjør det sannsynlig at de eldste feltene ligger øverst i terrenget (Helskog, 2012, s. 22). Hulemaleriene som er inkludert i analysen dateres ikke med utgangspunkt i strandlinjedatering, ettersom de aller fleste hulene kom til før siste istid. Men det er mulig å gjennomføre en direkte datering hvor man tar utgangspunkt i organisk materiale, som for eksempel bivoks. Det er også mulig å datere malte figurer dersom det er gjort funn ved feltet som viser en sterk tilknytning til kunsten (Helberg, 2016, s. 19).

1.2 Metode

Jeg har valgt stilistisk analyse som metode for å komme nærmere den individuelle stilen. Det er en vesentlig del av analysen å se menneskefigurenes konstruksjonsmåter – der jeg ser stilen som «signaturen» i hver enkelt figur, og dersom det er høy likhet mellom menneskefigurenes gestalt, type og stil - kan det også være grunnlag for at den samme kunstneren har laget figurene? Jeg har også valgt metoden med utgangspunkt i hvordan



Figur 2 Illustrasjon som viser hvordan Stebergløkken definerer nivåene gestalt, Type og Stil. (Stebergløkken 2016, s. 217)

Stebergløkken (2016) definerer nivåene gestalt, type og stil, for å undersøke om det er gunstig å anvende en denne metoden når motivet er menneskefigurer. Jeg ønsker med utgangspunkt i materialet å undersøke de forskjellige elementene eller attributtene som menneskefigurene består av. Det jeg ser er min subjektive tolkning av materialet - og selv om det kan være en utfordring å sammenligne kalkeringer når målet er å komme nærmere individuell stil, er det en rekke foto som kan supplere kalkeringsmaterialet ved behov.

1.2.1 Stilistisk analyse

I den stilistiske analysen vil jeg sammenligne menneskefigurer fra forskjellige lokaliteter, der målet er å oppdage likheter i menneskefigurenes oppbygging og konstruksjon. Den største delen av materialet er hugde menneskefigurer, men analysen inkluderer også noen malte menneskefigurer. Det er viktig for meg å presisere at jeg ikke ser på malte og hugde figurer som det samme – grunnen til beslutningen om å analysere hugde og malte figurer er for å undersøke hvordan valg av materiale og teknikk former det individuelle uttrykket. Jeg ønsker å se materialet som det er, og kanskje kan et økt søkelys på stil og teknikk fortelle mer om hvilken betydning forskjellige teknikker har hatt i produksjonen av bergkunst?

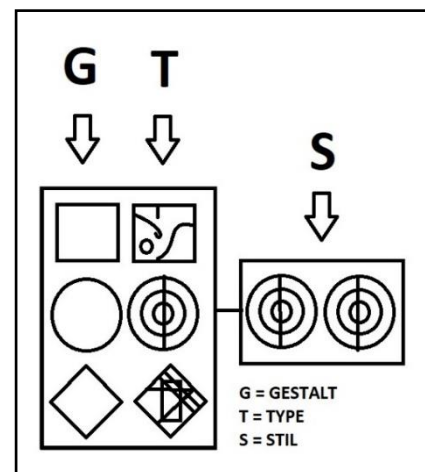
Jeg vil klassifisere materialet i forhold til nivåene gestalt, type og stil. I tilknytning til analysen er det diverse begrep jeg kommer til å bruke, jeg vil derfor gjøre rede for meningsinnholdet de ulike begrepene har. Jeg har valgt å forholde meg til hvordan Stebergløkken (2016) definerer de forskjellige begrepene (Stebergløkken, 2016, s. 69).

Lokalitet: Analysen omfatter 17 felt fordelt på 14 lokaliteter. Amtmannsnes er en lokalitet.

Felt: Hver lokalitet kan bestå av flere felt. Amtmannsnes 2B er et felt. Hvert felt kan bestå av flere panel/bergflater.

Motiv: Det som ligger i begrepet motiv er hvilke typer figurer det er snakk om, og jeg har valgt å forholde meg til å undersøke motiv av mennesker.

Gestalt: Det som kjennetegner en gestalt er at grunnformen er så karakteristisk at man umiddelbart kan konstatere at de skiller seg ut. Det fungerer som fundamentblokkene i typologien.



Figur 3 Modell som illustrerer metode.

Modell: Elisabeth Næss Eilertsen

Type: Hver enkelt gestalt kan bestå av figurer som tilhører ulike typer - det er fravær eller tilstedeværelse av figurenes form og attributter som er avgjørende i identifikasjonen av typer.

Stil: Det individuelle uttrykket er «signaturen» til mennesket som lagde bergkunsten, og det kan sammenlignes med håndskriften.

1.2.2 Dokumentasjon

Det er som regel formålet for dokumentasjonen som avgjør hvordan arkeologer velger å dokumentere bergkunst. Arkeologer er i større grad enn tidligere opptatt av bergets «mikromorfologi», dermed er sprekker, forsenkninger og andre geologiske fenomener også viktig å dokumentere. I dokumentasjon av helleristninger er lyset en avgjørende faktor – dersom solen står lavt på himmelen en morgen etter regnet har truffet bergflaten kan huggspor tre tydelig frem. Det er også mulig å dekke området som dokumenteres med sort plast, deretter kan man ta i bruk naturlig eller kunstig belysning for å gjøre huggsporene mer synlig (Helberg, 2016, s. 40-41). Dokumentasjon av bergkunst er en tolkning av realiteten – og det er alltid et nært forhold mellom dokumentasjon og tolkning. Det har inntil nylig vært relativt vanlig å dokumentere figurene uten å inkludere berget i sin helhet, men nyere forskning viser at en mer allsidig tilnærming med bruk av flere dokumentasjonsmetoder også gir mer informasjon om bergkunsten (Gjerde, 2010, s. 66).

Det er interessant å se hvordan dokumentasjonsmetodene har endret seg med tiden, og den første dokumentasjonsmetoden som ble brukt er frihåndstegning. I dag er det også tilfeller hvor man velger å benytte frihåndstegning som metode, dette gjelder spesielt ved dokumentasjon av helle- og hulemalerier som er veldig sårbare ved direkte berøring (Helberg, 2016, s. 45). De tradisjonelle metodene som brukes i dag er kalkering, frottage og nattlysning, men også foto og fotogrammetri er metoder som er hyppigere brukt de siste årene. Fotogrammetri er en digital dokumentasjonsmetode som kjennetegnes ved at man tar flere overlappende bilder som gjør det mulig å lage 3D-modeller, noe som gir mange spennende analysemuligheter (Steberg-løkken, 2018a, s. 14-15). I dokumentasjon av malte figurer kan programmet DStretch (Decorrelation Stretch) gjøre det mulig å identifisere nærmest usynlige spor etter maling i bergflaten, verktøyet gir derfor mange muligheter i dokumentasjon av malt bergkunst (Harman, 2005). Jeg har selv erfart hvor nyttig DStretch kan være, og valgte derfor å bruke verktøyet for å tydeliggjøre de malte menneskefigurenes form - på denne måten kan jeg kanskje oppdage detaljer i figurmaterialet som ikke er kjent tidligere.

Kapittel 2: Det individuelle uttrykket



Figur 4 Helleristning av Elg i Kåfjord, Alta. Foto: Elisabeth Næss Eilertsen, Alta Museum

Det var en vakker september morgen at elgen lyste opp foran øynene mine på det fargerike berget i Kåfjord, Alta. I det øyeblikket innså jeg at mennesket som lagte helleristningen hadde en tanke - en underliggende kreativ ide om hvordan akkurat denne elgen skulle se ut. Det ga meg muligheten til å reflektere over hvordan jeg selv velger å gå frem når jeg uttrykker meg selv kreativt. Jeg tegner gjerne en skisse før jeg maler, og på denne måten har jeg mer kontroll over det endelige produktet. Det fargerike «lerretet» i Kåfjord får meg til å undre om menneskene som lagde bergkunsten valgte panelet med utgangspunkt i bergets estetiske kvaliteter?

Helleristninger er den mest monumentale kunst som er bevart til vår tid - hver helleristning som er slipt eller hugd inn i berget kan fortelle oss noe om ferdighetene til det mennesket som en gang lagde dem. De individuelle ferdighetene synliggjøres gjennom bruk av teknikk, men også valg av redskap påvirker hvordan figurene fremstilles. Helskog (2012) mener de hugde figurene er laget på to forskjellige måter: med direkte og indirekte slag. Det som kjennetegner et direkte slag er når man bruker et redskap og slår direkte mot berget. Det er en uregelmessighet og grovhet i de linjene som formes gjennom direkte slag - og teknikken påvirkes også av bergarten man benytter som «lerret». Det som kjennetegner et indirekte slag er når man slår på et redskap som holdes mot flaten man skal merke. Det redskapet som anvendes kan for eksempel være en meisel laget av stein, og selve teknikken gir en god kontroll over treffpunktet. Den indirekte teknikken kan dermed sies å være den mest presise - men uansett hvilken teknikk man velger krever det et godt syn, en viss muskelkontroll samt en viss stødighet (Helskog, 2012. s. 35).

2.1.1 Individuelle ferdigheter

I Valcamonica-dalen i Italia finner man en av verdens største samling av forhistoriske ristninger - det finnes rundt 300.000 figurer og symboler som er laget i en periode som strekker seg åtte tusen år tilbake i tid (Fossati, 2003, s. 31). I søken etter å lære mer om dokumentasjonsmetoden som brukes i området fikk jeg muligheten til å reise til Italia

sommeren 2019 gjennom programmet *Valcamonica Rock Art Field School and Fieldwork*. Jeg lærte å dokumentere huggspor og fikk en innsikt i detaljnivået denne dokumentasjonsmetoden fører med seg. I Val Camonica har bergkunstforskere identifisert en kunstner de har gitt navnet *The Master of Paspardo*. The Master of Paspardo har hugget menneskefigurer med en teknikk som viser en stor grad av kontroll. Det menneskefigurene til den dyktige kunstneren viser er et naturalistisk uttrykk. Den Italienske mesteren har laget menneskefigurer som inneholder detaljer som øyne og nese, og dersom man studerer føttene ser man at kroppene har meget markante og muskuløse bein. Det som gjør det mulig å gjenkjenne kunstnerens verk er en sammenligning av stil, komposisjon og teknikk (Fossati, 2007, s. 150). Det som kan vise til god kontroll er regelmessige huggspor som har meget få eller ingen feilslag, noe som igjen kan tyde på bruk av indirekte slagteknikk (Stebergløkken, 2016, s. 129).

Identifikasjonen av mesteren i Italia gjorde meg nysgjerrig på om det er mulig å identifisere «bergkunstnere» andre steder, og kanskje kan en identifikasjon av kunstneren - gi kunsten et ansikt - noe som igjen åpner opp for nye måter å se bergkunst som et individuelt uttrykk skapt av et menneske. I et eksempel hentet fra Vingen er det gjennomført utgravninger ved et helleristningsfelt som har resultert i funn av et redskap som etter formen kan tolkes i tilknytning til produksjon av helleristninger. Det viser seg at redskapet er laget av diabas – en finkornet men samtidig hard steinart, der den ytterste delen av redskapet er formet på en måte som sammenfaller med størrelsen til huggmerkene i berget. Det spesielle funnet inspirerte Løddøen (2015) til å undersøke hvordan menneskene produserte bergkunsten i Vingen, og for å undersøke dette nærmere

ingikk Løddøen et samarbeid med en av Skandinavias mest dyktige eksperimentelle arkeologer - Morten Kutschera. Kutschera gjennomførte eksperimentet sammen med en assistent der målet var å produsere identiske kopier av originale helleristninger fra Vingen, der redskaper av diabas ble brukt som utgangspunkt. Det tok Kutschera en time og tjue minutter å lage en kompleks menneskefigur, og sammen med assistenten kopierte de hver sin menneskefigur som opprinnelig er tenkt til å være laget av samme person. I illustrasjonen (Figur 5) ser man hvor forskjellig menneskefigurene er hugget; figuren til venstre har dype huggmerker og avstanden mellom merkene er større, figuren til høyre er hugget med en lettere hånd og huggmerkene står tettere.

Huggsporene forteller oss noe om

mennesket som lagde figurene – kontrasten mellom dype og lette huggmerker og ulik formmessig karakter forteller noe om det individuelle uttrykket, uavhengig av tid og rom synliggjøres det individuelle i figurene (Løddøen, 2015, s. 67-76).



Figur 5 Eksperimentell arkeologi: to menneskefigurer hugd av to forskjellige mennesker som synliggjør interessante stilistiske forskjeller. (Løddøen 2015, s. 72). Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen.

2.1.2 Bergkunst: Kunst

Innledningsvis nevnte jeg hvordan det å bruke penselen og blyanten gir forskjellige uttrykk – på samme måte som at hugde menneskefigurer står i kontrast til de malte. Det er dermed interessant å se hva studier av hulemalerier gjort i dag kan fortelle oss om materiale og teknikk som er brukt i forhistorien. NIKU (Norsk institutt for kulturminneforskning) har dokumentert hulemalerier i Norge og har i den sammenheng utviklet hypoteser i forhold til maleteknikken som er brukt. Det er en del figurer som trolig er fingermalte, der det er tydelig at maleren kun brukte en finger da figuren ble malt – men for eksempel i Solsemhula i Leka har figurene en spesiell karakter som tyder på at de er malt med pensel. Undersøkelser utført av NIKU tilsier at de penselmalte linjene kan kjennetegnes gjennom en variasjon i linjebredde som følge av trykket kunstneren la på penselen, samt penselens størrelse og grovhet (Norsted, 2011, s. 20). Det er også enkelte steder som indikerer at man har brukt en kost laget av dyrehår, noe som kan knyttes til en geometrisk figur i Transfarelvdalen i Alta. Hulemaleriene er røde i fargen, noe som kommer av pigmentet jernoksid (Helberg, 2016, s. 25-26). De norske hulemaleriene kan knyttes til elleve lokaliteter som alle befinner seg i Nord-Norge. Den største delen av maleriene viser motiv av menneskefigurer som viser en iøynefallende, stor likhet. Bjerck (2012) mener den store likheten mellom figurene viser til en felles tradisjon. De malte menneskefigurene har en størrelse som beveger seg fra 25-40 cm i lengden, med en enkel kroppslinje som knytter seg til et rundformet hode, med sprikende armer og bein (Bjerck, s. 48-51).

Bergkunst er den eldste formen for kunstnerisk uttrykk som eksisterer i alle kontinenter; kunsten gjenspeiler opprinnelsen til vår kunstneriske sensibilitet. Bergkunsten vitner om menneskets grunnleggende evne til å kommunisere og skape, men det å bruke ordet kunst er av mange forskere oppfattet som problematisk (Clottes, 2002, s. 2-3). I Skandinavisk bergkunstforskning er studiet av bergkunst sett fra et kunstnerisk perspektiv i dagens samfunn mer utbredt, der interessen for kunst kan fungere som en inspirasjonsfaktor (Dodd, 2018, s. 8). Gerhard Milstreu har i sitt arbeid med bergkunst skapt en forbindelse hvor kunst og arkeologi er sett sammen – han har sett disiplinene som en kombinert kraft som kan forsterke kunnskapen vi har om bergkunst (Nordbladh, 2018, s. 29). De norske helleristningene har vært gjenstand for inngående granskninger over lang tid – diskusjonen har vært rettet mot motivenes idéinnhold – derimot har en vurdering av dens kunstneriske verdi sjelden stått sentralt. Det som kjennetegner begrepet «bergkunst» er som tidligere nevnt maleri og helleristninger laget i stein eller berg – men det er også et omdiskutert begrep som jeg mener det er nødvendig å gå nærmere inn på. Det er mange forskere som ikke ønsker å assosiere helleristninger og bergmalerier med kunst. Morales (2005) hevder misnøyen med begrepet er tilknyttet en begrenset forståelse av kunst på et generelt nivå, og mener at dersom man ser helleristninger og bergmalerier som kunst – åpner man også opp for en forståelse som kan være både produktiv og givende (Morales, 2005, s. 61). Det eksisterer ikke et argument som med absolutt sikkerhet kan si at kunst er en ny «manifestasjon» av kultur, det gir dermed grunnlag for at produksjon av kunst; også kan ha eksistert i forhistorien. Morales (2005) hevder dette med utgangspunkt i at:

The formal evidence is clear: the materials, techniques, and diversity of rock art attest to traditions that were just as sophisticated and diverse as much historic art. Cognitively, the question of whether or not the peoples responsible for rock art were engaging in the sort of aesthetic considerations that living cultures engage in remains unanswerable (Morales, 2005, s. 69-70).

Kunst defineres som en dyktighet eller en ferdighet – det er en fantasifull virksomhet som gir estetiske opplevelser (Karlsen & Krogstad, 2018, s. 501). Det som ligger i ordet estetikk er av det greske ordet *aisthesis* som viser til sanser, sansing eller følelser. I dag forbinder de fleste ordet estetikk med kunst, og det utgjør en samlebetegnelse for alle valg av kunstnerisk grunn. I bergkunsten er omgivelsene også en del av det estetiske; topografiske forhold, sprekker og fargespill i berget gjør noe med inntrykket man sitter med. I den tidlige fasen av bergkunstforskningen var naturtrohet ofte synonymt med skjønnhet (Stebergløkken, 2016, s. 75). Jeg kan kjenne meg igjen i oppfatningen om at naturtro kunst er det som er vakkert, mennesker rundt meg har ofte fortalt meg det - og jeg har brukt mye tid i oppveksten på å komme nærmere det naturalistiske. Det å lære seg kunsten å tegne naturalistisk har kanskje gitt meg en stødigere hånd - men det å uttrykke noe som finnes på innsiden av meg selv oppleves som noe større - mer skapende, hvor fantasien smelter sammen med tillærte ferdigheter og jeg kjenner på følelsen av å uttrykke noe originalt som aldri har eksistert tidligere.

I studiet av bergkunst har kunsthistoriske tilnærminger hatt en begrenset tilstedeværelse, og de kunsthistoriske elementene representerer en bekymring for forestillingen om estetikk og «kunst for kunstens skyld» som et motivasjonsgrunnlag for bergkunsten (Porr, 2019, s. 153-164). Forholdet mellom kunst og arkeologi forekommer ikke nødvendigvis på et konseptuelt eller et filosofisk nivå. Det er gjerne et politisk forhold som er avhengig av maktstrukturene i akademiske diskurser hvor samspillet utspiller seg. Strukturene hemmer den gjensidige utvekslingen som antropologer har forsøkt å tilrettelegge, ettersom kunstnere er gitt en begrenset deltagelse i den skriftlige akademiske diskursen (Hansen, 2008, s. 138). Stebergløkken (2018b) mener at fargene i berget kanskje ikke er et tilfeldig valg fra bergkunstnerens sin side – men et bevisst valg som var en del av den endelige betydningen av kunsten. Stebergløkken har undersøkt om tegnemåten i bergkunsten kan gi oss informasjon om intensjonen, og budskapet til kunstneren - og anvender i denne sammenhengen begrepet «gjennkjennelseskoder» om elementene som eksisterer i hver enkelt figur (Stebergløkken, 2018b, s. 30). Jeg har et ønske om at min analyse av menneskefigurer og studie av egen kunst kan gjøre det lettere å se gjennkjennelseskodene i materialet.

Dobrez (2015) har benyttet en ahistorisk tilnærming til bergkunst, der fokuset ligger i visuell persepsjon – en tilnærmelsesmetode som inkluderer fagområdene filosofi (fenomenologi), kunsthistorie, kognitiv psykologi og nevrofysiologi. Dobrez hevder menneskene som lever i dag har det samme visuelle systemet som menneskene hadde for mange tusen år siden; dersom man ser på selve fenomenet persepsjon er det mulig å forstå enhver form for kunst. Det å se gjennom betydningen av visuell persepsjon istedenfor å se gjennom forståelsen av «kulturell mening» krever ingen kunnskap om tankene eller intensjonen til menneskene som en gang lagde bergkunsten (Dobrez, 2015, s. 101-105). Ingold (2000) har med boken «*The perception of the environment – essays in livelihood, dwelling and skill*» tilnærmet seg teoriene med en rekke essays som diskuterer oppfatningen vi har av oss selv som mennesker og verden rundt oss. Ingold argumenterer for at man istedenfor å referere til kulturell variasjon, med fordel kan snakke om en variasjon i menneskets ferdigheter som innlemmes gjennom praksis og trening i menneskets egne omgivelser. Det er ved direkte kontakt med et materiale gjennom berøring, følelse, handling, observasjon og hørsel at man skaper en kreativ prosess – og gjennom denne prosessen tilegner mennesker seg kunnskap og lærer seg å anvende dem. Den ferdigheten et menneske sitter med er dermed en form for kunnskap, og en form for praksis - ferdighetene tilegnes gjennom observasjon og etterligning (Ingold, 2000, s. 316-318). Jeg mener det er mulig å overføre forståelsen om ferdigheter gjennom observasjon

og etterligning også til bergkunsten – der selve handlingen med å lage bergkunst innlemmes gjennom praksis og øvelse. I den kreative prosessen inngår valg av «lerret» der bergets kvaliteter - fargespill, sprekker og lysforhold er en del av prosessen som gir oss en økt forståelse av bergkunsten og menneskene som lagde den. Jeg opplever det samme når jeg maler eller tegner der mine egne ferdigheter innlemmes underveis som malerkosten «danser» over lerretet.



Figur 6 Graffitikunst, Ranheim, Trondheim. Foto: Elisabeth Næss Eilertsen

I tidsskriftet «*Studies in Contemporary and Historical Archaeology*» er det samlet en rekke case-studies som viser potensialet som ligger i studiet av graffitikunst, samtidig som det åpner opp for større debatter om forholdet mellom kunst og landskap. I graffitikunst er det mulig å se flere stiluttrykk som ofte er sprayet eller malt over hverandre med tiden, og dersom man skreller av lagene med farger er det mulig å følge verkene kronologisk. Det er dermed mulig å oppdage hvordan stiluttrykk har endret seg med tiden, og man får et innblikk i hvilken «kunst» som er malt over, og hva som er «verdige» nok til å forbli urørt

(Parno, 2010, s. 61-69). Jeg har valgt å studere mitt eget stiluttrykk som en del av denne oppgaven for å undersøke i hvilken grad mitt individuelle uttrykk har endret seg med tiden. Interessen og lidenskapen min for kunst har alltid vært der - den er formet av natur, mennesker, drømmer og opplevelser. I oppveksten fikk jeg høre jeg hadde en egen «strek», jeg skjønnte etter hvert at denne streken er «meg» - men har jeg den samme streken i dag, som jeg hadde for 10 år siden? Og er det mulig å gjenkjenne en form for «signatur» i materialet selv om stilen har endret seg?

2.1.3 Oppsummering

I dette kapittelet valgte jeg å se nærmere på hva jeg mener med «Det individuelle uttrykket». Jeg har sett nærmere på forholdet mellom bergkunst og kunst, ettersom jeg mener det er viktig å diskutere det estetiske perspektivet som ligger i bergkunsten, og jeg har pekt på at bergkunsten er innlemmet gjennom praksis og trening i menneskets omgivelser, på samme måte som vi mennesker i dag, også lærer gjennom praksis. Det har kommet fram at det å se gjennom betydningen av visuell persepsjon - istedenfor å se gjennom forståelsen av «kulturell mening», ikke krever noen kunnskap om tankene eller intensjonen til menneskene som lagde bergkunsten, og at en mer åpen tilnærming til materialet på tvers av ulike disipliner kan komme med interessante vinklinger i hvordan man ser bergkunst. Jeg har også sett på samtidsarkeologiske perspektiver og illustrert potensialet som ligger i studier av graffitikunst, samtidig som jeg har delt mine egne erfaringer med kunst – og ser at det finnes paralleller mellom fortiden og samtiden i hvordan man uttrykker seg selv.

Kapittel 3: Materialet

Det materialet jeg har valgt å sammenligne i den stilistiske analysen er motiv av menneskefigurer fra 14 forskjellige lokaliteter med bergkunst i Norge. Jeg mener det er interessant å vise hvor forskjellige menneskefigurene i bergkunsten kan være, men også undersøke om det finnes likheter internt og på tvers av lokaliteter. Den stilistiske analysen omhandler 16 felt fordelt på 14 lokaliteter, totalt 124 menneskefigurer. I analysen er det meste av materialet hugde menneskefigurer - men jeg har også valgt å inkludere noen malte figurer. Utvalget av materialet i et helhetlig perspektiv er basert på at figurene må være tydelige nok og ha tilstrekkelige linjer, jeg har derfor utelatt det materialet som ikke inneholder tilstrekkelig med informasjon. Jeg ønsker å tydeliggjøre forskjellen mellom de malte og de hugde figurene i forhold til hva det er mulig å lese ut av detaljene. I den stilistiske analysen av helleristninger er det hovedsakelig kalkeringer og foto som er grunnlaget. I analysen av malte menneskefigurer er det foto som er grunnlaget. Bildene av de malte menneskefigurene er hentet fra to ulike rapporter av NIKU (Norsted 2008; 2011). Det meste materialet har jeg hentet fra det offentlige arkivet Altarockart og Fotobasen MUSIT. Jeg har valgt å bruke DStretch som et verktøy for å gjøre de malte figurene mer synlig, der jeg håper en tydeliggjøring av pigmentene gjør det lettere å se menneskefigurenes konstruksjonsmåter. I sorteringen av materialet var det lettere å se konstruksjonsformen til de malte figurene dersom jeg først brukte DStretch - og deretter bruke Photoshop til å gjøre et utklipp av figurenes form. Den metoden har gjort det lettere å sortere materialet, men det er en kombinasjon av bilder og egne utklipp som utgjør grunnlaget for typologiseringen av de malte figurene. Jeg vil også understreke at jeg valgte å gjøre kalkeringer tydeligere ved å øke fargekontrasten. Det valget jeg gjorde om å tydeliggjøre denne kontrasten vil ha minimale konsekvenser for selve analysen, og det er et grep som har gjort det lettere å sortere materialet ettersom grunnformen og indre markeringer har kommet veldig tydelig frem.

Det materialet jeg har valgt å sammenligne er figurer jeg tolker for å være menneskefigurer. I tilknytning til innsamling av materialet har enkelte menneskefigurer vært vanskelig å finne. Dette gjelder spesielt menneskefigurene på Storsteinen som inneholder mange hundre figurer som er hugget over hverandre. Storsteinen er dermed det feltet som har krevd flest vurderinger i forhold til hva som er en del av menneskefiguren - eller ikke. Det å analysere representasjoner av menneskefigurer i bergkunsten er å studere en direkte oversettelse av identitetene til kunstnerne og deres omgivelser (Meyering, s. 136-138). Jeg ønsker også å vise hvordan enkelte menneskefigurer opptrer på panelet slik at forhold til sprekker, forsenkninger og andre geologiske fenomener synliggjøres. Det er derfor illustrasjoner over hver beskrivelse av lokalitetene som er med i analysen, selv om det kun er enkelte felt som er fremhevet med detaljerte foto.

3.1 Feltene og Figurene

Det materialet jeg har valgt å sammenligne er figurer jeg tolker for å være menneskefigurer. I tilknytning til innsamling av materialet har enkelte menneskefigurer vært vanskelig å finne. Dette gjelder spesielt menneskefigurene på Storsteinen som inneholder mange hundre figurer som er hugget over hverandre. Storsteinen er dermed det feltet som har krevd flest vurderinger i forhold til hva som er en del av menneskefiguren – eller ikke. Det å analysere representasjoner av menneskefigurer i bergkunsten er å studere en direkte oversettelse av identitetene til kunstnerne og deres omgivelser (Meyering, s. 136-138). Jeg ønsker også å vise hvordan enkelte menneskefigurer opptrer på panelet slik at forhold til sprekker, forsenkninger og andre geologiske fenomener synliggjøres. Det er derfor illustrasjoner over hver beskrivelse av lokalitetene som er med i analysen, selv om det kun er enkelte felt som er fremhevet med detaljerte foto.

De 14 lokalitetene i alfabetisk rekkefølge:

Lokalitet (Felt)	Kommune	Fylke	Moh.	Antall
Amtmannsnes (2B)	Alta	Troms og Finnmark	14-16	29
Ausevik (II, VI)	Kinn	Vestland	12-15	3
Bakkane (III)	Bremanger	Vestland	18	3
Fingalshula (I, III)	Nærøysund	Trøndelag	150	11
Hardbakken (Nord)	Bremanger	Vestland	-	3
Isnestoften (I)	Alta	Troms og Finnmark	-	1
Leirfall (III)	Stjørdal	Trøndelag	40-50	13
Leitet (8)	Bremanger	Vestland	18	1
Ole Pedersen (9)	Alta	Troms og Finnmark	23	30
Solsemhula (I)	Leka	Trøndelag	78	12
Storsteinen	Alta	Troms og Finnmark	21-22	13
Storåkeren (I)	Bremanger	Vestland	8	1
Sylte (I)	Surnadal	Møre og Romsdal	-	2
Urane (14)	Bremanger	Vestland	19,2	2

Tabell 1 Oversikt over feltene og figurene.



Figur 7 Geografisk oversikt som viser lokalitetene. Kartgrunnlaget er hentet fra kartverket. Laget av: Elisabeth Næss Eilertsen

3.1.1 Menneskefigurene i Troms og Finnmark

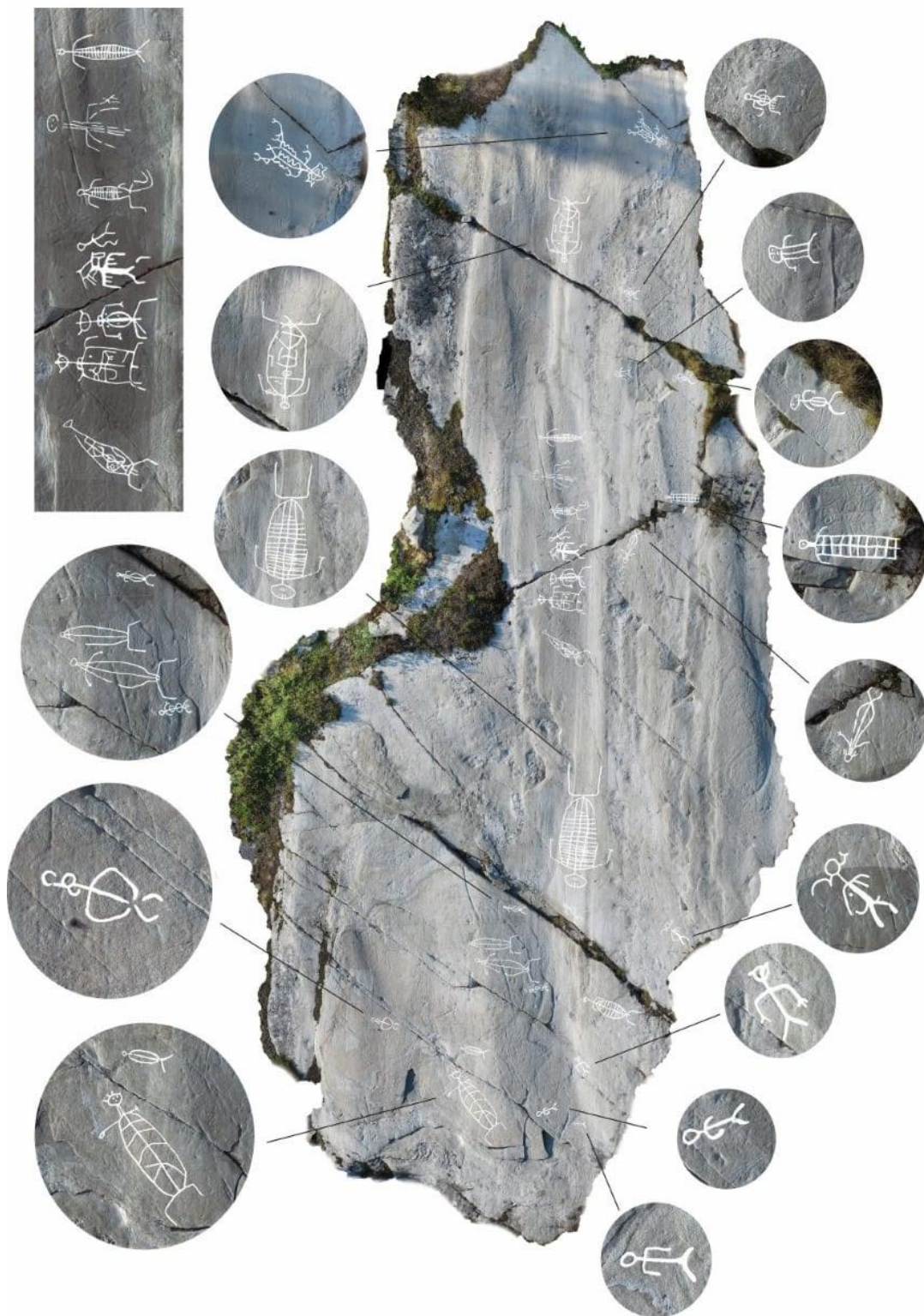
Amtmannsnes 2B, Alta

Menneskefigurene som opptrer på Amtmannsnes 2B er meget spesielle, og jeg har selv vært så heldig å oppleve dem - både i dagslys og i mørke. Det at menneskefigurene er så forskjellige gjør meg nysgjerrig på hvilke mennesker som lagde kunsten, og om det finnes noen likheter i måten de er konstruert. Amtmannsnes 2B i Alta ligger 14-16 meter over havet og inneholder flere hundre figurer som sannsynligvis er laget en gang for 4000-5000 år siden. Den dominerende figurtypen er menneskefigurer, der de fleste har indre kroppsmønstre, ansiktstrekk og særegne armer og bein (Altarockart, 2020). Den bergarten som figurene er hugd inn i er myk, noe som har gjort helleristningene mer utsatt for erosjon - som igjen fører til at linjene fremstår bredere og glattere den dag i dag. Det ser ut til at bergets topografi og struktur har vært viktig for menneskene som lagde bergkunsten (Helskog, 2012, s. 155-157). Det er totalt 29 menneskefigurer fra Amtmannsnes 2B jeg har valgt å inkludere i analysen.



Figur 8 Utsnitt av menneskefigurer som står på rekke over en kvartsåre, fra Amtmannsnes 2B. Foto: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen

De menneskelignende figurene som finnes på Amtmannsnes 2B er en meget uvanlig type menneskefigurer, og i utsnittet (figur 8) ser man at enkelte figurer er hugd rett over en kvartsåre i berget. Helskog (2012) mener den kraftige kvartsåren i berget har hatt en betydning for hvor ristningene skulle lages (Helskog, 2012, s. 155). Det forteller kanskje at menneskene som lagde bergkunsten på dette feltet bevisst valgte å hugge menneskefigurene akkurat over denne kvartsåren – noe som kan illustrere at geologiske formasjoner var viktig for menneskene som lagde bergkunsten. Det er menneskefigurene på dette feltet som virkelig inspirerte meg til å se nærmere på menneskefigurene i bergkunsten, for den store variasjonen mellom figurenes konstruksjon er for meg et vitne om en enorm kreativitet – som inspirerer meg stort.



Figur 9 Menneskefigurene på Amtmannsnes 2B. Mosaikk: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen.

Isnestofte I, Alta

Isnestofte I inneholder kun en menneskefigur som ble oppdaget på 1950- tallet. Det er den aller første helleristningen som ble oppdaget i Alta, og menneskefiguren viser likhet til figurene på Amtmannsnes og Storsteinen, noe som kan antyde at den ble laget innenfor samme tidsrom (Altarockart, 2020).



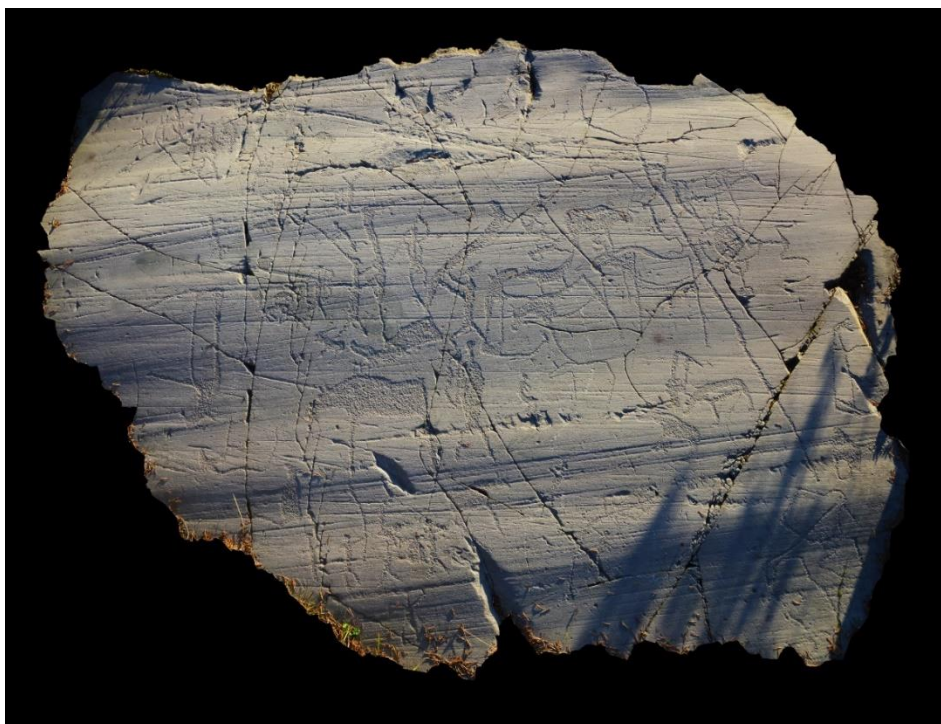
Figur 11 Isnestofte I. Foto: Karin Tansem, Alta Museum

Ole Pedersen 9, Alta

Ole Pedersen er en del av området Hjemmeluft, som er det største bergkunstområdet i Alta, med helleristninger som er laget over en lang periode, fra 7000-2000 år siden (Altarockart, 2020). Det feltet jeg har valgt å se nærmere på, Ole Pedersen 9 - ligger 23 meter over havet, og er trolig laget for 6000-7000 år siden. Den dominerende figurtypen er menneskefigurer, og en gruppe med figurer kan tolkes som en familie (Altarockart, 2020). Jeg har hatt muligheten til å se feltet ved flere anledninger, og det er et felt som i likhet med menneskefigurene i Amtmannsnes har inspirert meg og gitt meg ideer i min egen kunst. Det er vanskelig å sette ord på hva det er som gjør panelet så estetisk vakkert, men jeg opplever det som en sammensetning av hvordan figurene står i forhold til hverandre og de naturlige elementene i berget. Det er totalt 30 figurer fra panelet jeg har valgt å analysere, noen av menneskefigurene ser ut til å «høre sammen», jeg velger allikevel å analysere figurene enkeltvis.

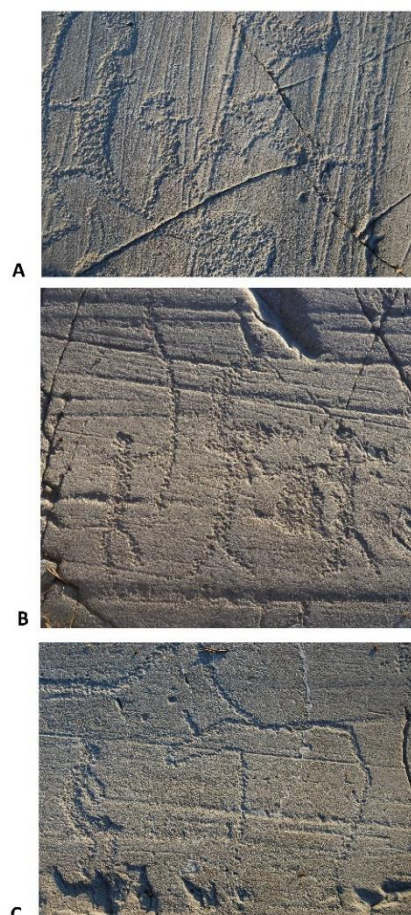


Figur 10 Kalkering OP9. Kalkering: Karin Tansem, Alta Museum



Figur 12 Oversikt Ole Pedersen 9. Mosaikk: Karin Tansem, Alta Museum.
Redigert av: Elisabeth Næss Eilertsen

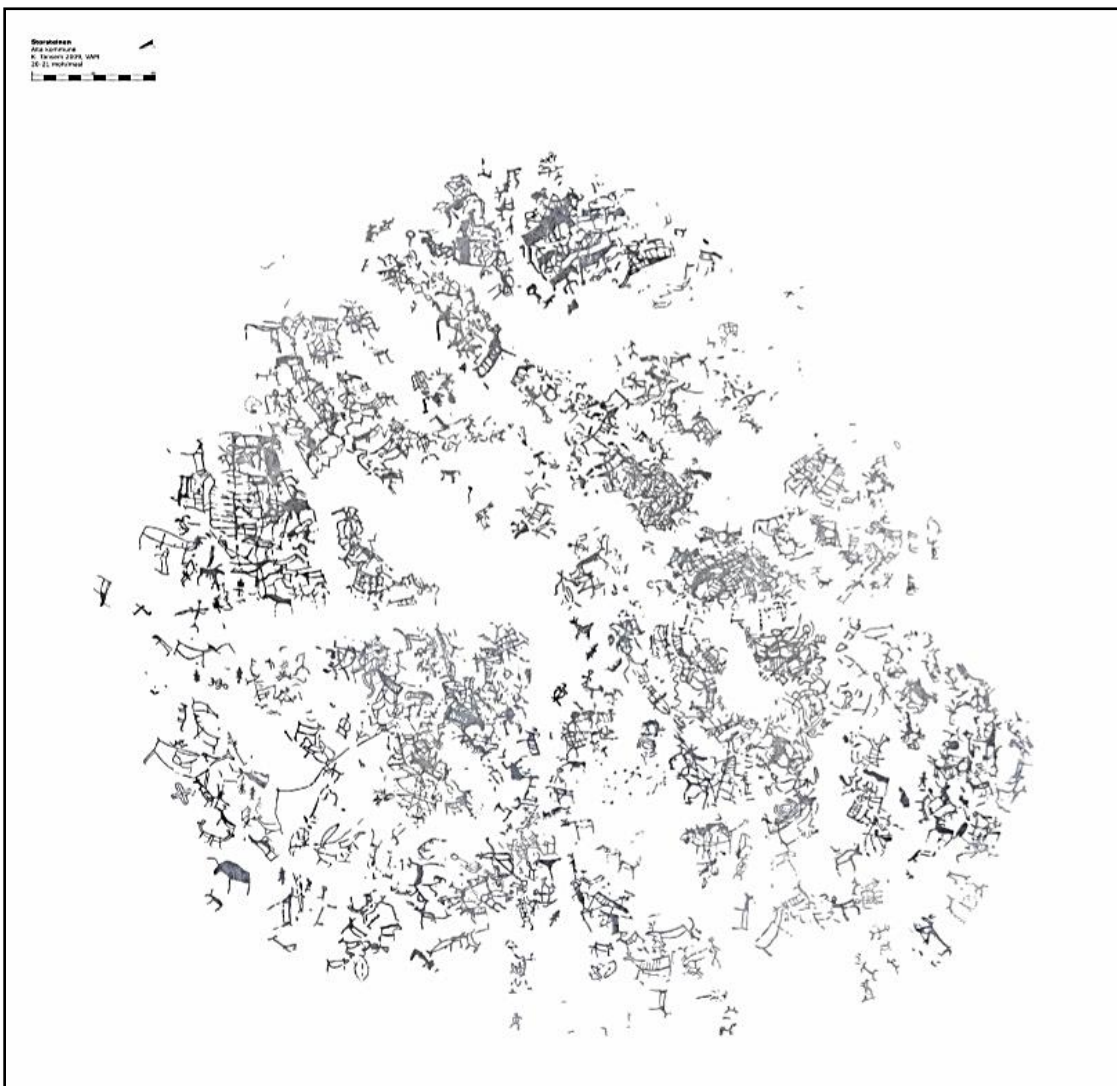
Det er i likhet med menneskefigurene som står over kvartsåren på feltet Amtmannsnes 2B – enkelte deler av feltet Ole Pedersen 9 som viser at også her ser det ut til at enkelte menneskefigurer ser ut til å være bevisst plassert i forhold til sprekker og skuringsstriper i berget. Eksempel A viser hvordan to menneskefigurer begge har den ene hånden opp mot ansiktet, og for meg virker de bevisst plassert i forhold til linjene i berget. I eksempel B ser man tre menneskefigurer som står rett over en skuringsstripe, og det siste bildet viser en person som etter min tolkning «sitter» på en skuringsstripe i berget, med et hjortedyr til høyre for seg. Jeg mener alle utsnittene A-C viser at de utvalgte menneskefigurene er bevisst plassert på panelet, og «bildene» forteller en form for historie, som ikke hadde vært mulig å oppdage dersom man kun hadde studert kalkeringer av figurene enkeltvis. Det viser derfor hvor viktig det er å dokumentere bergkunsten med digitale metoder. I forhold til persepsjon finner jeg det interessant at mennesker ser bergkunsten på forskjellige måter – dersom man ser nærmere på eksempel C: er det en person som sitter eller står på berget?



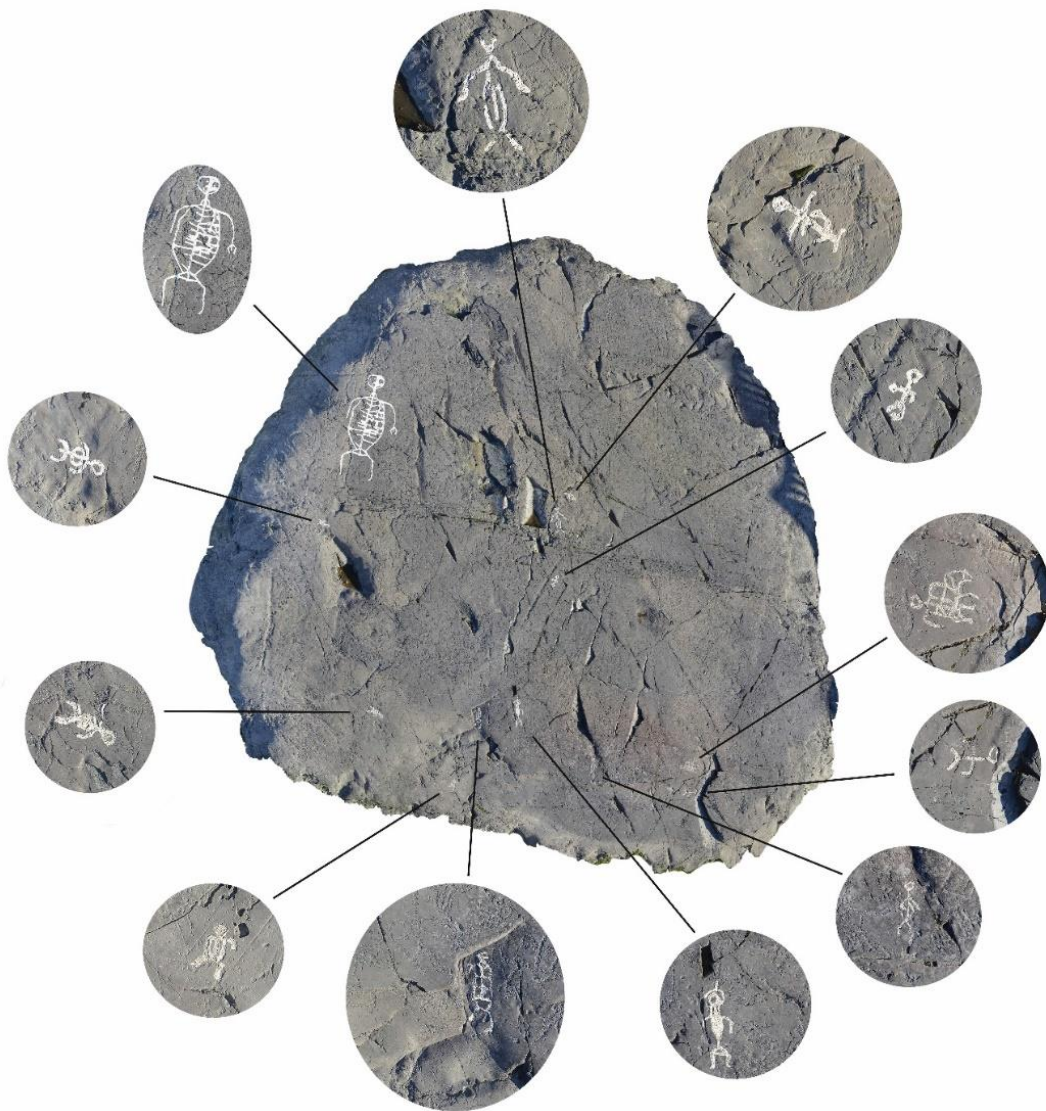
Figur 13 Et utvalg med menneskefigurer fra feltet Ole Pedersen 9 som viser hvordan de opptrer på panelet. Foto: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert av: Elisabeth Næss Eilertsen

Storsteinen, Alta

Storsteinen er en gigantisk steinblokk som ligger 21-22 meter over havet, figurene antas å være laget for 3000-7000 år siden. Steinens flate inneholder mange hundre helleristninger, og motivene som opptrer er rein, elg, mennesker, korsformede figurer og andre geometriske figurer (Altarockart, 2020). I den stilistiske analysen er 13 av menneskefigurene fra storsteinen. Det er vanskelig å si veldig mye om figurenes plassering ettersom de er hugget på overflaten til en stein med mange overhugginger, her er det tydelig at mennesker gjentatte ganger har uttrykt seg selv over lengre tid. Det at så mange mennesker har uttrykt seg selv på overflaten av denne steinen viser hvor viktig storsteinen har vært for menneskene som produserte bergkunsten – her ser man mange ulike stiluttrykk på det samme feltet. Det finnes sikkert mange flere menneskefigurer på Storsteinen, men det å identifisere figurene er ikke så enkelt.



Figur 14 Kalkering Storsteinen. Kalkering: Karin Tansem, Alta Museum



Figur 15 Storsteinen og menneskefigurene. Mosaikk: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen.

3.1.2 Menneskefigurene i Trøndelag

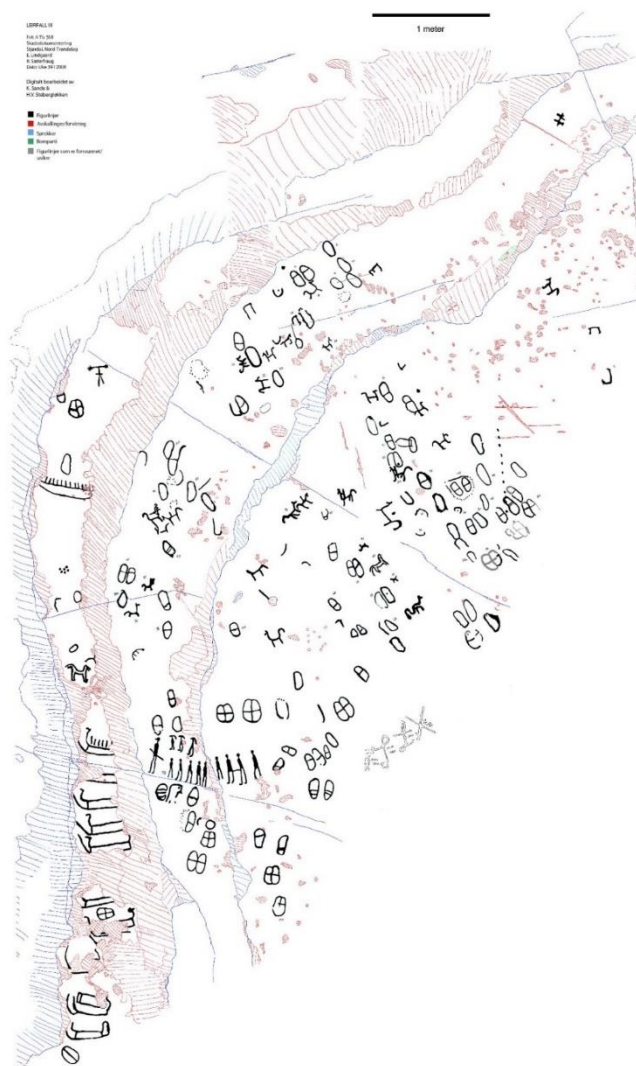
Leirfall III, Stjørdal

Bergkunstfeltene på Leirfall ligger i Stjørdal kommune i Trøndelag. Lokaliteten består av fem panel med ristninger der fotavtrykk er det dominerende motivet. Feltet Leirfall III er det største feltet som inneholder mer enn 700 helleristninger - der panelet viser stor variasjon med forskjellige figurer representert (Sognnes, 2011, s. 185-187). Det viser en tydelig komposisjon hvor flere menneskefigurer står på rekke over den naturlige bergsprekken. De totalt tretten menneskefigurene i komposisjonen ser ut til å fremstille et opptog eller en høytidelig prosesjon (Sognnes, 1999, s. 50). Leirfall III er dermed et viktig

felt som viser at menneskene som lagde hadde en bevissthet i forhold til figurenes plassering på berget.



Figur 16 Prosesjon Leirfall III. Foto: Thorbjørn Foss.



Figur 17 Kalkering Leirfall III A. Kalkering: Marstrander, 1967. Digital rentegning: Heidrun Stebergløkken. (MUSIT)

3.1.3 Menneskefigurene i Møre og Romsdal

Sylte I, Surnadal

Ristningene hører til en stein som ble oppdaget ved strandsonen på Sylte i Surnadal kommune, steinen er glattpolert av isen og gråblå i fargen - noe som er synlig både rundt og innenfor de innmeislele sporene. Sognnes undersøkte ristningene i 1997 og konkluderte med at tre av de største figurene er forhistoriske ristninger - men at de andre figurene er risset inn ved et senere tidspunkt. Konklusjonen til Sognnes er basert på en vurdering av motivene og teknikken som er brukt (Sognnes, 1997). Det er dermed vanskelig å datere ristningene. Jeg har valgt å inkludere to av de forhistoriske menneskefigurene i den stilistiske analysen, som er veldig forskjellige fra hverandre – men også veldig interessante i sitt uttrykk.



Figur 19 Kalkering Sylte I. Kalkering: Sognnes (1997).



Figur 18 Menneskefigurene Sylte I. Foto: Kalle Sognnes (1997).

3.1.4 Menneskefigurene i Vestland

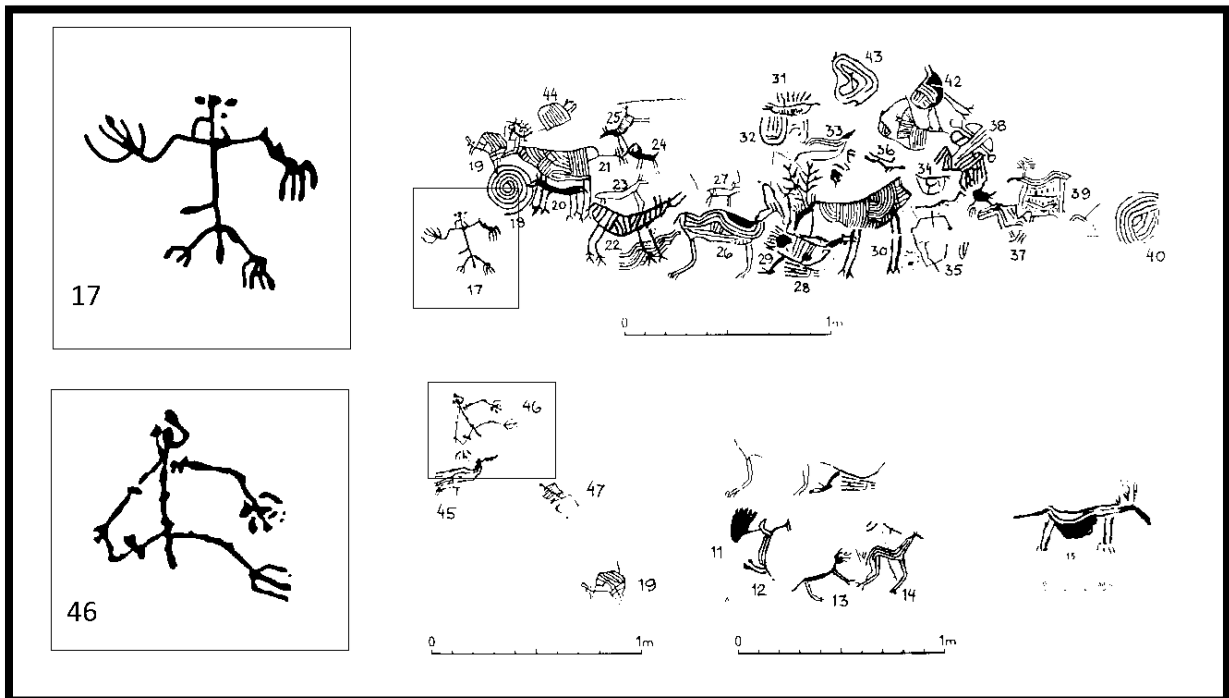
Menneskefigurene i Ausevik, Kinn

Ausevik ligger i Kinn kommune i Vestland fylke, innenfor lokaliteten er det kjent syv helleristningsfelt. Det er mange kvartsårer i bergene som ser ut til å skille enkelte motiver fra hverandre (Lørdøen, 2014, s. 51). Helleristningene i Ausevik kan med grunnlag i nyere arkeologiske utgravninger dateres til senmesolitikum, og er samtidige med bergkunsten i Vingen. Lørdøen (2014) hevder menneskefigurene i Ausevik og Vingen forestiller skjeletter, og ser de i tilknytning til døderiter (Lørdøen, 2014, s. 51). Bergarten som panelene består av er glimmerskifer, en myk bergart som fører til at figurene er lettere å lage, men som

også har ført til forvitring og diffuse linjer i ettertid (Hagen, 1970, s. 11). Jeg valgte å inkludere tre menneskefigurer fra lokaliteten, fra feltene Ausevik II og Ausevik VI.

Ausevik II, Kinn

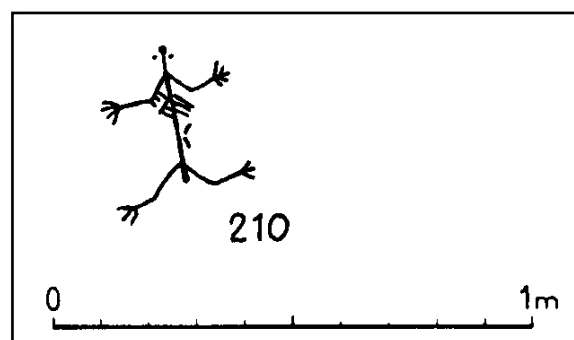
Det er totalt 37 figurer på feltet som har mange forskjellige motiv representert (Hagen 1969, s. 12). Det motivet som er representert i størst grad er hjortedyr, men det er også synlige spiraler og andre figurer på panelet. Jeg har valgt å inkludere to menneskelignende figurer fra feltet med i analysen (figur nr. 17 og figur nr. 46).



Figur 20 Ausevik II, menneskefigur 17 og 46. Kalkering: Hagen (1969, s. 13).

Ausevik VI, Kinn

Ausevik VI består av 39 figurer og ligger omtrent 30 meter fra felt II. Det er et felt som har flest motiv av dyrefigurer og geometriske figurer. Terrenget er veldig ujevnt, og figurene er plassert på skrå flater (Hagen, 1969, s. 36-38). Det er kun en figur jeg har valgt å ha med i analysen – en hugd menneskelignende figur med en lengde på ca. 29 cm.



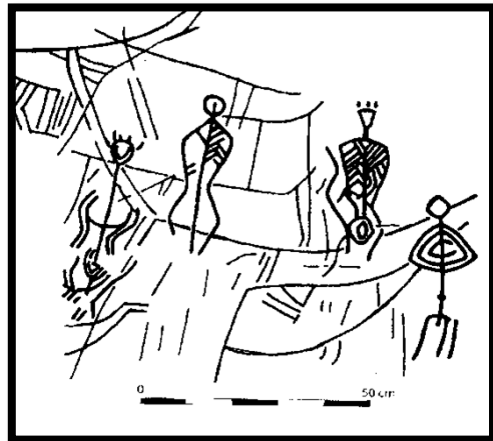
Figur 21 Menneskefigur fra Ausevik VI. Kalkering (Hagen 1969).

Menneskefigurene Vingen, Bremanger

Bergkunsten i Vingen er et av landets største helleristningsfelt som ligger i Bremanger i Vestland fylke. Vingen ligger innerst i Frøysjøen, omgitt av stupbratte fjell finner man flere bergkunstlokaliteter. Det er mange motiver som er representert i Vingen, de aller vanligste motivene er hjortedyr, mennesker og kroker (tolket som dyrehodestaver). Interessant for helleristningsområdet er at ulike motiv virker å være bevisst plassert i landskapet – der man enkelte steder kun finner motiv av mennesker, dyr eller andre motiver representert (Lørdøen, 2013, s. 7-11).

Bakkane III, Vingen

Lokaliteten Bakkane ligger i et flatt terreng, der det er registrert 42 felt med til sammen 171 figurer. Det feltet som inngår i analysen, Bakkane III - også kjent som «kårabisteinen» - inneholder en samling av dyr og menneskefigurer på en jordfast blokk (Lørdøen og Mandt, 2012, s. 337-342). Jeg har valgt å inkludere tre av de tydeligste menneskefigurene med i analysen.

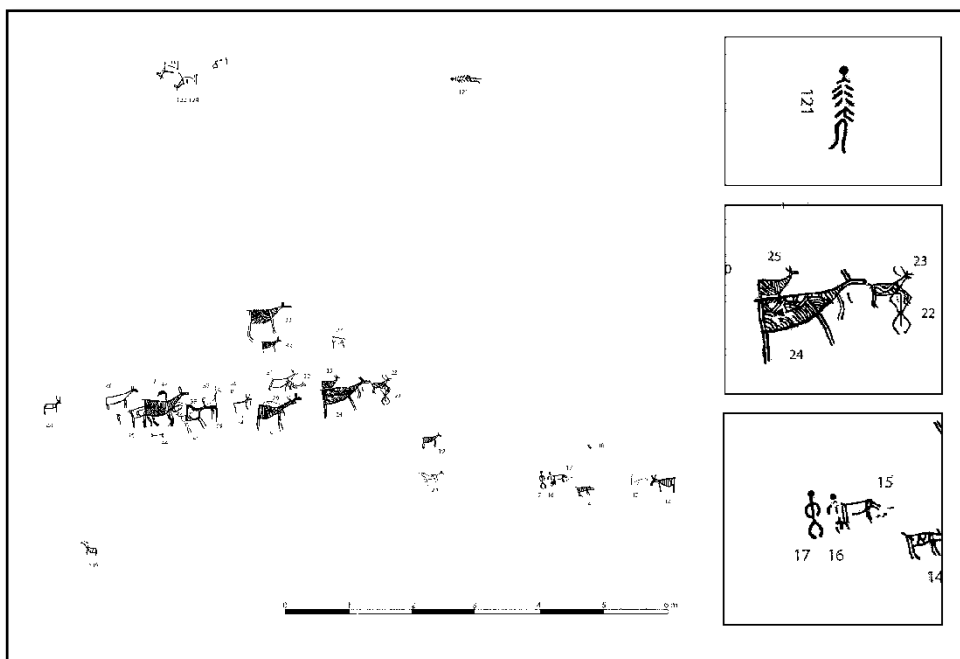


Hardbakken Nord, Vingen

Lokaliteten Hardbakken er en 50 meter lang bergrygg, og det er oppdaget ristninger på sørsiden, nordsiden og på toppen av Hardbakken.

Figur 22 Menneskefigurene, Bakkane 3. Kalkering: Bakka (1976). Hentet fra: Lørdøen og Mandt (2012, s. 342)

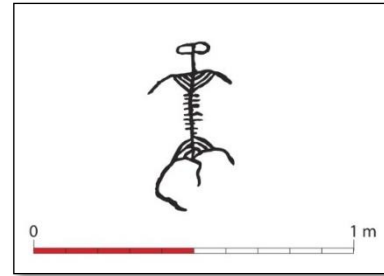
Det er registrert totalt 133 figurer på nordsiden av Hardbakken, der det er mest motiv av dyr, kroker og menneskefigurer (Lørdøen og Mandt, 2012, s. 249-255). Jeg har valgt å inkludere tre menneskefigurer i analysen fra Hardbakken Nord A.



Figur 23 Utsnitt av Hardbakken Nord og menneskefigurene. Kalkering: Bakka 1963. Hentet fra: Lørdøen og Mandt (2012).

Leitet 8, Vingen

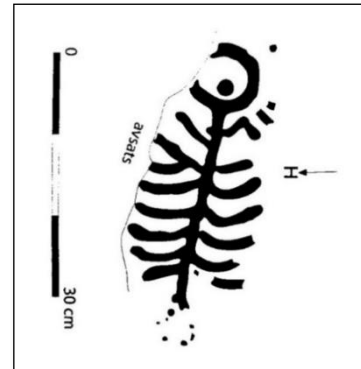
Lokaliteten Leitet består av 12 felt med bergkunst, med totalt 350 figurer som viser ulike motiv. Leitet 8 har motiv av dyr, mennesker og kroker (Lørdøen og Mandt, s. 285-304). Det er kun en menneskefigur fra Leitet 8 som inngår i analysen, en prikkhugd, skjellet lignende menneskefigur.



Figur 24 Menneskefigur, Leitet 8. (Lørdøen, 2014).

Storåkeren I, Vingen

Lokaliteten Storåkeren består av 11 felt med totalt 32 figurer. Storåkeren I ligger på den sørvendte siden av en stor, jordfast stein, og inneholder totalt fire figurer som viser motiv av mennesker og dyr. Den store steinen som figurene opptrer på har noen brede kvartsganger som ble oppdaget i 1994 - og den skjelletlignende menneskefiguren står rett over kvarstsgangen (Lørdøen & Mandt, 2012, s. 243-244).



Figur 25 Bakkas kalkering av Storåkeren I. (Lørdøen og Mandt, 2012).

Urane 14, Vingen

Lokaliteten Urane inneholder 78 ristningsfelt med til sammen 174 figurer. Feltet Urane 14 inneholder ni menneskelignende figurer, men det er kun to av figurene som er med i analysen ettersom flere av figurene er forvitret og vanskelig å tolke (Lørdøen og Mandt, 2012, s. 360-370).



Figur 26 Kalkering av menneskefigurene, Urane 14. Kalkering: Bøe 1932. (Lørdøen og Mandt, 2012).

3.1.5 De malte menneskefigurene

De fleste av de menneskeliknende figurene som finnes i de norske hulene, virker statiske, selv når armer og bein spriker. De synes å opptre hver for seg, fjernt fra en jordisk virkelighet, "svevende" på berget, uten forankring i tid, sted og handling. Men hvis vi betrakter figurene som opptre i grupper nærmere, kan vi ane at det foregår en form for samhandling mellom dem. Dette røpes av figurenes plassering i forhold til hverandre og deres sammenheng med bergflatens form (Norsted, 2008, s. 22).

I Fingalshula og Solsemhula er menneskefigurene malt i de innerste, mørkeste hulrommene. Bjerck (2012) har undersøkt mange kysthuler gjennom årene og mener det er vanskelig å forstå hvorfor menneskene i forhistorien valgte å male menneskefigurer i enkelte huler – der andre, betydelig større huler ikke er valgt som et sted for å uttrykke seg selv på huleveggen. Arkeologisk praksis dokumenterer de fysiske dimensjonene av hulene og maleriene, men sanseopplevelsene er sjeldent inkludert. Bjerck peker på hvordan lyset, mørket, temperaturen og lukten påvirker oss som mennesker – og mener menneskekroppen, sansene og fysiske omgivelser er de samme i dag som det var da maleriene ble laget (Bjerck, 2012, s. 48-64). Det får meg til å tenke på kontrasten mellom det malte og det hugde, og om det å hugge menneskefigurer i det åpne landskapet også gjør at det individuelle uttrykket påvirkes av omgivelsene, der menneskefigurene i hulene er malt i et helt annet rom, som påvirker kroppen og sanseintrykkene.

Lokalitet: Fingalshula

Maleriene i Fingalshula ligger i Nærøy kommune i Nord-Trøndelag, med hele 48 figurer er antallet det største som inntil nå er kjent i Norge. Det er 40 figurer som tolkes for å være mennesker, og fire av dem som regnes å være dyrefigurer. Området er fordelt på fire forskjellige felt – og som et ledd i Riksantikvarens Bergkunstprosjekt er ny dokumentasjon av feltene og figurene gjennomført av NIKU i perioden 2004/2005. Rapporten inneholder detaljerte beskrivelser av figurene med kommentarer om tilstand og teknikk (Norsted, 2008, s. 3). Jeg har valgt å forholde meg til seks menneskefigurer fra felt I og seks menneskefigurer fra felt III.

Jeg har som tidligere nevnt redigert alle de malte figurene med DStretch, illustrasjonene av de malte figurene vil derfor vise figurene før og etter bildehandlingen. Teknikken får tydeligere frem figurenes form, selv om det fortsatt er vanskelig å se noen tydelige detaljer.



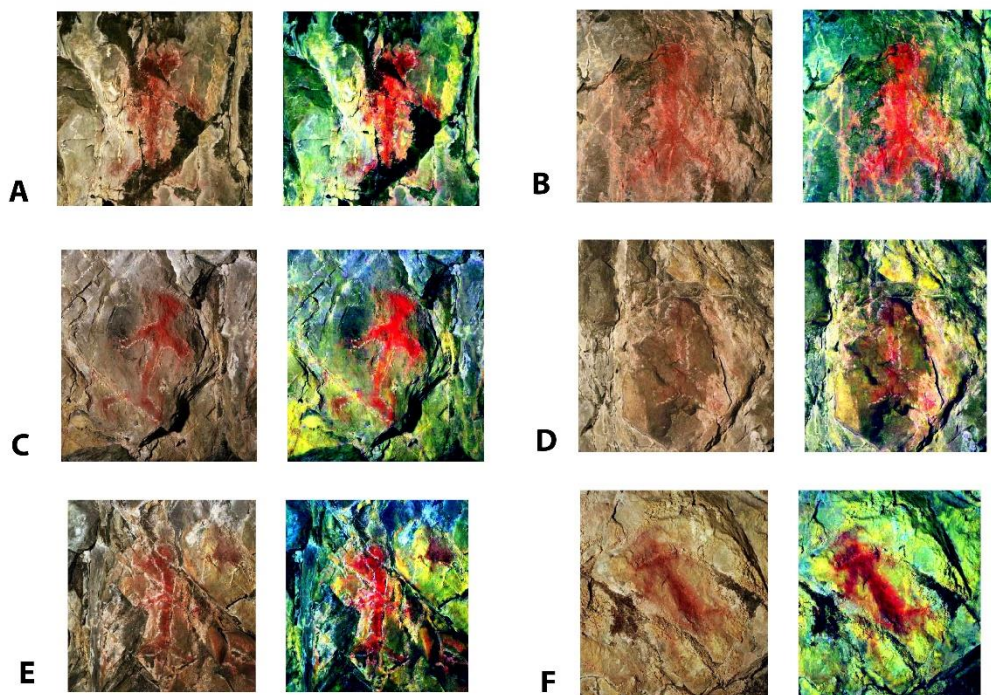
Felt I



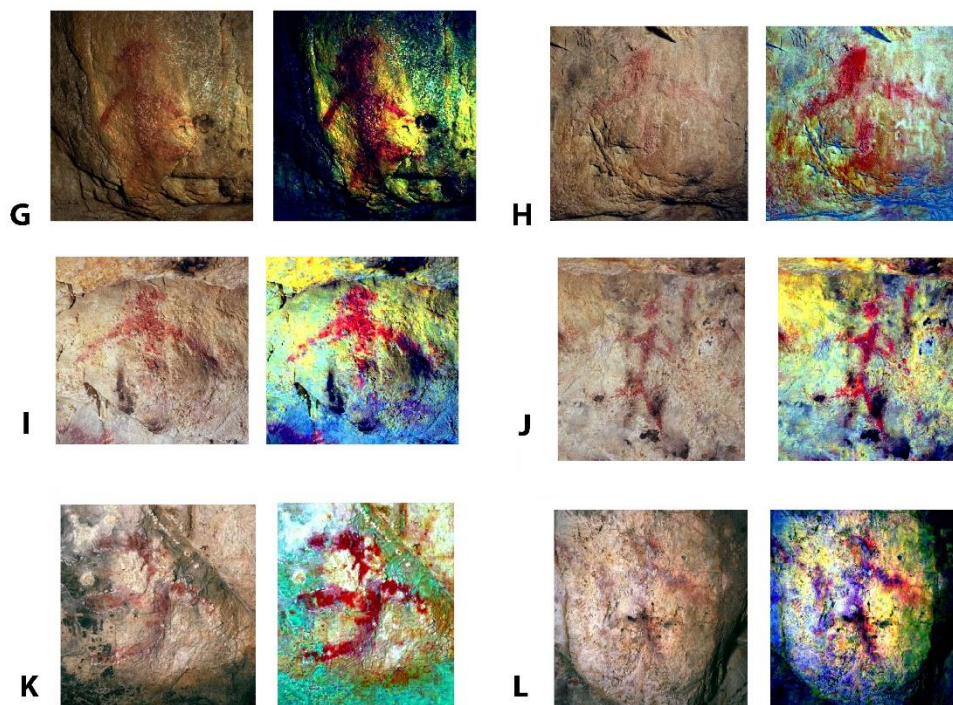
Felt IIIa

Figur 27 Fingalshula, felt I og utsnitt av felt IIIa. Foto: Arve Kjerseim 2004.

Fingalshula, felt I



Fingalshula, felt III

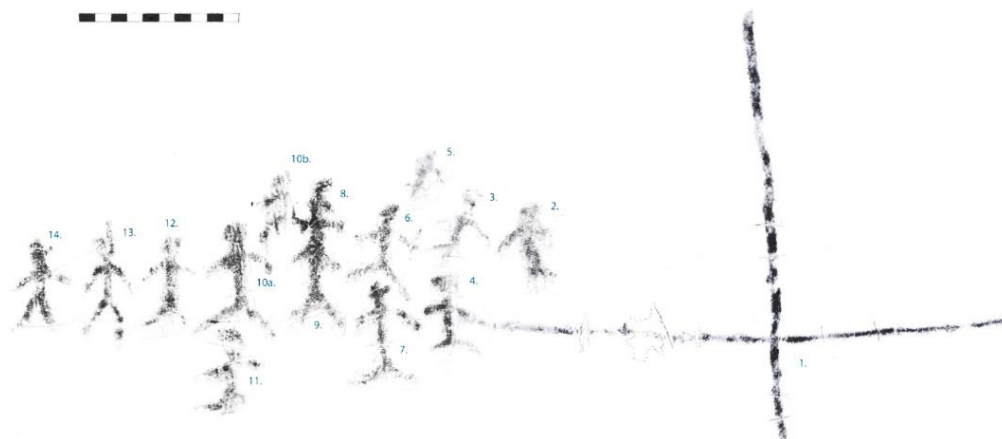


Figur 28 Menneskefigurene i Fingalshula, før og etter DStretch. (Ikke i målestokk). Figurene er nummerert etter Norsted (2008). Felt I: A:1 B:2 C:3. D:4 E:5 F:6. Felt III: G:1 H:5 I:7 J:9 K:12 L:13 Foto: Arve Kjersheim 2004. Hentet fra: Norsted 2008 Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen

Lokalitet: Solsemhula



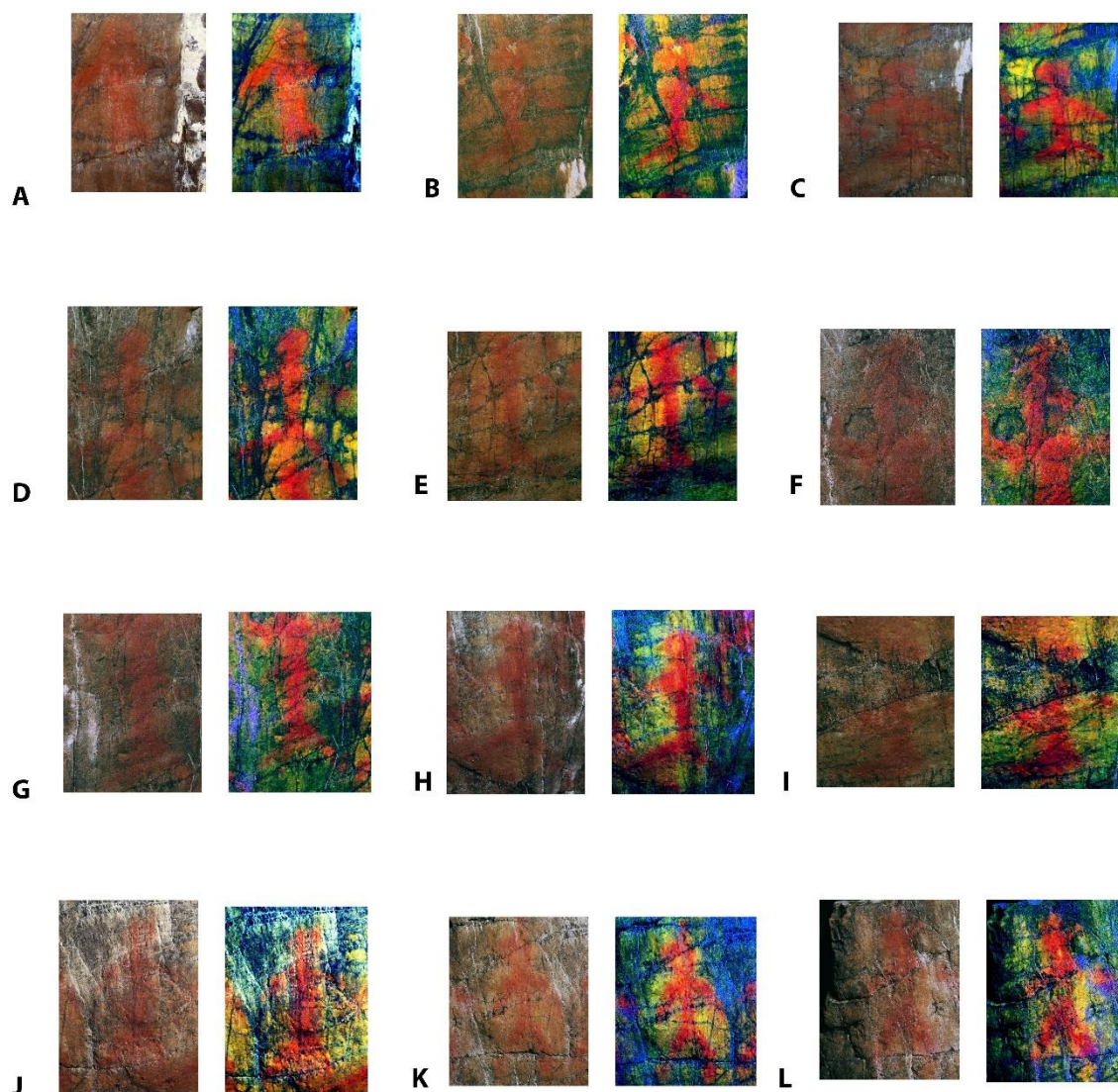
Figur 30 Menneskefigurene i Solsemhula, Felt I. (Norsted, 2011, s. 32)



Figur 29 Østveggenes figurer, felt I. Basert på detaljoppmåling og projisering av dias. (Norsted, 2011, s. 71)

Solsemhula befinner seg på den sørlige delen av øya Leka i Nord-Trøndelag. Feltet inneholder 15 malte figurer der 13 av figurene representerer mennesker. Menneskefigurene (felt I) som inngår i analysen består av totalt 12 menneskefigurer, alle figurene er malt på en vegg som ligger i den østlige delen av Solsemhula. I hulegulvet under figurene er det oppdaget spor etter maling på noen små steiner – noe som tyder på at malingen var flytende da den ble påført (Norsted, 2011, s. 3-16).

Det kan være vanskelig å tyde detaljene og grunnformen til de malte menneskefigurene – det er ikke alltid like enkelt å se et klart skille mellom det diffuse, røde pigmentet til den mørke huleveggen (Figur 31). De malte menneskefigurene skiller seg derfor veldig ut fra de hugde eller slipte, men det er fortsatt mulig å skimte den menneskelige grunnformen og hvordan de forholder seg til hverandre. Her står flere av menneskefigurene på rekke – noe som viser at figurene ikke er tilfeldig malt på «lerretet».



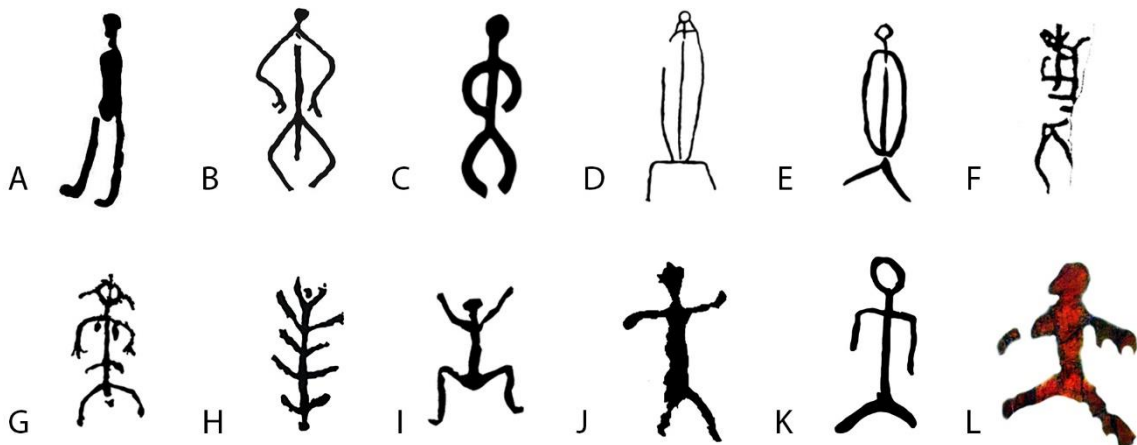
Solsemhula, Felt I

Figur 31 De malte menneskefigurene i Solsemhula, felt 1 før og etter DStretch (Ikke i målestokk). Menneskefigurene er nummerert etter Norsted (2011). Figur: A:2, B:3, C:4, D:6, E:7, F:8, G:9, H:10a, I:11, J:12, K:13, L:14. Foto: Arve Kjerseim 1999. Hentet fra Norsted (2011). Redigert med DStretch: Elisabeth N.E

Kapittel 4: Materialets typologi

I dette kapittelet ser jeg på materialets typologi: typologisering har i motsetning til klassifisering en bevisst mening – der meningen ikke bare er å systematisere materialet, men det er en form for sortering som bestemmes av den som definerer de forskjellige typene (Adams & Adams, 1991, s. 47). Stebergløkken (2016) mener identifisering av gestalter krever et formål og en god beskrivelse dersom det skal være mulig å etterprøves (Stebergløkken, 2016, s. 136). Det er menneskefigurenes grunnform som er grunnlaget for inndelingen av gestaltene, og når gestaltene er identifisert inndeles det øvrige materialet inn i typer. I analysen inngår menneskefigurer fra forskjellige lokaliteter, og gjennom sorteringen av materialet har jeg oppdaget hvor store variasjoner av menneskelignende former som eksisterer i bergkunsten. Den store variasjonen som foreligger, kan kanskje gjøre det utfordrende å typologisere et materiale - men variasjonen i linjer og former viser også veldig tydelig menneskets evne til å uttrykke seg selv forskjellig. Jeg vil presisere at ingen av menneskefigurene vil være helt like – men at en form for likhet mellom figurene kan være et resultat av en felles tradisjon.

4.1 Menneskefigurenes gestalter



Figur 32 Menneskefigurenes 12 gestalter. (Ikke i målestokk). Illustrasjon: Elisabeth Næss Eilertsen

Den første sorteringen av materialet er basert på menneskefigurenes grunnform, og selv om grunnformene varierer viser enkelte figurer interessante likheter. I sorteringen av de forskjellige mennesketypene legger jeg vekt på attributter – det kan være indre markeringer eller andre detaljer som gjør at jeg typologiserer figuren som en egen type. I den siste delen av kapittelet undersøker jeg hvilke figurer som har samme stil. I de tilfeller det foreligger dokumentasjon vil jeg supplere den stilistiske analysen med foto for å undersøke om det kan tilføye detaljer som igjen kanskje kan gi en indikasjon på at samme bergkunstner har tegnet/malt figurene. Den kreative delen av meg selv har alltid søkt å oppdage mønstre – men det å analysere bergkunst som er laget i en tid jeg ikke kjenner til gjør det vanskeligere. Jeg har de siste årene ved arkeologistudiet blitt opplært til å beskrive, systematisere og analysere det jeg ser – men denne analysen er nok også formet av min kunstneriske side. Illustrasjonen (Figur 32) viser menneskefigurenes 12 forskjellige

gestalter, slik jeg ser dem. Det er nok noen av gestaltene som deler enkelte likhetstrekk, men selv om analysen kun består av 124 menneskefigurer, er det store forskjeller i hvordan de er utformet.

4.1.2 Gestaltbeskrivelsen

Gestalt A

Gestalt A (Representert med Leirfall III, Stjørdalen) er menneskefigurer som viser en tydelig om mer naturistisk fremstilling av mennesket enn de andre menneskefigurene, der de fleste figurene er tegnet sett forfra og noen tegnet i profil. Det som er veldig spesielt for gestalten er at de aller fleste figurene har en tydelig markering av torso uten armer. Gestalt A har også tydelige føtter, og det eneste som viser en stor variasjon er hodeformen.

Gestalt B

Gestalt B (Representert med Bakkane III, Vingen) er en type menneskefigurer med en tydelig timeglassform, som er hovedtrekket til gestalten. Alle figurene er tegnet sett forfra med en enkel linje som torso. Det er noen figurer som har indre markeringer i form av streker.

Gestalt C

Gestalt C (Representert med Hardbakken Nord A, Vingen.) er en type menneskefigurer som har rundformede/ovale mager. Det er mange menneskefigurer som har likhetstrekk i armer og ben, der armene ofte går litt oppover før de buer seg ned. Også føttene har en bøyd form, og noen figurer har indre markeringer.

Gestalt D

Det karakteristiske for gestalt D (representert med Amtmannsnes 2B) er den ovale kroppsformen, men også her har alle figurene en vertikal linje som deler overkroppen i to. De fleste figurene av denne grunnformen har en kvadratisk form på hender og føtter, som er en del av rammeverket for gestalten. Innenfor denne grunnformen har en del figurer kroppen fylt med flere indre markeringer.

Gestalt E

Gestalt E (representert med Amtmannsnes 2B) deler noen likhetstrekk med gestalt D, ettersom figurene har den ovale kroppsformen. Det som gjør at jeg mener figurene er en egen gestalt er at ingen av figurene har kvadratisk form på armer og føtter – men karakteriseres med en mye mykere form. Det er kun en av figurene som har indre kroppsmønstre.

Gestalt F

Gestalt F (representert med Urane 14, Vingen) har en helt annerledes grunnform, med en kryssning mellom firkantet og oval overkropp, og ofte et avansert nettverk av indre markeringer. De menneskelignende figurene er alle tegnet i profil, med små hender som står ut fra den ene siden av kroppen. Det er dermed torsoen, formen på føttene og de små, merkelige hendene som er det mest karakteristiske for denne menneskelignende formen.

Gestalt G

Gestalt G (representert med Isnestoften I, Alta) har en annen grunnform, der overarmene er tilnærmet kvadratiske og føttene har en buet/bøyd form. Den deler noen likhetstrekk med gestalt E, men jeg mener fortsatt det er en forskjell i konstruksjonsmåten som gjør at jeg skiller det ut som en egen gestalt. Det som er felles for flere av menneskefigurene av denne gestalten er en uvanlig hodeform, og flere har også detaljer under armene som strekker seg nedover og ut fra kroppen.

Gestalt H

Gestalt H (representert med Sylte I, Surnadal) har en helt annen grunnform, der figurene har en enkel linje til kropp og en sammensetning av streker ut fra kroppslinjen som danner kroppsformen. Det er kun to menneskefigurer som har denne grunnformen, den er dermed ganske sjelden i forhold til de andre gestaltene.

Gestalt I

Gestalt I (representert med Ole Pedersen 9, Alta) har en helt annen grunnform, der hovedtrekket til gestalten er hender og føtter som spriker ut fra kroppen. Det er enkelte figurer som har detaljer som fingre og tær, men det er ingen figurer som har indre markeringer.

Gestalt J

Gestalt J (representert med Ole Pedersen 9, Alta) deler noen likhetstrekk med gestalt I, men det som skiller gestalten fra de andre grunnformene er at flere av menneskefigurene ser ut til å være i aktivitet, der flere holder objekter og våpen. Den måten føttene er tegnet er et viktig kjennetegn for gestalten – måten hendene er tegnet varierer i stor grad.






Gestalt K







Gestalt K (representert med Amtmannsnes 2B, Alta) har også en tydelig menneskelig form, med armer og hender ut til siden. Den måten armene står ut fra overkroppen er kvadratisk tegnet, men føttene står skrått nedover fra underkroppen. Hodeformen til alle menneskefigurene av denne gestalten er runde, uten detaljer som øyne eller munn. Det er ingen av menneskefigurene som har indre markeringer, og de fleste figurene er veldig små i størrelsen i forhold til alle de andre figurene som er med i analysen.




Gestalt L




Gestalt K (representert med Solsemhula) har en annen grunnform, med sprikende armer og bein. Alle figurene av denne gestalten er malte menneskefigurer, noe som gjør det vanskelig å peke på detaljer i konstruksjonsformen som går igjen. Det er derfor selve formen på hendene og føttene som utgjør hovedtrekket til gestalten, ettersom alle menneskefigurene har armer og bein som spriker ut. Jeg vurderte lenge om de malte menneskefigurene var så forskjellige at de viser to ulike grunnformer – men ettersom det er så vanskelig å tyde formen til flere figurer valgte jeg å forholde meg til dem som en grunnform.

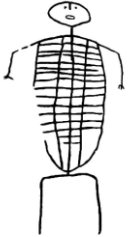

4.1.3 Typologien





GESTALT A	
	<p>TYPE 1</p> <p>Hele menneskefiguren er fullt uthugd, de aller fleste figurene av denne typen har en tydelig torso uten hender. Jeg mener type 1 representerer den mest naturalistiske mennesketypen av alle figurene som er med i analysen, selv om hendene ikke er synlig er størrelsesforholdet mellom føtter, torso og hode meget naturalistisk.</p>
	<p>Type 2</p> <p>Type to består av en enkelt menneskefigur som har samme grunnform som type 1, men skiller ut som en egen type med utgangspunkt i den «fuglelignende» hodeformen og objektet som figuren holder.</p>
	<p>Type 3</p> <p>Menneskefigurene har samme grunnform som type 1 og 2, med tydelige føtter og overkropp. Type 2 skiller seg allikevel ut som en egen type med det karakteristiske hodepartiet og lengden på føttene. Type 3 består kun av to menneskefigurer som er i direkte kontakt med hverandre på panelet.</p>
	<p>Type 4</p> <p>Menneskefigurene skiller seg en del ut fra de andre typene innenfor gestalten, både i forhold til størrelse og kroppsform. Jeg mener allikevel hovedtrekkene i gestaltbeskrivelsen er til stede, og velger derfor å ikke skille den ut som en egen gestalt.</p>
	<p>Type 5</p> <p>Menneskefigurene av type 5 har den samme naturalistiske framtoningen, med synlige føtter, torso og hodeform. Det som gjør at figurene skiller seg ut som en egen type er at figurene har synlige hender som står ut til den ene siden av kroppen. Jeg har lenge vurdert om denne mennesketypen burde skiller ut som en egen gestalt, men den fullt uthugde, naturalistiske menneskeformen gjør at jeg mener den tilhører samme grunnform som de andre typene.</p>




GESTALT B	
	<p>TYPE 1</p> <p>Type 1 er en timeglass-formet figur, noe som er hovedtrekket til menneskefigurene av denne gestalten. Det går en rett linje gjennom kroppen, og typen har ingen indre markeringer og er enkelt utformet. Det er kun en menneskefigur av denne typen.</p>
	<p>TYPE 2</p> <p>Type 2 har samme grunnform som type 1, men den har også en mer tydelig grunnform med en tydelig hugd kontur som gjør timeglassformen veldig tydelig. Figuren har også noen indre markeringer i form av streker som er tegnet i forskjellige retninger. Hodeformen er rund, og man kan se at kroppslinjen går tvers gjennom torsoen.</p>
	<p>TYPE 3</p> <p>Menneskefiguren viser størst likhet til type 2, selv om de indre markeringene er betydelig mer omfattende, og hodeformen har en annen form med markeringer over. Det er også flere detaljer i form av tykkelse på hals. De indre markeringene minner om kroppsfyllingen til flere hjortedyr som er i Vingen området (Lødden og Mandt, 2012, s. 93).</p>
GESTALT C	
	<p>TYPE 1</p> <p>Type 1 er en type menneskefigurer som har en rund/oval overkropp, med en linje som går ned fra halsen og avslutter der føttene begynner. Det er ingen av figurene som har indre markeringer eller spesielle detaljer, foruten en menneskefigur som har en rund grop i midten av ansiktet.</p>
	<p>Type 2</p> <p>Type 2 har samme grunnform som type 1 men skiller ut som en egen type med utgangspunkt kroppen, som er betydelig større. Det er foruten kroppslinjen ingen figurer med indre markeringer.</p>
	<p>Type 3</p> <p>Type 3 har samme grunnform, men har to runde «mager» som danner overkroppen, og tydelig kjønnsmarkering og en enkel grop i midten av det runde hodet som ligner et øye. Type 3 har også hender som står bøyd ut fra kroppen.</p>



	<p>Type 4</p> <p>Type 3 har grunntrekkene for gestaltbeskrivelsen med en rundformet kropp og linje som går gjennom kroppen, men den skiller seg også veldig ut med armene og føttene, med detaljer som fingre og ansiktstrekk.</p>
	<p>Type 5</p> <p>Type 4 er også av samme gestalt, men i tillegg til en rund/oval mage har den detaljer som ansiktstrekk og fingre. Menneskefiguren har også detaljer på hodet og indre markeringer i form av groper innenfor og utenfor kroppen. Den har en noe kvadratisk form på hender og føtter, men formen på torsoen gjør at den skiller seg noe ut fra de andre figurene.</p>
	<p>Type 6</p> <p>Type 6 deler noen likheter med type 5, men skiller ut som en egen type ettersom den har indre markeringer i form av rutenett og streker som går nedover fra undersiden av kroppen.</p>



GESTALT D	
	<p>Type 1</p> <p>Menneskefigurenes kontur er ovalformet, og føttene har en kvadratisk form. Det er ingen indre linjer eller mønster i figuren, men en av figurene av denne typen har armer. Helskog (2012) mener kroppsformen til menneskefigurer av denne typen ligner et spyd eller en pilspiss (Helskog, 2012, s. 163).</p>
	<p>Type 2</p> <p>Menneskefigurene skiller seg ut som en egen type grunnet indre markeringer, synlige hender med tydelige fingre, hår og ansiktstrekk. Jeg betegner denne typen som «bladformede menneskefigurer», ettersom formen og markeringene i kroppen minner om et blad.</p>
	<p>Type 3</p> <p>Type tre består av en enkelt menneskefigur, den har samme grunnform - men skiller ut som en egen type ettersom den har flere indre rette streker. Det er heller ingen detaljer i ansiktet.</p>



	<p>Type 4</p> <p>Menneskefigurene skiller seg ut som en egen type med de indre markeringene. Figurene er også betydelig større enn de andre menneskefigurene, og har detaljer som øyne og munn.</p>
	<p>Type 5</p> <p>Menneskefiguren skiller seg ut som en egen type med grunnlag i det indre kroppsmønsteret, med en liten menneskefigur i magen. Det er kun en menneskefigur av denne typen, men den har fortsatt den samme kvadratiske grunnformen og ovalformede kroppen.</p>


Gestalt E	
	<p>TYPE 1</p> <p>Menneskefiguren er enkelt utformet med en oval kropp, med en enkel linje som går fra halsen til føttene. Det som er spesielt for figuren er fot partiet, som minner om en halefinne i formen.</p>
	<p>TYPE 2</p> <p>Type 2 skiller seg ut som en egen type med utgangspunkt i hodeformen og armene. Det finnes kun en menneskefigur av denne typen, figuren har ellers ingen indre markeringer, men har samme grunnform som type 1.</p>
	<p>TYPE 3</p> <p>Type 3, «blomsterpiken» - skiller seg ut som en egen type med sin spesielle hodeform og de tydelige fingrene. Formen på føttene er noe forskjellig fra type 1 og 2, men jeg mener allikevel denne figuren hører under samme grunnformen med sin lange, ovale kropp.</p>
	<p>TYPE 4</p> <p>Type 4 skiller seg noe ut fra de andre figurene, men den ligner gestaltbeskrivelsen, selv om formen på armene er noe mer kvadratisk. Den skiller seg ut som en egen type med de indre markeringene som fyller hele kroppen, figuren har også tydelige to streker på toppen av hodet.</p>



GESTALT F	
	<p>TYPE 1</p> <p>Type 1 har en overkropp jeg mener viser en krysning mellom oval og firkantet kroppsform – figurtypen har indre markeringer og karakteristiske hender som er betydelig mindre i forhold til føttene. Figuren er tegnet sett fra siden, men begge føttene er synlig og figuren ser ut til å være i bevegelse. Karakteristisk for typen er også formen hendene. De menneskelignende figurene av denne formen er tidligere omtalt som «Hummerliknende dyrefigurer», men figurene har også vært tolket som menneskefigurer grunnet kroppsfillingen (Lørdøen & Mandt, 2012, s. 370).</p>
	<p>TYPE 2</p> <p>Type 2 består av en menneskefigur som skiller seg ut som en egen type med den spesielle hodeformen og fot partiet – den har også flere indre markeringer enn type 1. Jeg har kun oppdaget en menneskefigur av type 2 av det materialet jeg har undersøkt.</p>
	<p>TYPE 3</p> <p>Menneskefiguren skiller seg ut som en egen type ettersom den har en helt annerledes hodeform og tydelig hals som er oppbygd med flere rette linjer. Figuren har også mange indre markeringer som er tegnet mye tettere enn type 1 og 2.</p>




GESTALT G	
	<p>TYPE 1</p> <p>Type 1 er en menneskefigur som har en kroppslinje bestående av en tynn linje, der føttene er formet som en bue. Figuren har også tydelige fingre og øyne, i tillegg til hodepryd/hår. Det spesielle «håret» gjør at figuren også kalles «Pippisteinen» (Altarockart, 2020).</p>
	<p>TYPE 2</p> <p>Type 2 har samme kvadratiske form på armene som type 1, men har en noe annerledes form på fotpartiet. Hodeformen er veldig spesiell, med linjer som går ut fra hodet og som beveger deg i flere ulike retninger. Også her er det linjer som er tegnet på undersiden av armene til figuren, som også gjelder type 1.</p>


	<p>TYPE 3</p> <p>Type 3 har en noe mindre kvadratisk form på overkroppen, men også her skiller hodepartiet seg veldig ut med linjer som går ut i ulike retninger. I likhet med type 1 og 2 har figuren en linje som går ut fra undersiden av den ene armen.</p>
	<p>Type 4</p> <p>Type 4 har samme grunnform, og viser størst likhet til type 1. Jeg skiller den menneskelignende figuren ut som en egen type på grunn av de indre markeringene som dekker hele overkroppen. De indre markeringene minner noe om markeringene som er synlig i figurene av gestalt B.</p>


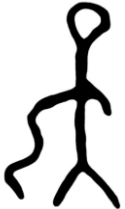

<p>GESTALT H</p>	
	<p>TYPE 1</p> <p>Type 1 består av en menneskelignende figur som er tegnet uten noen ytre form for kontur, med en kropp som er dannet av en loddrett linje i midten med utstikkende streker. Hodet er formet av en enkel grop med en udefinert linje som er tegnet rundt gropen. Figuren er opprinnelig tegnet opp-ned, noe som også er en faktor som gjør at jeg skiller den ut som en egen type, ettersom det er en grop både nederst og øverst på figuren.</p>
	<p>TYPE 2</p> <p>Type 2 ligner veldig mye på type 1, men skiller allikevel ut som en egen type ettersom figuren har flere indre markeringer som utgjør den ovale kroppsformen, samt en mer definert hodeform som viser en sirkel med en liten grop i midten. Figuren har ingen tydelig grop nederst, men har en antydning i form av de små prikkene som utgjør en sirkel.</p>


<p>GESTALT I</p>	
	<p>TYPE 1</p> <p>Type 1 består av mange menneskefigurer som alle har sprikende bein og armer som strekker seg utover. Alle figurene har hendene vendt oppover, og de er fullt uthuggete uten noen form for indre markeringer.</p>

	<p>TYPE 2</p> <p>Type 2 skiller ut som en egen type med utgangspunkt i detaljerte fingre og tær, samt en annerledes form på føttene. Type 2 består kun av en enkelt menneskefigur, og det er tydelig at figuren også har noen detaljer under armene. Grunnformen er ellers den samme, selv om føttene her står mer vannrett ut til siden.</p>
	<p>TYPE 3</p> <p>Type 3 skiller seg veldig ut som type av denne grunnformen, men den ligner mest på type 2 med sine sprikende fingre og tær. Det som gjør at den skiller seg ut er den betydelige lengden på fingre og tær. Type 3 har også en annerledes hode- og halsform som gjør at den skiller seg ut.</p>

<p>GESTALT J</p>	
	<p>TYPE 1</p> <p>Type 1 er har en annerledes grunnform enn gestalt I, og figuren viser en tydelig menneskefigur. Type 1 består kun av en enkelt menneskefigur, og karakteristisk for typen er formen på føttene og hodet som ligner gestaltbeskrivelsen. Den har ingen indre markeringer og er fullt uthugd.</p>
	<p>TYPE 2</p> <p>Type 2 har samme grunnform, men skiller ut som en egen type ettersom en eller flere menneskefigurer av denne typen har en arm som går ut fra kroppen og danner en sirkel. Det ser dermed ut som om figurene er i bevegelse – men de har ingen indre markeringer.</p>
	<p>TYPE 3</p> <p>Type 3 har samme grunnform som gestaltbeskrivelsen, men skiller ut som en egen type ettersom figurene holder et våpen eller en gjenstand. Jeg vurderte om de forskjellige gjenstandene også burde skille figurene ut som ulike typer – men ettersom de deler så mange likheter valgte jeg å sortere det som en enkelt type.</p>

	<p>TYPE 4</p> <p>Type 4 har samme grunnform, men er av en helt annen type som er lett å skille ut fra de andre figurene. De menneskelignende, særegne figurene av denne typen har en annerledes hodefasong. Figurene holder i en lang stav, og en av figurene har tydelige hender som holder i staven. Den spesielle staven kalles gjerne en «elghodestav» - en gjenstand i form av en lang stav med et elghode i enden som finnes ved flere menneskefigurer i Alta (altarockart, 2020).</p>
---	---

<p>GESTALT K</p>	
	<p>TYPE 1</p> <p>Type 1 er en type menneskefigurer som er enkelt utformet - de fleste med en rett linje som definerer torsoen, med armer og føtter som står skrått nedover til siden. Den største variasjonen mellom figurfremstillingene er bredden på armene, men alle figurene har et rundformet hode.</p>
	<p>TYPE 2</p> <p>Type 2 består av en enkelt menneskefigur. Jeg mener menneskefiguren har samme grunnform, det som skiller den ut som en egen type er armene, som på den ene siden går ut i en slangelignende form. Den er ellers enkelt utført, også med et rundt hode og smal linje til torso.</p>
	<p>TYPE 3</p> <p>Type 3 består også av en enkelt menneskefigur som har samme grunnform, men skiller ut som en egen type med grunnlag i detaljene på toppen av hodet og i ansiktet. Menneskefiguren har også detaljerte fingre.</p>

<p>De malte menneskefigurene</p>	
<p>GESTALT L</p>	
	<p>TYPE 1</p> <p>Type 1 består kun av malte menneskefigurer som er forholdsvis «enkle» i formen. Det er ikke en betydelig stor variasjon mellom figurens form som er mulig å tyde med sikkerhet, men lengden og tykkelsen på kroppen varierer, samt avstanden mellom hendene og føttene. Det er mulig å se en variasjon mellom enkelte figurer, men jeg tror det handler mer om stilnivået – der tykkelsen på kroppen varierer.</p>

4.4 Evaluering av det typologiske arbeidet

Oversikt Gestalter og Typer

Gestalt	Type 1	Type 2	Type 3	Type 4	Type 5	Type 6	Sum	Prosent
A	7	1	2	3	3		16	13,5 %
B	1	1	1				3	2,5 %
C	6	2	1	5	5	1	20	16,9 %
D	2	2	1	2	1		8	6,7 %
E	1	1	1	1			4	3,3 %
F	1	1	1				3	2,5 %
G	1	1	1	1			4	3,3 %
H	1	1					2	1,6 %
I	10	1	3				14	11,8 %
J	1	3	8	2			14	11,8 %
K	5	1	1				7	5,9 %
L	23						23	19,4 %
							118	100 %

Tabell 2 Oversikt over menneskefigurenes gestalter og typer

Tabellen viser oversikten over menneskefigurenes gestalter og typer, slik jeg har typologisert dem. De menneskefigurene som «falt utenfor» typologiseringen er ikke medregnet i denne tabellen.

Gestalt A

Gestalt A omfatter 13,5 % av det typologiserte materialet, som totalt inkluderer 16 menneskefigurer. Den dominerende mennesketypen er type 1. Type 3 og 4 står likt i forhold til antall figurer og type 2 gjelder kun en menneskefigur. Den dominerende mennesketypen er dermed Type 1, noe som tyder på at denne måten å tegne menneskefigurer på var mer utbredt. De aller fleste menneskefigurene av gestalt A er tilknyttet leirfall III.

Gestalt B

Gestalt B omfatter kun 2,5 % av materialet, der hver enkelt menneskefigur også er av ulik type.

Gestalt C

Gestalt C utgjør den nest største gruppen med menneskefigurer, og omfatter 16,9 % av det typologiserte materialet. Type 1 representerer flest figurer, type 4 og 5 er representert med like mange figurer. Type 2, 3 og 6 representerer minst figurer. Det er derfor tydelig at type 1, 4 og 5 representerer en måte å tegne på som var mer utbredt enn de andre typene, og de aller fleste menneskefigurene er tilknyttet Amtmannsnes 2B og Storsteinen.

Gestalt D

Gestalt D utgjør 6,7 % av det typologiserte materialet, typene er så forskjellige – men type 1, 2 og 4 representerer de fleste figurene. Den største delen av materialet hører til Amtmannsnes 2B, og en enkelt menneskefigur hører til Storsteinen.

Gestalt E

Gestalt E utgjør 3,3 % av det typologiserte materialet. Det er fire forskjellige mennesketyper av gestalten, og de fleste figurene knytter seg til Amtmannsnes 2B.

Gestalt F

Gestalt F utgjør 2,5 % av det typologiserte materialet, denne måten å tegne menneskekroppen på var derfor mindre vanlig. Det er kun tre menneskelignende figurer av denne gestalten, og alle de tre er forskjellige typer.

Gestalt G

Gestalt G utgjør 3,3 % av det typologiserte materialet, gestalten består av tre typer menneskefigurer som alle er forskjellige. Den største delen av materialet er tilknyttet feltet Amtmannsnes 2B.

Gestalt H

Gestalt H utgjør den minste gruppen av det typologiserte materialet, med kun 1,6 % totalt. Typologiseringen tyder dermed på at denne måten å tegne menneskefigurer på var sjelden – og figurene skiller seg dermed veldig fra alle de andre gestaltene. Det er kun to menneskefigurer av denne gestalten av materialet jeg har analysert.

Gestalt I

Gestalt I utgjør 11,8 % av materialet. Den dominerende mennesketypen er type 1, som alle hører til feltet Ole Pedersen 9. Type 2 er den mest sjeldne typen av denne gestalten.

Gestalt J

Gestalt J utgjør i likhet med gestalt I 11,8 % av materialet. Type 3 er den mest vanlige mennesketypen, som kun er representert ved Ole Pedersen 9 feltet. Den minst vanlige mennesketypen er type 1.

Gestalt K

Gestalt K utgjør 5,9 % av det typologiserte materialet, der type 1 er den dominerende mennesketypen som knytter seg til Alta (Amtmannsnes 2B og Storsteinen). Type 2 og type 3 er en mindre vanlig mennesketype som kun består av to menneskefigurer.

Gestalt L

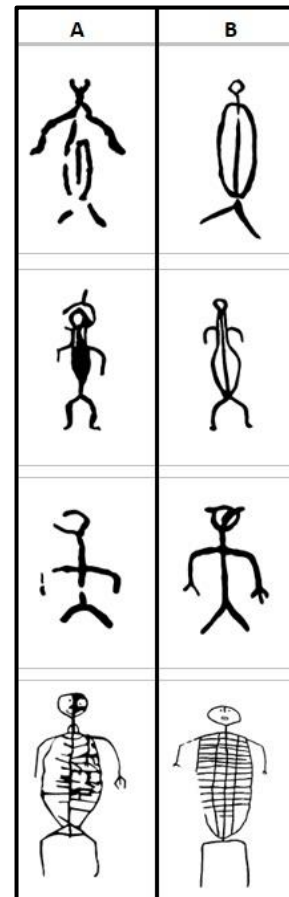
Gestalt L omhandler de malte menneskefigurene fra Solsemhula og Fingalshula og utgjør 19,4 % av det typologiserte materialet. Gestalten utgjør dermed den største gruppen, noe som viser at måten man malte menneskefigurene viser større likhet enn de hugde menneskefigurene. Det har vært vanskelig å identifisere og beskrive hva som gjør menneskefigurene forskjellige – ettersom overgangen fra den ene malte menneskefiguren til den andre er ikke er så lett å tyde.

4.5 Oppsummering og konklusjoner

I dette kapittelet har jeg analysert menneskefigurenes konstruksjonsmåter, der jeg har forsøkt å oppdage likheter gjennom en typologisering av materialet. Typologiseringen har fungert som en form for sortering som viser hovedtrekkene til menneskefigurene fra de ulike feltene. Det er fascinerende å se hvor forskjellige menneskefigurene er, noe som har gjort sorteringen utfordrende og spennende på samme tid. I analysen har jeg inkludert 118 menneskefigurer, som viser stor variasjon i måten de er konstruert. Den store variasjonen har resultert i en identifikasjon av 12 ulike gestalter. Det er en stor kontrast i antall menneskefigurer representert fra hvert område – det er dermed viktig å ta til betraktning at den største delen av materialet er menneskefigurer som er tilknyttet Amtmannsnes 2B og Ole Pedersen 9 i Alta. Jeg mener den store variasjonen av gestalter og typer viser at menneskene som produserte helleristningene hadde en egen uttrykksmåte som var tilknyttet flere ulike tradisjoner. Helleristningene utgjør 80,5 % av materialet, de malte menneskefigurene utgjør kun 19,4 %. Det er allikevel tydelig at praksisen med å hugge menneskefigurer viser til en mye større variasjon – med flere gestalter og typer enn de malte.

Individuelle ferdigheter og teknikk har formet menneskefigurene da de ble laget – de malte menneskefigurene skiller seg fra de hugde, og det er vanskelig å si om detaljer av de malte menneskefigurene kan ha oppstått ved en tilfeldighet; rennende maling eller menneskelig berøring kan ha påvirket det individuelle uttrykket. De malte figurene har vært mer utfordrende å tyde, men jeg mener at jeg ved bruk av verktøyet DStretch og studier av figurenes form har klart å få frem konstruksjonsmåten i en større grad - noe som også kanskje leder til en mer objektiv tolkning av materialet. Det typologiske arbeidet jeg har gjort viser at det er fullt mulig å sortere hugde og malte menneskefigurer, så lenge man tar hensyn til kontrasten mellom det malte og det hugde. Det at de malte menneskefigurene kun har en gestalt og en type som er mulig å identifisere gjør det også mer sannsynlig at produksjonen av malte menneskefigurer i hulene i Norge i større grad var tilknyttet en felles tradisjon.

Illustrasjonen (Figur 33) viser menneskefigurer fra Storsteinen (A) og Amtmannsnes (B) som viser noen veldig tydelige konstruksjonsmessige likheter. Gjennom typologiseringen av materialet har det dermed kommet fram at det å sortere menneskefigurene etter hvordan de er konstruert, kan komme med noe nytt og interessant i analyser av menneskefigurer. Det at menneskefigurene på Storsteinen og Amtmannsnes viser konstruksjonsmessige likheter kan derfor indikere at menneskene som lagde bergkunsten på disse stedene var tilknyttet en felles tradisjon – eller at de samme menneskene hugde menneskefigurer på begge feltene.



Figur 33 Samme konstruksjonsmåter, Storsteinen og Amtmannsnes. (Ikke i målestokk). Kalkeringer: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen

Kapittel 5: Stilanalysen

5.1 Hvordan identifisere stilistisk likhet?

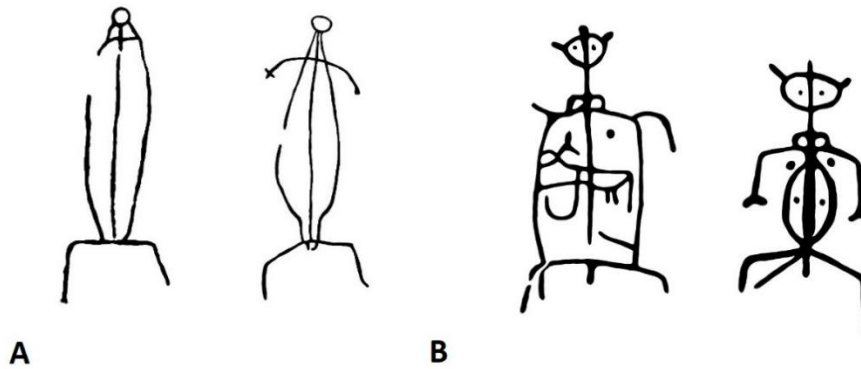
Stebergløkken (2016) mener stil er et personlig uttrykk, skapt av kunstneren. Det er et undernivå av typer og kan sammenlignes med håndskriften - det er det som skiller Botticelli fra Da Vinci, og Salieri fra Mozart (Stebergløkken, 2016, s. 218). Jeg har så langt sortert menneskefigurene etter nivåene gestalt og type – det videre arbeidet vil være en analyse av de figurene som i tillegg til å ha samme gestalt og type, også viser stilistisk likhet. Stebergløkken (2016) har gjennomgått stilbegrepet og mener den sentrale utfordringen er at stil brukes på flere nivå i figurative fremstillinger. Det er problematisk ettersom forskere bruker stilbegrepet både i en generell betydning og i en konkret betydning i tilknytning til gruppe- eller individnivå, noe som kan resultere i en sammenligning av aspekter ved figurer som representerer forskjellige nivå. Stebergløkken ser fordelene med det å se gestalter, typer og stiler som ulike nivå, og mener den metodiske tilnærmingen gjør det lettere å beskrive, analysere og tolke materialet (Stebergløkken, s. 283-287). Hodder (2009) mener stilen inneholder en dualitet av hendelse og tolkning, objekt og subjekt – gjennom stilen overføres informasjon; og med den generelle definisjonen av stil «som en måte å gjøre», er det også nødvendig å ta i betraktning forholdet mellom det spesielle og det generelle (Hodder, 2009, s. 45). Franklin (1989) ser emblemisk stil i kontrast til det hun betegner som stochastisk stil som relaterer seg til individets persepsjon av verden sett fra et kulturelt ståsted (Franklin, 1989, s. 278-281).

Det finnes mange forskjellige malte og hugde menneskefigurer i bergkunsten i Norge – formålet med analysen er se om det er mulig å identifisere stilistisk likhet mellom figurene. I analysen av menneskefigurenes konstruksjonsmåter la jeg merke til noen fordeler og ulemper: det at det foreligger så store variasjoner i figurenes grunnleggende konstruksjonsmåter har resultert i mange gestalter og mange typer menneskefigurer. Det jeg anser som en fordel med denne oppdagelsen er at så store forskjeller i figurmaterialet også kanskje kan gjøre det lettere å gjenkjenne de menneskefigurer som faktisk har en tydelig, stilistisk likhet?

5.1.1 Menneskefigurene i Troms og Finnmark

Amtmannsnes 2B, Alta, Troms og Finnmark

Det som er så fascinerende med dette panelet er at menneskefigurene er veldig forskjellige, noe jeg mener tyder på at flere mennesker må ha vært involvert i produksjonen av bergkunsten. Jeg finner det interessant at en stor andel av figurene har indre markeringer, men det er ingen av menneskefigurene som er helt identiske. Det er allikevel enkelte figurer som viser stilistisk likhet, men det å argumentere for denne likheten er problematisk. Jeg kan ved enkelte tilfeller gjenkjenne stilistisk likhet mellom figurene på panelet - selv om figurene har ulik grunnform og type – vel vitende om at denne observasjonen av likhet i stil kan henge sammen med mine egne erfaringer og assosiasjoner gjennom livet (Stebergløkken, 2016, s. 219).



Figur 34 A: Eksempel på lik stil. B: Eksempel på lik stil som er vanskelig å begrunne. Amtmannsnes 2B. (Ikke i målestokk). Kalkeringer: Karin Tansem. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen.

Illustrasjonen (Figur 34) viser de menneskefigurene jeg mener har størst grad av stilistisk likhet på feltet, selv om de viser variasjoner er det attributter synlig jeg mener kan signalisere samme stil. Det er en viss forskjell mellom formen til menneskefigurene i eksempel A, men de indre markeringene og størrelsesforholdet mener jeg viser en likhet. Eksempel B viser menneskefigurer som er ganske forskjellige når det kommer til selve grunnformen, men det foreligger en stilistisk likhet - spesielt er dette synlig i den øvrige delen av menneskekroppen. Jeg finner det vanskelig å sette ord på eksakt hva det er som gjør figurene så like, men det kan være en kombinasjon av likhet i attributter og den individuelle stilen. Det som er felles for eksempel A og B er at menneskefigurene står i direkte nærhet til hverandre på panelet. Stebergløkken (2016) har møtt på samme utfordringer i stilanalysen av veideristninger og peker på at figurer kan være noe forskjellige, selv om samme person har laget dem. I analysen av hjortedyr i Midt Norge oppdaget Stebergløkken at noen av figurene med stilistisk likhet også forekom i umiddelbar nærhet til hverandre på panelet (Stebergløkken, s. 221). Det er dermed mulig at avstanden mellom figurene kan være viktig å kjenne til dersom det foreligger tvil om stilistisk likhet foreligger - selv om menneskefigurene tilhører ulik gestalt og type. I en nærmere studie av menneskefigurene fra eksempel B kan man se hvor nært menneskefigurene står i forhold til hverandre – men det er ikke mulig å identifisere noen tydelige huggspor, dermed er det også vanskelig å avgjøre i hvilken grad stilistisk likhet faktisk foreligger.



Figur 35 Detaljstudier av to menneskefigurer fra Amtmannsnes 2B. Foto: Karin Tansem, Alta Museum

Ole Pedersen 9, Alta

Det jeg tidlig oppdaget er hvor estetisk dette feltet er – hvordan grupper av figurer skaper en fortelling, det er så levende. Hvordan menneskefigurene er plassert på berget viser at valg av «lerret» var viktig for bergkunstneren. Det har vært lettere å identifisere stilistisk likhet ved dette feltet, der flere menneskefigurer er i direkte kontakt med hverandre. Det er flere menneskefigurer som viser stilistisk likhet, illustrert med figur 33, eksempel A-C.



Figur 36 Eksempler på lik stil, Ole Pedersen 9

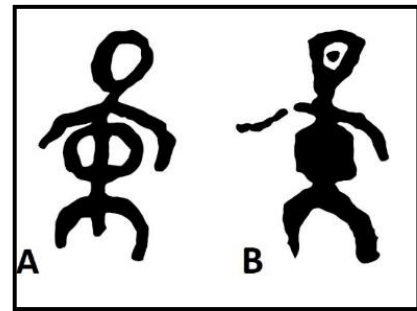
Eksempel B-C viser menneskefigurer som er i direkte kontakt med hverandre på panelet, noe som ytterligere kan tyde på at de kan være laget av samme person. Jeg kan ikke utelukke at flere mennesker kan ha samarbeidet om å produsere en sammensatt figur med menneskefigurer – men den store likheten, som er synlig, spesielt med eksempel B - viser en tydelig likhet på et individuelt nivå. Jeg valgte å se nærmere på figurene under eksempel A, og jeg mener huggemerkene til begge figurene er dype – og jeg mener også at figurene er hugget av en person som hadde gode ferdigheter, ettersom det er få feilslag. Det er lett å se kontrasten mellom grove og fine huggspor på panelet, legg merke til figuren i midten som har en helt annerledes huggestil (figur 37).



Figur 37 Samme stil og samme huggeteknikk? Foto:

Storsteinen, Alta, Troms og Finnmark

Storsteinen er dekket av flere forskjellige figurer med mange ulike motiv, det er derfor kun noen av dem jeg har funnet i kalkeringsmaterialet som finnes, og av de totalt tretten menneskefigurene jeg valgte å ta med i analysen er det ingen av figurene som viser en tydelig likhet i stil. Det er imidlertid mulig å se noen konstruksjonsmessige likheter mellom enkelte figurer. Eksempel A og B, som selv om de er forskjellige, også viser likhet i måten de er tegnet.

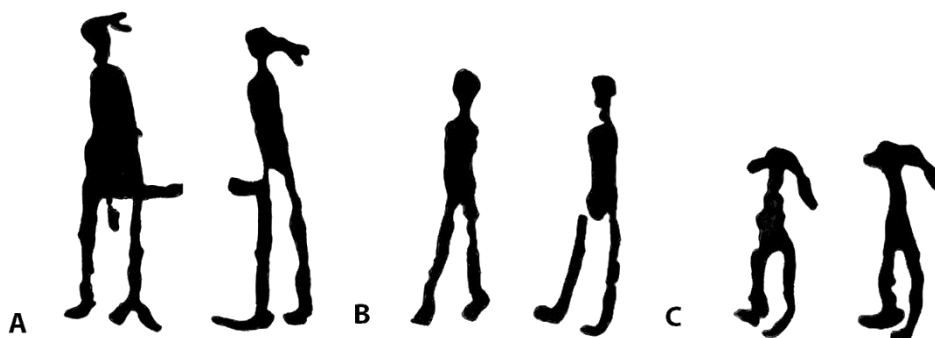


Figur 38 Samme gestalt, men samme stil? Storsteinen. Kalkering: Karin Tansem, Alta Museum. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen

5.1.2 Menneskefigurene i Trøndelag

Leirfall III, Stjørdal, Trøndelag

Leirfall III inneholder tretten menneskefigurer, og figurene skiller seg veldig ut fra det øvrige materialet. Det mest spesielle er kanskje skildringen av menneskekroppen, der mange figurer har tydelige føtter – men ingen av figurene har synlige armer. Eksempel A-C er menneskefigurer som alle tilhører samme gestalt, men ulike typer. Eksempel A-C er de menneskefigurene jeg mener viser størst stilistisk likhet, noe som kan indikere at figurene i sin tid ble laget av samme person. Eksempel B viser to tydelige menneskefigurer som også viser stor likhet i utforming, selv om eksempel A etter min mening har et tydeligere preg av det samme, individuelle uttrykket. Eksempel C skiller seg fra de andre figurene, både i forhold til størrelse og utseende, men når det kommer til måten føttene er tegnet ser jeg store likheter på et individuelt plan. Det at flere av menneskefigurene er av samme gestalt, type og stil gjør det sannsynlig at en - eller noen få mennesker har deltatt i produksjonen av bergkunsten. Jeg har ikke detaljert dokumentasjon å sammenligne figurene med – men en nærmere studie av panelet og huggspor ville vært interessant for å se om det også foreligger stilistiske likheter i forhold til huggeteknikk.

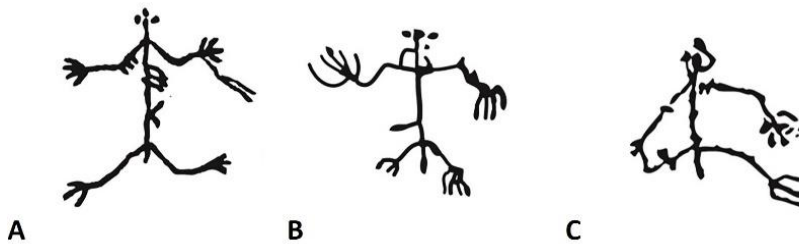


Figur 39 Samme gestalt Type og stil, Leirfall III. Kalkering: Marstrander. Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen

5.1.3 Menneskefigurene i Vestland

Ausevik, Flora, Vestland

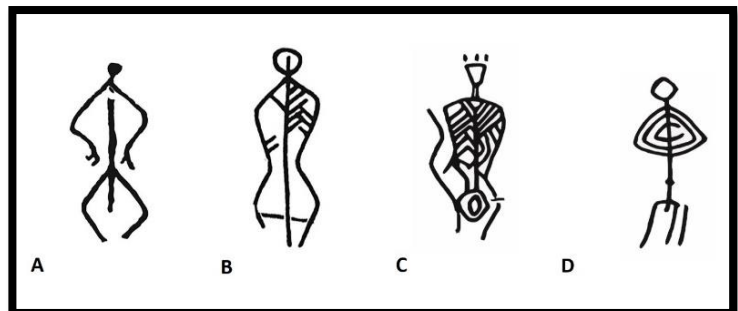
De spesielle menneskefigurene i Ausevik har et særegent uttrykk, og jeg mener eksempel A-C viser menneskefigurer med stilistisk likhet, selv om det foreligger noen ulikheter. Eksempel B-C er tegnet på ulike måter, men selve lengden på fingrene og tærne er så like at det kanskje indikerer samme stil, selv om de skiller seg fra hverandre?



Figur 40 Eksempel A-B viser samme gestalt, type og stil. Figur C viser samme gestalt og type, men figuren har ulik stil.

Vingen, Bremanger, Vestland

Det som er så spennende med menneskefigurene i Vingen er de indre markeringene, spesielt Eksempel C viser hvordan en kompleks sammensetning av streker gir menneskefiguren et eget stiluttrykk. Jeg mener menneskefigurene illustrert med Eksempel A-C har samme grunnform, men attributtene er så forskjellige – dermed er det ingen av figurene som har samme gestalt, type og stil.



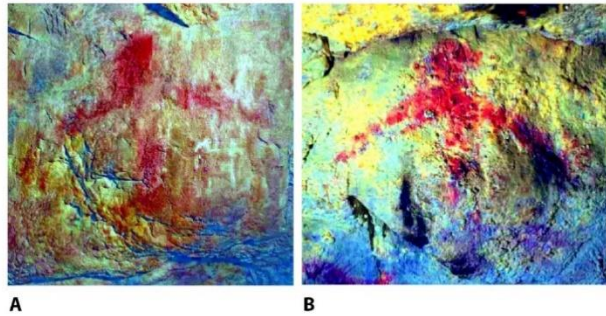
Figur 41 Eksempel A-D samme gestalt, men ulik stil.

5.1.4 De malte menneskefigurene

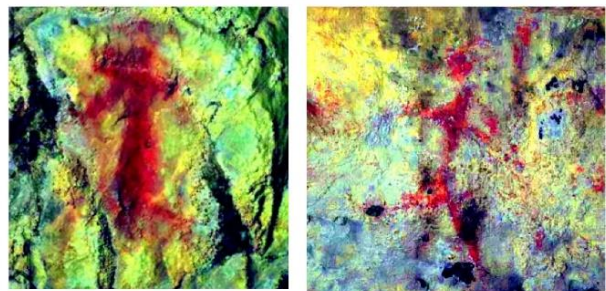
Fingalshula, Nærøysund, Trøndelag

I Fingalshula i Nærøysund viser enkelte figurer likheter, men det er ingen av figurene som viser en tydelig stilistisk likhet, selv om det er en likhet i form og typer. Det at detaljene i figurene er så vanskelig å lese gjør identifikasjon av samme stil problematisk. I analysen av figurene ser det ut som om det er lettere å sammenligne tykkelsen på selve streken, som varierer i stor grad – og som peker på de varierte teknikkene menneskene som malte figurene brukte.

Den digitale dokumentasjonen jeg har funnet av menneskefigurene i Fingalshula er delvis vanskelig å tyde, selv med DStretch som verktøy er det vanskelig å tyde den menneskelige formen. Eksempel A og B viser de menneskefigurene som har størst likhet i stil av alle de malte menneskefigurene i Fingalshula. Figurene er tilknyttet samme felt (IIIa), og eksempel B er ifølge Norsted (2008) malt med pensel – der den ene armen er formet av flere smale strøk av varierende bredde. Det er mulig å se noen små innrissinger i området ved høyre arm, som er et resultat av nyere tids påvirkning (Norsted, 2008, s. 55-57).



Figur 42 Eksempel på lik stil Fingalshula. (Ikke i målestokk). Foto: Norsted (2008). Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen

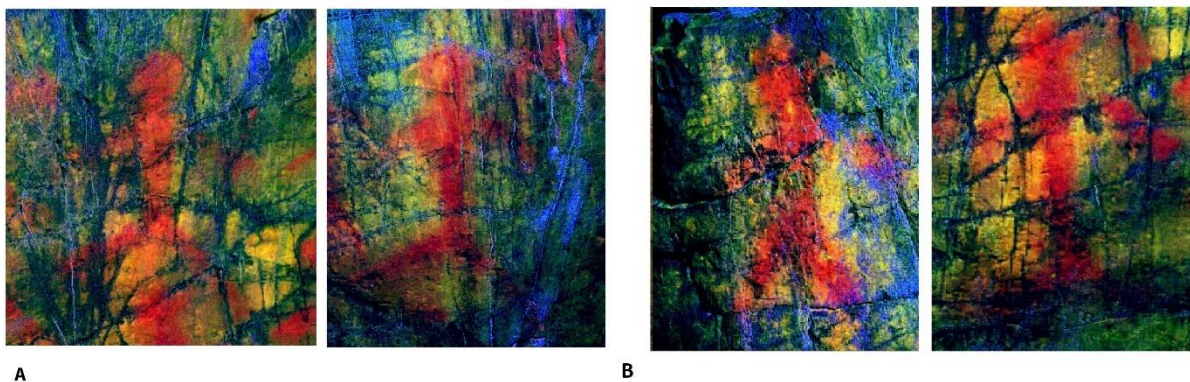


Figur 43 Eksempel på ulik maleteknikk, Fingalshula. (Ikke i målestokk). Foto: Redigert: Elisabeth Næss Eilertsen

I analysen av figurene ser det ut som om det er lettere å sammenligne tykkelsen på selve streken, som varierer i stor grad – og som peker på de varierte teknikkene menneskene som malte figurene brukte.

Solsemhula, Leka, Trøndelag

Det som er så unikt med menneskefigurene i Solsemhula, felt I, er måten de er malt som en gruppe mennester tett inntill hverandre – med en linje som går ut av armen til en menneskefigur og danner et kors. Det er en mer tydelig stilistisk likhet mellom enkelte av menneskefigurene i Solsemhula, enn hva jeg har klart å identifisere i Fingalshula.



Figur 44 Eksempel på samme gestalt, type og stil, Solsemhula (Ikke i målestokk). Foto: Norsted (2011). Redigert med DStretch: Elisabeth N.E

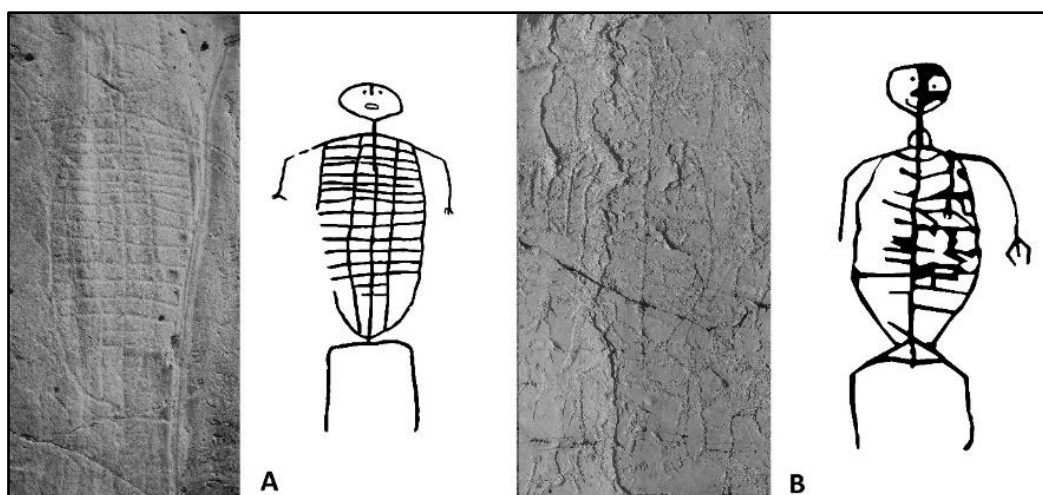
Eksempel A og B viser de menneskefigurene i Solsemhula jeg mener viser størst likhet i stil – her har menneskefigurene samme gestalt, type og stil. Det er en stor bevegelse i det individuelle uttrykket som vises i de malte figurene, og Norsted (2011) mener eksempel A, figur 1 er malt med fingrene ettersom kroppslinjen er ca 1,5 cm bred (Norsted, 2011,

s. 40). Det er ellers ingen tydelige likheter som er mulig å argumentere for, selv om de eldre kalkeringene ser ut til å vise større stilistisk likhet mellom enkelte figurer.

5.1.5 Stilistisk likhet på tvers av lokaliteter

Stilistisk likhet mellom helleristningene

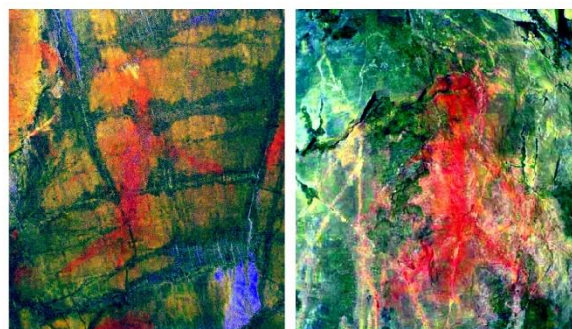
Det finnes ingen klare stilistiske likheter på tvers av lokalitetene, men en interessant likhet finner jeg mellom en type menneskefigurer som finnes både på Storsteinen og Amtmannsnes. De menneskelignende figurene fra disse to feltene er betydelig større enn alle de andre, men ettersom det er så mange overhugginger på Storsteinen og utydelige linjer i menneskefigurene på Amtmannsnes er det vanskelig å peke på detaljer. Det er uansett en konstruksjonsmessig likhet, som gjør at jeg mener de er av samme gestalt og type, samtidig som størrelsen på figurene er interessant. Den store menneskefiguren på Amtmannsnes «ligger» over kvartsåren i berget, noe som også gjør at den skiller seg veldig ut. Jeg mener allikevel at figurene ikke faller under samme gestalt, type og stil, men de er allikevel noen spennende likheter i størrelse og form.



Figur 45 Menneskefigurer Storsteinen og Amtmannsnes 2B. (Ikke i målestokk). Kalkering eksempel A: Karin Tansem, Alta Museum. Kalkering eksempel B: Elisabeth Næss Eilertsen. Redigert av: Elisabeth Næss Eilertsen.

Stilistisk likhet mellom de malte menneskefigurene

Det er mange likheter mellom figurene i Solsemhula og Fingalshula – men det er med utgangspunkt i materialet vanskelig å se noen konkrete stilistiske likheter på tvers av lokalitetene. Eksempel A fra Solsemhula og eksempel B fra Fingalshula har en form for stilistisk likhet, selv om eksempel A er mer utydelig. Eksempel A er en 37 cm lang menneskefigur fra Solsemhula (Norsted, 2011, s. 37). Eksempel B er en 36 cm høy

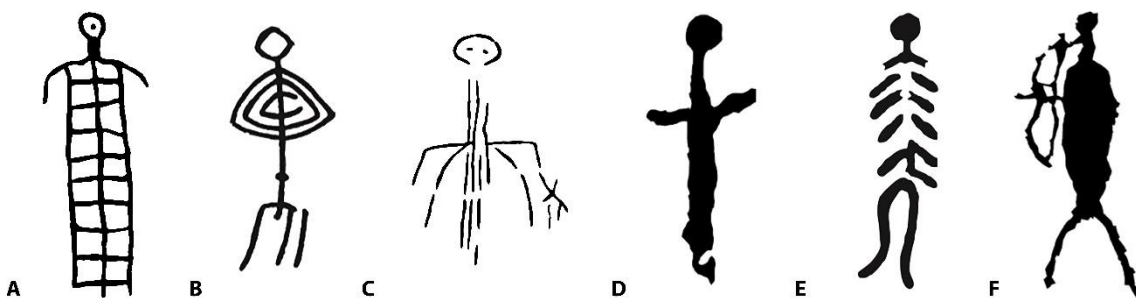


Figur 46 Eksempel på lik stil mellom menneskefigurer i Solsemhula og Fingalshula. (Ikke i målestokk). Illustrasjon: Elisabeth Næss Eilertsen

menneskefigur med armer og bein som har en bredde på ca 1 cm (Norsted, 2008, s. 32). Jeg har ikke funnet noen dokumentasjon av bredden på eksempel A, men ut i fra foto dokumentasjonen mener jeg det er likheter i hvordan menneskefigurene er malt. Det er mange likheter mellom de malte menneskefigurnes fra Solsemhula og Fingalshula, men når det kommer til detaljenivået er det vanskelig å komme nærmere det individuelle uttrykket. Jeg vurderte lenge om jeg med utgangspunkt i detaljenivået kunne argumentere og beskrive hvorfor figurene er så forskjellige at de også kan regnes for å være ulike typer – men med en nærmere gjennomgang er malingen så vanskelig å tyde at jeg derfor mener det handler om materiale og teknikk. Det er imidlertid mulig å studere tykkelsen på figurenes kropp for å peke på hvilke teknikker som er brukt, slik Norsted (2008; 2011) har gjort.

5.1.6 Menneskefigurene som «falt utenfor»

Klassifiseringen av materialet kan lede til at man sitter igjen med et rest- materiale som ikke lar seg klassifisere (Adams & Adams, 1991, s. 54). Dette er noe jeg selv har erfart, og det er totalt seks menneskefigurer jeg mener skiller seg såpass mye ut fra de andre figurene at jeg ikke klarte å finne se noen klare likhetstrekk i forhold til nivåene gestalt, type eller stil.



Figur 47 Menneskefigurene som «falt utenfor». (Ikke i målestokk). Illustrasjon: Elisabeth Næss Eilertsen

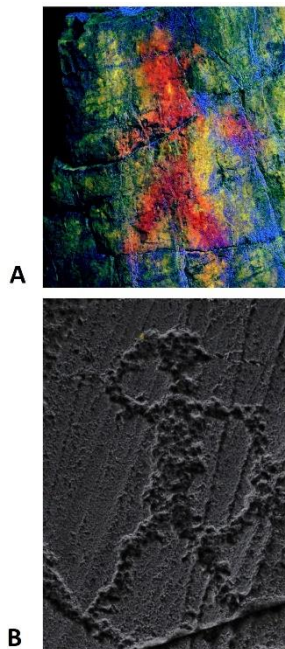
Eksempel A og C er menneskefigurer som hører til Amtmannsnes 2B, som begge har en helt annerledes konstruksjon enn de andre figurene jeg har typologisert. Det eneste jeg kan påpeke er at eksempel A viser en menneskefigur som har en enkel grop i midten av hodet – noe som også finnes ved enkelte tilfeller ved gestalt G og H. Eksempel B og E er tilknyttet Vingen og skiller seg også veldig ut. Eksempel D og F er tilknyttet Ole Pedersen 9, Alta. Det at noen menneskefigurer skiller seg så mye ut fra det øvrige materialet kan kanskje peke på flere ting. Kanskje viser det at enkelte mennesker hadde en veldig særegen stil – eller at det kan signalisere at figurene ble laget ved enkelthendelser, av mennesker som kun var ved helleristningsfeltet innenfor et begrenset tidsrom?

5.2 Oppsummering og konklusjoner

I dette kapitlet har jeg sett nærmere på stilnivået i bergkunsten, der jeg har trukket fram hvilke menneskefigurer som viser størst likhet i stil. Det er menneskefigurene fra Leirfall III og Ole Pedersen 9 som viser størst stilistisk likhet, noe som kan indikere at en og samme person hugde flere av menneskefigurene på disse panelene. Jeg har også vist at det finnes stilistiske likheter mellom malte menneskefigurer, spesielt mellom menneskefigurene i Solsemhula. Det har kommet fram at enkelte menneskefigurer viser stilistisk likhet, selv om de ikke er av samme gestalt, type og stil. Jeg ser fordelen med å ikke sammenblende de ulike nivåene, men med grunnlag i mine observasjoner ser jeg at stilistisk likhet mellom menneskefigurene i bergkunsten kan foreligge, selv om figurene ikke tilhører samme gestalt eller type. Jeg mener derfor det er mulig å støtte opp eller begrunne stilistisk likhet ved at man går nærmere inn på detaljstudier der man ser om figurene er laget med samme hugge- eller maleteknikk. Dersom det er mulig å komme nærmere detaljnivået - samtidig som man undersøker figurenes nærhet til hverandre slik på panelet, så vil det også være lettere å begrunne stilistisk likhet, selv om figurene har konstruksjonsmessige ulikheter.

Kapittel 6: Samtidsarkeologiske perspektiver

«Samtiden er et rom som eksponerer arkeologien for et mylder av ståsteder og perspektiver, forgreininger til andre fag og annen kompetanse – et utfordrende samhandlingsrom som har stort potensial for å videreutvikle faget» (Bjerck, 2016, s. 267).



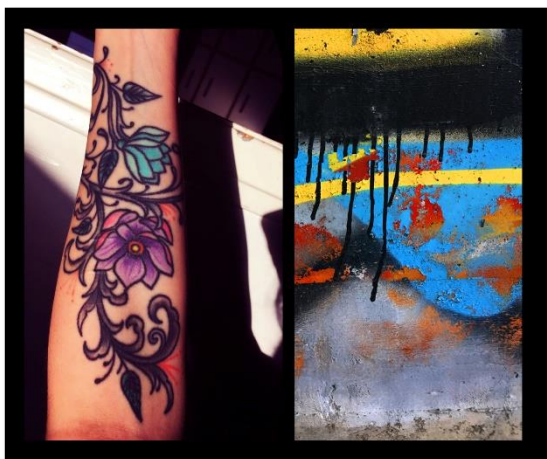
Figur 48 Kontrasten mellom det malte og det hugde.
Illustrasjon: Elisabeth N.E

Hein Bjerck har vært min veileder gjennom masteroppgaven, og gjennom sitt arbeid med hulemalerier, fenomenologi og samtidsarkeologi har han inspirert meg til å studere hvordan mennesker uttrykker seg selv i vår nære fortid (Bjerck; In press; 1995; 2012; 2016). Det arbeider Bjerck har gjort inspirerte meg til å se på analogien mellom graffiti og tatoveringer – i tillegg til å undersøke hvordan mitt eget stiluttrykk har endret seg med tiden. Det som er så interessant med kontrasten mellom graffiti og tatoveringer – er at det i likhet med det hugde og malte i bergkunsten tydeliggjør hvordan ulik presisjon gir ulike uttrykk. Individuelle uttrykk synliggjøres rundt oss hver eneste dag – hvordan mennesker uttrykker seg selv er avhengig av flere faktorer, men for å kunne skape noe – fra tanke til fysisk form er man også avhengig av å ha tilgang til materialer som muliggjør en forlengelse av den kreative tanken. I mitt liv som student har jeg mange ganger sett meg nødt til å male over det samme lerretet flere ganger, og det som en gang var et tomt, hvitt lerret består nå flere lag med individuelle uttrykk. Det å risse inn initialer eller lignende i det offentlige rommet er ikke et ukjent fenomen.

Det store skillet mellom graffiti og tatoveringer er at graffiti sprayes, males eller risses inn på offentlige steder, der tatoveringer er en metode som kjennetegnes ved at man risser eller prikker varige linjer inn i huden. Det er derfor viktig for meg å undersøke hvordan presisjon og detaljer i forholdet mellom sprayet graffiti og tatoveringer fører til forskjellige uttrykk. Innledningsvis nevnte jeg at materialet jeg bruker former det individuelle uttrykket, det er derfor jeg her velger å se nærmere på hvordan mennesker uttrykker seg i vår nære fortid. Jeg ønsker å åpne opp for nye måter å se på kontrasten mellom det kontrollerte og det mindre kontrollerte uttrykket i kunsten – og undersøker i dette kapittelet hvordan kunst i vår nære fortid kan analyseres og være givende, også når man søker å forstå forhistorisk kunst.

6.1.1 Graffiti og tatoveringer

Inscription practices play as a placemaking and history «writing» and «making» activities. Unlike other forms of inscription or writing that are inherently portable, graffiti and rock art involve a physical relationship to place, a direct material interaction and engagement between the inscriber and the site in which the mark is made (Frederick, 2017, s. 648).



Figur 49 Tatoveringer og graffiti. Foto: Elisabeth Næss Eilertsen

I typologiseringen av helleristninger og hulemalerier kom det fram at de malte menneskefigurene står i kontrast til de hugde – og at det er vanskeligere å tyde det malte enn det hugde, og at det derfor må leses på ulike måter. I vår nære fortid uttrykker mennesker seg med mange ulike teknikker. Gatekunst og graffiti har de siste årene fått økt oppmerksomhet innenfor kulturarvsfeltet, der man har begynt å diskutere problemer som knytter seg til spørsmål om kulturell verdi - deriblant konservering, bevaring, minne, identitet, makt og «stedsskaping». Nomeikaite (2017) mener gatekunst og graffiti ikke representerer en dikotomi mellom en materiell og immateriell kulturarv – menneske og objekt - men at kunsten representerer et uadskillelig forhold mellom dem (Nomeikaite, 2017, s. 43). I rommet som oppstår mellom menneske og kunst opplever man gatekunsten, det brister menneskets sanseopplevelser når de beveger seg gjennom det offentlige rommet og ser kunsten som en del av bybildet - «written on the skin of the city» (Young, 2005, s. 73). Bengsten (2017) mener det er en fordel dersom man legger fokuset på det individuelle uttrykket i gatekunsten og konteksten det er en del av, istedenfor å fokusere på selve personen som skapte uttrykket, der man vurderer om det individuelle uttrykket hadde som intensjon om å være kunst. Det er dermed opp til den individuelle observatøren innenfor den romlige og tidsmessige konteksten å avgjøre om det personen ser er kunst eller ikke (Bengsten, 2017, s. 105).

I en vandring gjennom Trondheims gater dokumenterte jeg graffiti, og jeg oppdaget underveis at det å sammenligne taggede signaturer illustrerer at det alltid foreligger en viss variasjon i det individuelle uttrykket. Det er også tydelig at selve prosessen med å uttrykke seg selv - der man markerer sin egen tilstedeværelse i det offentlige rommet er et utbredt fenomen. Jeg mener samtidsarkeologiske perspektiver kan åpne opp for nye måter å se bergkunsten, der man ikke legger vekt på hva kunsten forteller, men istedenfor legger vekt på hvordan kunsten er laget med ulike stiluttrykk – og hvordan materialbruk og forskjellige teknikker gjør noe med det individuelle uttrykket.

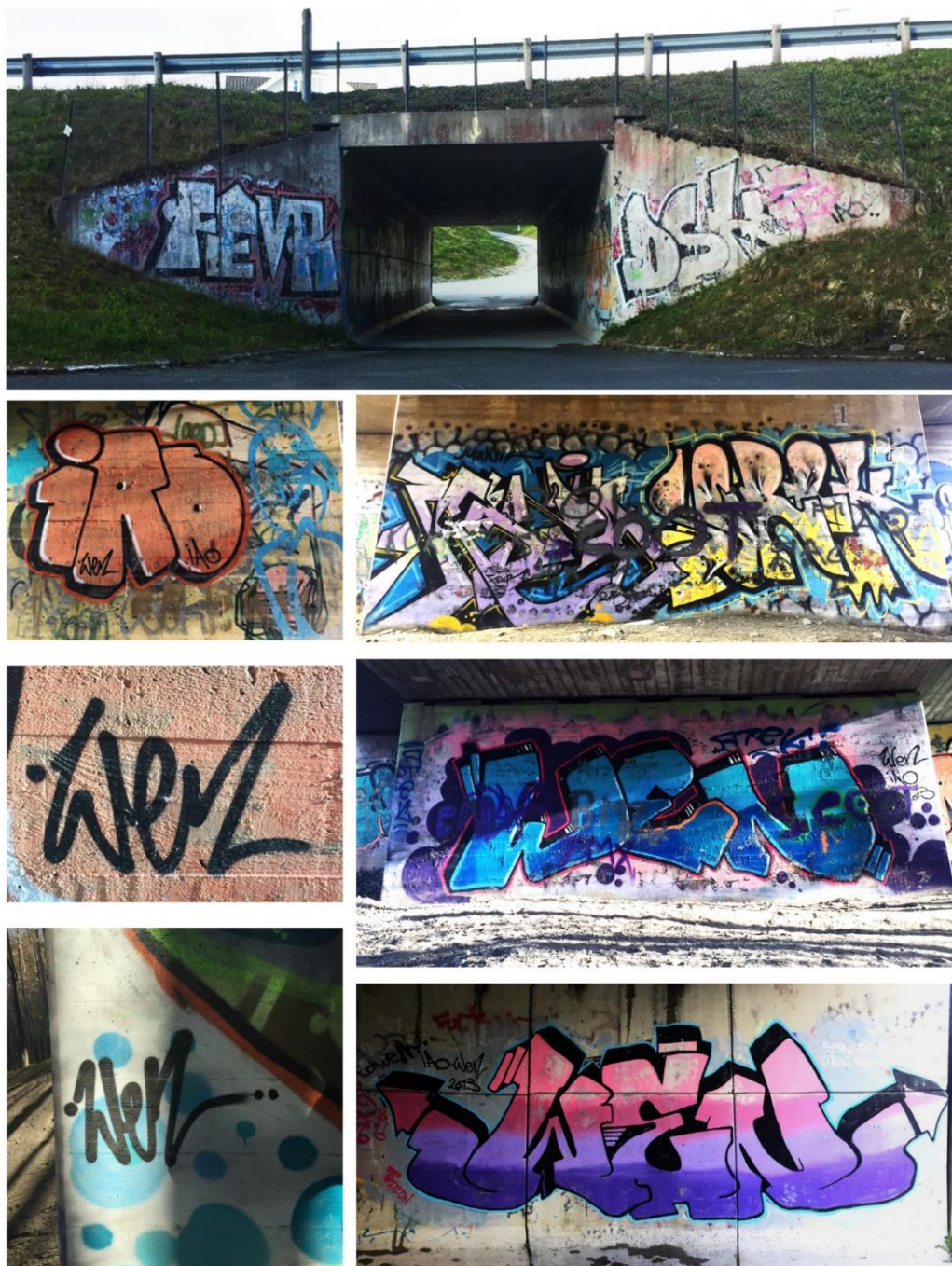
Prosjektet «Graffiti Archeology» har jobbet med å dokumentere graffiti over tid, der selve kjernen er en sammenligning av fotografier som er tatt på det samme stedet av ulike fotografer over flere år – en

dokumentasjonsprosess som begynte på 1990- tallet og som fortsatt pågår. Prosjektet synliggjør hvordan stiluttrykk endrer seg med tiden, og viser hvordan dialogen mellom graffitikunstnere utvikler seg. Resultatet av dette prosjektet fungerer derfor som et «levende arkiv» ettersom graffiti kunsten som en gang eksisterte, ikke finnes lenger (Curtis, 2005). I området jeg bor i Trondheim, Ranheim – har jeg hver eneste dag gått gjennom den samme undergangen med graffiti, uten å stoppe opp for å studere hva som egentlig var der. Jeg oppdaget etter hvert flere steder på Ranheim hvor den samme graffitikunstneren hadde tagget signaturen sin, men hvem denne personen er, kommer



Figur 50 Sammenligning av graffiti-signaturer. Foto: Elisabeth N.E

jeg nok aldri til å få vite. Det er enkelte steder på Ranheim at flere graffitikunstnere har tagget signaturen sin over hverandre, det er ikke alltid like enkelt å forstå hva som faktisk er tagget på veggen, men det gir samtidig et innblikk i en form for visuell kommunikasjon som foregår rundt oss i samtiden, selv om man kanskje ikke forstår hvorfor denne praksisen foregår, forteller det mye om menneskets trang til å uttrykke seg selv. Det at denne uttrykksformen eksisterer i våre omgivelser gjør det mulig å studere stiluttrykk som endrer seg med tiden – et spennende område som kan gi et nytt innblikk i «graffitiens verden».



Figur 51 En sammenligning av graffiti på Ranheim, Trondheim. Foto: Elisabeth Næss Eilertsen

Det å tatovere skiller seg fra graffitikunsten, og det er en praksis som har eksistert siden forhistorisk tid. En av de mest kjente levningene som vitner om denne praksisen er Ismannen Ötzi (Kitchenham, 2009, s. 347). Kristensen (2015) mener en profesjonell tatovør trenger et talent for å komponere og tegne et motiv – det er nødvendig å mestre den tekniske siden av selve prosessen. I den første delen av prosessen bruker tatovøren først å skissere motivet på huden med frihånd, deretter fyller man inn med blekk og farger. Det er viktig å være seg bevisst hvor dypt man går inn under huden – en profesjonell tatovør kjennetegnes som en god håndverker med inngående kunnskap om utstyret og materialet som brukes (Kristensen, 2015, s. 31-36). Sommeren 2012 reiste jeg til Island og valgte å ta en tatovering. Tatoveringen er for meg en følelse av reisen i seg selv - det foreligger ingen dyp, underliggende mening som forteller noe om hvem jeg er som person. Ikonografiske skildringer av tatoverte mennesker finnes over hele verden, det er oppdaget slike skildringer i keramikk, bergkunst og bein – slike fremstillinger presenterer et rammeverk for å forstå den kulturelle betydningen av kroppslig dekorasjon. Den vestlige verden assosierte lenge tatoveringer med «primitive» samfunn og lavere klasser, men i de siste 20 årene har man sett et dramatisk skifte i hvordan mennesker oppfatter denne praksisen, og man ser arkeologer med permanent kroppskunst som forteller om deres personlige funn og interesser innenfor faget (Deter-Wolf, 2013, s. 16).

Vitlycke museum i Tanum i Sverige har de siste årene jobbet med utstillingen «*Rock art tattoo*». Det er en utstilling som løfter frem mennesker som har tatoveringer inspirert av bergkunsten – utstillingen formidler historiene som ligger bak valget av tatoveringene. Det er mange ulike grunner til at mennesker velger å tatovere bergkunst på sin egen kropp, noen av dem peker på at selv om den opprinnelige meningen av bergkunsten er ukjent, er det noe vakkert med den forhistoriske kunsten - som bringer oss nærmere røttene av det som gjør oss til mennesker. Tatoveringer med motiv av bergkunst på menneskekroppen er dermed en kombinasjon av kulturen vi er en del av - og forhistorisk kultur (Vitlycke Museum, 2019). Janik (2020) hevder mennesker som lever i dag kan få en økt forståelse av materiell kultur gjennom å utforske det visuelle som ligger i bergkunsten og andre kreative uttrykk. Janik stiller spørsmål om hvordan en tolkning av adferden til mennesker som en gang levde kan påvirke vår forståelse av hvordan vi skaper og observerer kunst i samtiden. Den menneskelige grunnleggende evnen til å skape kreative uttrykk – fra den eldste kunsten til den moderne kunstscenen er forankret i nevrofysiologi; noe som dreier seg om hvordan hjernen gir oss muligheten til å se, og former den kreative prosessen. Det som forandrer seg er de kulturelle kontekstene hvor kunsten produseres og konsumeres (Janik, 2020, s. 1).

Jeg mener det finnes mange fordeler med å trekke inn samtidsarkeologiske perspektiver inn i arkeologien og bergkunsten, og kanskje kan det å se på paralleller mellom individuelle uttrykk i fortid og nåtid føre til at flere mennesker – som ikke har hatt noen interesse for arkeologi eller bergkunsten, åpner øynene og lærer seg at det å uttrykke seg selv, er en del av mennesket som har eksistert til alle tider? Og at selv om de kreative prosessene knytter seg til ulike tider og miljøer, mener jeg Janik (2020) kommer med noen essensielle, nytenkende perspektiver som tydeliggjør at det faktisk er de kulturelle kontekstene som endrer seg – ikke den grunnleggende evnen til å uttrykke seg selv som menneske.

6.1.2 Har min egen stil endret seg med tiden?

I «*En tegning fra barndommen*» synliggjøres det individuelle uttrykket jeg hadde før jeg hadde utviklet en form for bevissthet i forhold til min egen stil. Det er en enkel tegning av en menneskefigur, og de forskjellige elementene forteller meg en todelt historie; det er et kreativt uttrykk som viser en sammensetning av *hvem jeg den gang var* - og *hvem jeg forestilte meg å være*. Tegningen har ligget sammenkrøllet i en skuff i mange år, men det er fortsatt mulig å identifisere materiale og teknikk, der en sammensetning av linjer og farger viser hvilke ferdigheter jeg hadde som barn, samt hvilke materialer jeg hadde tilgjengelig.



Figur 52 En tegning fra barndommen.
Foto: Elisabeth Næss Eilertsen

I denne oppgaven har jeg så langt analysert menneskefigurer som er laget av mennesker som levde på en helt annen måte enn hva vi gjør i dag – selv om det ligger mange tusen år mellom oss og forhistoriske kunstnere mener jeg det kan være interessant å undersøke potensialet som ligger i en analyse av min egen kunst. I de mange figurfremstillingene av mennesket i fortid og nåtid kan man legge merke til hvordan man uttrykker den menneskelige formen forskjellig, noe som er en sammensetning av individuelle ferdigheter til den enkelte kunstneren - men også en gjenspeiling av omgivelsene, noe jeg håper har kommet fram underveis i analysen av de forskjellige typer figurer og hvordan de opptrer i det mikrotopografiske landskapet. Lagergård (2004) arbeider som kunstner i Göteborg, og har analysert Paleolittisk kunst med artikkelen «*Paleolitiska Bilder: En bildkonstnårs reflexioner*».



Figur 53 Det surrealistiske bryter seg gjennom det naturalistiske. Tegning: Elisabeth N.E

Lagergård mener kunst og vitenskap har ulike mål – men at en gjensidig tilnærming kan trigge metodologiske nyvinninger. Det er når en kunstner utvikler sin billedspråklige egenart at det er mulig å gjenkjenne stilen. I en kunstanalyse er det mulig å gjenkjenne kunstnerens egenart dersom man studerer kunstnerens tegnemåte, komposisjon, fargebruk og eventuelt tematikk. Det kan sammenlignes med skrivestilen, stemmen eller bevegelsesmønsteret til et menneske (Lagergård, 2004, s. 47-56). Lagergård mener den Paleolittiske kunsten er skapt av klare og sannferdige inntrykk, der forfatteren blant annet uttrykker kunsten som en «*vital og expansiv energi inrymd i behärskad form*» (Lagergård, 2004, s. 54).

I en tid på veien fra barn til ungdom ønsket jeg å tegne det jeg så, mange timer ble brukt til å lære hvilke teknikker jeg kunne bruke for å komme så nært virkeligheten som mulig – men når jeg følte jeg hadde «mestret» evnen til å tegne det jeg så; var interessen for å tegne det jeg ikke kunne se, enda større. Det er noe som gjenspeiles i kunsten jeg lager, og dersom man studerer maleriene og tegningene jeg har laget de siste ti årene er det

mulig å se store endringer, noe som gjelder både fargebruk, tegnemåte og tematikk. Det er hovedsakelig penselen eller blyanten jeg bruker som verktøy, materialet er som regel akryl. Jeg maler sjeldent med fingrene, men det er noe spesielt med teknikken som gjør maleriet mer «levende» og flytende i uttrykket. Det som gjør teknikken med fingermaling så spesiell er kontakten man får med underlaget - man kan kjenne hvordan malingen treffer fingertuppene - hvordan fingertuppene møter arket og former seg etter overflatens tekstur. Bergkunsten er laget i en annen tid, men kanskje kunne de også reflektere over - og legge merke til hvordan fingertuppene møtte huleveggen på en annen måte enn penselen? Har menneskene som malte bildene i Solsemhula utforsket ulike teknikker og oppdaget at penselen gjorde det lettere å ha kontroll over linjene?



Figur 54 Maleri laget med fingrene. Maleri: Elisabeth Næss Eilertsen



2010



2014



2014



2010

EVE



2014



2014

Figur 55 Tegninger jeg har laget i perioden 2010-2014. Tegninger: Elisabeth Næss Eilertsen



2010



2010



2011



2011



2012



2013



2013



2013

EAE

Figur 56 Egne malerier, 2012-2013. Malerier: Elisabeth Næss Eilertsen

Det er mange menneskefigurer representert i min egen kunst, men hvordan menneskefigurene er tegnet varierer stort. Jeg mener derfor det er vanskelig å oppdage noen klare stilistiske likheter i mitt eget materiale dersom det er laget gjennom forskjellige tidsperioder av livet, men dersom man studerer en enkelt tegning med flere mennesker -

eller tegninger som er laget innenfor samme tidsrom - er det lettere å gjenkjenne stilistiske likheter. Den spanske kunstneren Pablo Picasso (1881-1973) lagde i sin tid kunst som spenner fra de ypperligste naturalistiske studier til abstraksjon, og kunstneren er kjent for sine spesielle perioder, blant annet den melankolske, «blå» periode som varte fra 1901-1904 (Tschudi-Madsen, 2019). Menneskefigurene fra 2010 er tegnet med kullstift – strøkene er lette og tegnet med hurtige bevegelser. Det er stor likhet mellom enkelte av menneskene som finnes i min egen kunst, ser man derimot på tegningene jeg har laget med blyant fra 2014 er det stor kontrast, både i form og uttrykk. Jeg tror grunnen til den store forskjellen ligger i kontrasten mellom det å bruke en kullstift og det å bruke en blyant, eller maling.



2015



2015

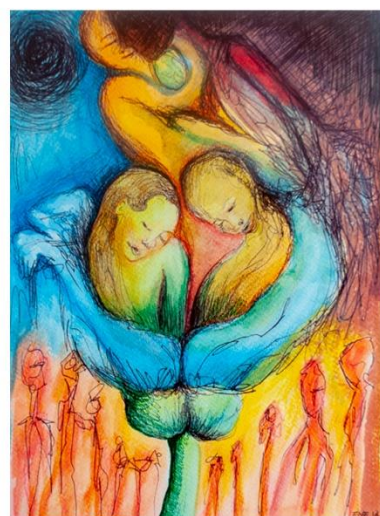


2016



2017

EVE



2018

Figur 57 Egne Malerier, 2015-2018. Malerier: Elisabeth Næss Eilertsen

I perioden 2015-2018 er det mange sterke farger som er brukt, menneskefigurene er en blanding av naturalistiske og surrealistiske, et eksempel er maleriet fra 2017 med tittelen «Opium heads». Det å kombinere elementer av naturen med motiv av mennesket går igjen i en stor del av kunsten min, og et fellestrekk for alle maleriene fra 2015-2018 er selve penselstrøkene som ofte er bøyd i formen. Det er kanskje det eneste fellestrekket det er mulig å peke på som er synlig hele perioden – fra 2010-2019.



2019



2017



2018



2019



2018



2019

ENE

Figur 58 Egne Tegninger og malerier, 2018-2019. Tegning og malerier: Elisabeth Næss Eilertsen

Kunsten jeg lagde i perioden 2017-2019 viser i enda større grad motiv av mennesker, noe jeg mener gjenspeiler masteroppgavens tema og problemstillinger. Den grunnleggende tanken har vært å komme nærmere «mennesket i berget» - det er ikke alltid ordene er tilstrekkelig for å uttrykke hvordan bergkunsten påvirker menneskesinnet. Innblikket i min egen kunst viser at det har skjedd store endringer med tiden, men noe som ofte går igjen er streken som gjerne er tegnet eller malt i en bøyd form – ikke en rett – selv om et av bildene fra 2018 her viser en tendens til flere rette streker, noe som gjør at det skiller seg noe ut fra de andre bildene jeg har malt og tegnet gjennom livet. Det å studere sin egen kunst er utfordrende, men det er også interessant. Bergkunstens menneskefigurer er så forskjellige, noe menneskefigurene jeg selv har tegnet og malt, også er. I sammenligningen av egen kunst ser jeg hvor mye stilen til et menneske kan endre seg med tiden; noe som forteller meg at stilen til menneskene som lagde bergkunsten – også kan ha endret seg gjennom bergkunstnerens liv.

6.1.3 Et eksperiment med ulike teknikker

Inspirert av eksperimentet av Løvdøen (2015) valgte jeg å gjennomføre et lite eksperiment der jeg undersøkte hvordan forskjellige teknikker påvirket det individuelle uttrykket for å se om det var stor kontrast i måten figurene var fremstilt. Jeg valgte å male 15 menneskefigurer innenfor et begrenset tidsrom med rød akrylmaling som materiale, med bruk av to forskjellige pensler med ulik bredde. Jeg har også malt noen av figurene med fingrene, og jeg opplevde selve prosessen med å lage figurene med fingrene som en interessant måte å lære om teknikker som knytter seg til hulemaleriene.

Det som tidlig viste seg, var at alle menneskefigurene viser stilistisk likhet til tross for at ulike teknikker er brukt - og de fingermalte figurene viser etter min mening et særdeles «levende» uttrykk. I Fingalshula og Solsemhula er det varierende tykkelse på de rødmalte strekene - og jeg tror det å bruke sine egne hender og materialer kan gi ny innsikt og forståelse for teknikkene som er brukt i forhistorien, og kanskje kan en sammenligning av materialer og teknikk gjøre det lettere å gjenkjenne den menneskelige, kreative prosessen som synliggjøres i kunsten?



Figur 59 Eksperiment med ulike teknikker. Malerier: Elisabeth Næss Eilertsen

6.2 Oppsummering og konklusjoner

I dette kapitlet har jeg undersøkt hvordan mennesker uttrykker seg selv i vår nære fortid, der jeg har undersøkt hvordan valg av materiale og teknikk former det individuelle uttrykket. Tatoveringer og graffiti er uttrykksformer som har eksistert over lang tid – og jeg mener menneskets trang til å uttrykke seg selv i det offentlige rommet gjenspeiler en grunnleggende trang til å skape. Det er kroppen som er tatovørens «lerret», dermed er det også mulig å analysere tatoveringer på lik linje som enhver form for stiluttrykk. Jeg har sammenlignet graffitikunst der jeg har pekt på mulighetene som ligger i stilistiske analyser, og illustrerer hvordan spraymalingen og tatoveringen er laget med en forutsetning som skaper en ulik grad av kontroll; graffitikunstneren viser til en mindre grad av kontroll enn tatovøren. Det er dermed mulig å trekke paralleller mellom hulemalerier og graffitikunst – og helleristninger og tatoveringer; selv om det er laget til ulike tider er det individuelle uttrykket sammensatt av ferdigheter, materiale, teknikk og kontroll. Jeg har valgt å sammenligne egne tegninger og malerier jeg har produsert de siste ti årene for å undersøke i hvilken grad stilen har endret seg, og om det er mulig å identifisere en «signatur» i materialet som er synlig gjennom hele tidsperioden. Det en sammenligning av egen kunst viser er at stilen har endret seg mye de siste ti årene, men det er mulig å gjenkjenne noen stilistiske likheter innenfor hver tidsperiode – der spesielt fargene og den bøyde streken spiller en rolle. Det lille eksperimentet jeg gjennomførte med rødmalte menneskefigurer viser at det er mulig å utforske ulike teknikker for å forstå hvordan mennesker uttrykte seg i fortiden – og selv om det ikke gir noe eksakt svar, åpner det kanskje opp for nye tilnærminger til å «se kunsten» der man utforsker i hvilken grad teknikken påvirker det individuelle uttrykket.

Kapittel 7: Tolkningsperspektiv

Det individuelle uttrykket er noe som former verden vi lever i, og det er ikke noe som begrenser seg i hverken tid - eller rom. I denne masteroppgaven har jeg diskutert kunstbegrepet og sett hvordan det forholder seg til bergkunsten. Jeg har analysert menneskefigurer fra forskjellige lokaliteter som er tilknyttet ulike tidsperioder, der målet har vært å utforske om det er mulig å identifisere stilistisk likhet i bergkunsten. Det var et viktig mål å utforske om det var mulig å gjennomføre en analyse av menneskefigurenes konstruksjonsmåter, der utgangspunktet for metoden var hvordan Stebergløkken (2016) definerte begrepene gestalt, type og stil. Jeg har derfor sammenlignet menneskefigurene med utgangspunkt i konstruksjonsmåtene gjennom å sortere materialets gestalter, typer og stiler. Resultat av analysen viser at metoden har gjort det lettere å identifisere likheter i måten menneskefigurene er konstruert – noe som også har gjort det lettere å begrunne stilistisk likhet. Det å studere hvordan figurene er tegnet har vært en interessant og krevende prosess, men det har også gitt meg et innblikk i hvor viktig det er å beskrive hva som er hovedtrekkene til figurene. Det at det finnes så mange forskjellige typer menneskefigurer viser at det også er stor sannsynlighet for at mange mennesker hadde lært seg kunsten å produsere bergkunst. Det at resultatene av analysen viser til så mange ulike typer, spesielt tilknyttet Amtmannsnes 2B i Alta, viser at menneskene hadde mange ulike måter å «tegne» den menneskelige formen. Selv om det ikke er mulig å vite eksakt hvorfor det er en så stor variasjon mellom figurene - mener jeg denne variasjonen viser at menneskene som produserte bergkunsten var tilknyttet ulike tradisjoner og opplæringer.

Jeg har også sett nærmere på min egen kunst, som viser at stilen til et menneske kan endre seg mye gjennom livet – noe som viser at selv om menneskefigurene er ulike, kan de være laget av samme person som har utviklet sin egen stil med tiden. Det er ingen overordnede tolkninger som har ligget til grunn for mine tolkninger, det generelle fokuset har ligget på individuelle uttrykk fra forhistorisk tid, til vår nære fortid. I diskusjoner om det visuelle og identifikasjon av stil har det kommet fram at persepsjon spiller en stor rolle i hvordan vi ser kunst på et generelt nivå - det vil derfor være umulig å gjøre en ren objektiv tolkning av bergkunsten, ettersom våre egne assosiasjoner vil forme hvordan vi sorterer materialet. I en sammenligning av malte og hugde menneskefigurer har jeg tydeliggjort hvilken betydning materialbruk har å si for det individuelle uttrykket og pekt på hvilken påvirkning dette har i en stilistisk analyse. Det kan være problematisk å sammenligne malte menneskefigurer med hugde, men gjennom sammenligninger har jeg forsøkt å tydeliggjøre hvorfor hensyn til materiale og teknikk er viktig i en analyse av gestalter, typer og stiler. Det er viktig å fortsette med dokumentasjon av bergkunsten slik at det er mulig å gjennomføre dyptgående analyser av ulike teknikker og stiluttrykk. Det at flere av hulemaleriene og helleristningene i større grad enn tidligere nå dokumenteres med digitale verktøy fører til en mer objektiv forståelse av menneskefigurenes form og hvordan de fremtrer på panelet. DStretch har vært et sentralt verktøy jeg valgte å bruke for å få frem de malte figurene i denne oppgaven.

Det at bergkunstforskningen i lang tid har vært tilknyttet overordnede tolkninger har kanskje ført til at det estetiske perspektivet og «kunsten» i bergkunsten ikke har fått nok rom for refleksjon, også på tvers av fagdisipliner. Tiden er noe som påvirker oss alle, men selv om bergkunsten er laget i en annen tid enn de individuelle uttrykkene som synliggjøres rundt oss i dag - er det fortsatt individuelle uttrykk som er skapt av individer, formet av

miljøet vi er en del av. Det er veldig interessant å se på paralleller mellom nåtiden og fortiden, og den kulturelle bakgrunnen er derfor avgjørende i hvordan man ser kunst.

7.1 Det estetiske perspektivet

Helskog (2012) mener bergkunstens figurer er vakre, levende og tankevekkende (Helskog, 2012, s. 21). Det at menneskene som levde i forhistorien på lik linje med oss som lever i dag uttrykte seg selv på berget viser at hadde kunnskap og ferdigheter. De hadde tillært seg kunnskap om materialene de brukte – slik Ingold (2000) uttrykte at det å tilegne seg kunnskap, og det å lære seg å anvende denne kunnskapen gjennom berøring, følelse, handling er en form for praksis (Ingold, 2000, s. 316-318). Det at det finnes så mange ulike menneskefigurer representert i bergkunsten viser at menneskene hadde ulike måter å uttrykke seg selv gjennom ulike praksiser, og flere detaljer i figurene viser at mange forhistoriske kunstnere hadde gode ferdigheter, og et øye for bergets allerede estetiske kvaliteter. I noen tilfeller jeg har trukket fram panel med bergkunst hvor det ser ut til at menneskefigurene ikke er tilfeldig plassert på panelet – dette gjelder spesielt Leirfall III, Amtmannsnes 2B og Ole Pedersen 9. Den måten figurene er laget med god presisjon og sammensetning viser at menneskene som produserte bergkunsten hadde lært seg en måte å sammenblande egne uttrykk med de naturlige omgivelsene. Det at menneskefigurene er tegnet på så ulike måter gjør det også sannsynlig at mange mennesker hadde lært seg teknikken med å hugge figurer i berget. Den store likheten mellom figurer på enkelte bergpanel, som Leirfall III kan indikere at de samme menneskene hugde flere menneskefigurer innenfor et begrenset tidsrom, eller at de kom tilbake til det samme bergpanelet ved flere anledninger.

Gjerde (2019) har pekt på at bergkunsten kan inneholde scener, komposisjoner og fortellinger – noe jeg mener er mulig å gjenkjenne, også i hvordan menneskefigurene er plassert på enkelte felt som har inngått i analysen. Det er spesielt mulig å se denne komposisjonen ved Leirfall III, men også Amtmannsnes 2B og Ole Pedersen 9 viser en tendens til at figurer ofte er plassert direkte over en bergsprekk, skuringsstripe eller kvartsåre. Stebergløkken har understreket at våre egne erfaringer og assosiasjoner gjennom livet, kan påvirke hvordan vi ser ting forskjellig (Stebergløkken, 2016, s. 219). Det at vi mennesker ser ting på forskjellige måter gjorde meg mer bevisst på at alle ser bergkunsten forskjellig. Jeg har kun sett på et lite utvalg av figurenes forhold til mikrotopografien i gjennomgangen av feltene og figurene, men mener allikevel at figurenes plassering på panelene viser at valg av «lerret» kan ha vært viktig for bergkunstneren. Det er på den andre siden ikke slik at alle menneskefigurene er plassert på en måte som viser en scene eller komposisjon – det er dermed ikke sagt at alle som produserte bergkunst valgte å bruke bergets fordypninger, skuringsstriper eller kvartsårer som en del av kunsten. Det analysene mine viser er at det finnes størst stilistisk likhet mellom menneskefigurene som opptrer på samme felt, ofte i direkte nærhet til hverandre. Norsted (2008) mener de malte menneskefigurene opptrer «svevende» på berget, uten forankring i tid, sted og handling – det kan reflekteres i min egen analyse ettersom det ikke har vært enkelt å se detaljene på huleveggen, og om figurene er plassert i forhold til mikrotopografien. Det er gjerne lettere å se hvordan de hugde menneskefigurene forholder seg til linjene i bergflatene, og jeg har ikke sett noen tydelig tendens i plasseringen av de malte menneskefigurene. Norsted peker også på at dersom man betrakter de malte menneskefigurene nærmere, kan man også ane at det foregår en form for samhandling mellom dem (Norsted, 2008, s. 22). Jeg har kun sett på malte menneskefigurer fra Solsemhula og Fingalshula i denne oppgaven, og sammensetningen av figurene i grupper

på de forskjellige feltene kan peke på en form for sammensetning - spesielt i forhold til menneskefigurene i Solsemhula. Bjerck (2012) har utdypet hvor merkbart kontrasten mellom dagslys og mørke i hulene oppleves, det er dermed veldig interessant at helleristningene kommer så tydelig fram under sollyset - og at de malte menneskefigurene virker å være så nært knyttet til mørket (Bjerck, 2012, s. 48-50). Det at hulemaleriene i så stor grad viser motiv av menneskefigurer er veldig interessant, og ettersom jeg kun har klart å identifisere og en gestalt og en type for de malte figurene, viser at praksisen kan ha vært mer knyttet til en tradisjon. Typologiseringen viser derfor at de malte menneskefigurene kanskje var mer tilknyttet en tradisjon, men ettersom detaljene ofte er vanskeligere å tyde mener jeg det kan være detaljer i figurene som har forsvunnet med tiden, eller på grunn av malingen som renner ned eller flyter utover. I Vingen finnes det også mange eksempler på mennesker og dyr som er plassert i forhold til hverandre på en spesiell måte som ser ut til å gjengi en fortelling – eller en scene. Det kan dermed virke som om menneskene og dyrene inngår i en samhandling eller symbiose – og at de dermed gjengir en form for kommunikasjon (Lørdøen og Mandt, 2012, s. 108). Jeg tok kun med noen få menneskefigurer fra Vingen, men de viser både likheter og ulikheter. Det som hadde vært interessant å undersøke nærmere er i hvilken grad de indre markeringene i menneskefigurene sammenfaller med dyrefigurene. Det individuelle uttrykket og det estetiske perspektivet i bergkunsten hadde kanskje kommet tydeligere fram dersom jeg selv hadde dokumentert et panel med bergkunst, der detaljer i mikrotopografien kom tydelig frem. Dessverre ble det ikke gjort som en del av denne oppgaven, men jeg har allikevel oppdaget interessante «glimt» av det estetiske perspektivet i bergkunsten – og ser at det finnes mange muligheter til å jobbe videre for å komme nærmere det individuelle uttrykket.

7.2 Hvordan komme nærmere det individuelle uttrykket?

Stebergløkken mener det å sette søkelys på bergkunstens uttrykksform gjør det mulig å komme nærmere individene som lagde bergkunsten (Stebergløkken, 2016, s. 254) – noe resultatene av analysen av menneskefigurer også viser. Resultatet av mine analyser viser også at nærmere studier av detaljer som huggspor kan gjøre det lettere å begrunne stilistisk likhet dersom likheten faller utenfor metodens rammer. Det å undersøke hvordan menneskefigurer i bergkunsten er konstruert gjennom ulike nivåer peker på interessante forskjeller og likheter uavhengig av tid og rom. Det å identifisere stilistisk likhet er ingen enkel oppgave, og selv om jeg mener det å analysere menneskefigurenes konstruksjonsmåter viser interessante likheter og forskjeller på tvers av områder, ser jeg hvor problematisk det kan være når to menneskefigurer har ulik gestalt, men som også har stilmessige likheter. Stebergløkken har pekt på at overordnede studier ofte gjør at man «mister» individet og de ulike nyansene mellom figurene, og at det å komme nærmere individet kan gjøre det lettere å si noe om bergkunstfeltene er komponert i sin helhet ved en, eller flere hendelser. Eller om det var en eller flere mennesker som var involvert i produksjonen av bergkunsten (Stebergløkken, 2016).

Den eldre dokumentasjonen av malte menneskefigurer viser ifølge Norsted (2011) til betydelige feil og mangler (Norsted, 2011, s. 20). I analysen av de malte menneskefigurenes gestalter, typer og stiler er det tydelig at en identifikasjon av stilistisk likhet krever gode detaljer, bilder og beskrivelser av menneskefigurene. Solsemhula var den første kjente hulen med malerier i Nord-Europa, og da maleriene i Fingalshula ble

opdaget nesten et halvt århundre etter kunne man gjenkjenne noen likheter mellom hulenes form, i tillegg til en likhet mellom figurenes form og farge. Hulemaleriene i Norge ligger for høyt til at noen strandlinjedatering kan indikere alderen til maleriene, og mange forskere har gjennom tidene forsøkt å sammenligne stiluttrykket i de ulike hulene (Lørdøen, 2010, s. 30). Lørdøen (2010) mener hulene er forskjellige i utseende og høyde, men at de malte menneskefigurene er så ensartede og organisert på en «streng» måte, ved siden av hverandre eller i grupper – og at det derfor er sannsanlig at de tilhører et tradisjonsfellesskap (Lørdøen, 2010, s. 36). Det at jeg kun har analysert menneskefigurer fra Solsemhula og Fingalshula gjør det vanskelig å trekke en beslutning om det foreligger en stor likhet mellom mange menneskefigurer – selv om det har vært mulig å trekke fram noen stilistiske likheter mellom enkelte figurer, krever det nærmere forskning.

7.3 Menneskefigurenes konstruksjonsmåter

Stebergløggen (2016) mener metoden med å identifisere gestalter, typer og stiler i bergkunsten, krever gode beskrivelser slik at metoden lettere skal kunne etterprøves (Stebergløggen, 2016, s. 283). Jeg mener Stebergløggen har klart å gjøre gode beskrivelser av gestaltene og typene, selv har jeg møtt på en del utfordringer som noen ganger har gjort det vanskelig å sette ord på enkelte konstruksjonsmessige likheter. Knut Helskog presenterte i 1983 en analyse av menneskefigurer i Alta, der utgangspunktet var å undersøke hvordan de ulike typene med menneskefigurer lå i forhold til strandforskyvningen. Helskog mener helleristingene var en måte å uttrykke ideer på, og pekte på at tolkningen av forhistorisk kunst er uhyre vanskelig og komplisert. Helskog undersøkte hvordan menneskefigurer var tegnet på runeboommer – og mener variasjonen mellom figurene på runeboommen ikke er så ulik variasjonen man ser i «hellekunsten», og et interessant tilfelle Helskog peker på er en menneskefigur som finnes på Ole Pedersen 9, som han tolker som en menneskefigur som holder en tromme i venstre hånd og en hammer i den andre (Helskog, 1983, s. 5-19). Helskog (1983) så at analysen av menneskefigurene i Alta viste at det finnes mange typer representert, og han undersøkte hvilke figurer som var «aktive» og «passive» i sitt uttrykk. Helskog peker på at de store menneskefigurene på Amtmannsnes og Storsteinen viser at det er lagt ned mye arbeid i produksjonen av ristningene enn på de andre feltene. Helskog peker også på at helleristingene i Alta – selv om det finnes lignende ristninger andre steder – viser til en nordlig utvikling med et eget særpreg (Helskog, 1983, s. 5)

Det finnes mange menneskefigurer av vekslende utforming i Vingen, og de er stort sett tegnet forfra – noe som står i motsetning til hvordan hjortedyrene er fremstilt. Lørdøen og Mandt (2012) mener de fleste menneskefigurene er konstruert på en måte som gjør at det ser ut som om de er i bevegelse – og at enkelte «skjelletmennesker» kan tyde på at Vingen har vært en arena for døderitualer (Lørdøen og Mandt, 2012, s. 108). Jeg gjorde et bevisst valg om å ikke gå nærmere inn på overordnede tolkninger i denne oppgaven – selv om enkelte menneskefigurer ligner skjelletter, mener jeg det å studere menneskefigurenes konstruksjonsmåter utenfor overordnede tolkninger gjør at man i større grad kan fokusere på menneskefigurene som ulike uttrykksmåter laget med ulike materialet og teknikker. Sognnes (1999) mener menneskefigurene i midt-norge er passive, noe som står i klar motsetning til ristningene i Alta (Sognnes, 1999, s. 42). I tiden før og etter tusenårsskiftet er bergkunsten kommet i søkelyset for forskere som forsøker å utvide tolkningspotensialet og erkjennelsesmulighetene i arkeologisk forskning, noe som gjør at det i større grad enn

tidligere er preget av en videre, faglig horisont. Lødøen og Mandt (2012) peker på at det er innenfor det vidåpne tolkningsuniverset at nye tolkninger av Vingen må forstås – og at man må sette ristningene inn i en videre samfunnskontekst – tidsmessig og kulturelt. Det å datere alderen på figurene er vanskelig å bestemme, og det har hersket stor usikkerhet rundt tidsrammen for ristningene i Vingen (Lødøen og Mandt, 2012, s. 97-99).

Lødøen og Mandt mener «Det å hugge bilder i berg er en metode for å markere spesielle steder i landskapet. Det kan være ulike årsaker til at enkelte plasser ble ansett som så viktige at de ble tegnsatt» (Lødøen og Mandt, 2012, s. 110). Kanskje kan de panelene som har flest forskjellige typer, indikere at stedet hadde en spesiell betydning for menneskene som lagde bergkunsten? Lødøen og Mandt (2012) mener fellestrekk i huggeteknikk og fremstillingsmåte kan antyde en eksistens av et overordnet formspråk, og mener enkeltfigurer med likhet som opptrer i enkelte figurgrupper spredt over området kan indikere at noen få mennesker tok del i produksjonen av bergkunsten – eller at uttrykk ved figurer er videreført under veiledning fra et menneske til et annet (Lødøen og Mandt, 2012, s. 114). Jeg mener dette også er synlig i analysen av menneskefigurenes konstruksjonsmåter, der man ofte ser likheter mellom hvordan menneskefigurene er konstruert - men at det også er store variasjoner i hvordan innsiden av menneskefigurene er «dekorert». Det kan derfor tenkes at denne veiledningen fra et menneske til et annet gjorde at bergkunstneren etter hvert fant egne måter å utviklet sin egen stil, på samme måte som at graffitikunstnere lærer seg grunnprinsippene i hvordan man bruker sprayboksen, for deretter å utvikle sin egen, særegne signatur. Det som kan skape en mulig feilkilde og forstyrre statistikken i min egen analyse av menneskefigurenes konstruksjonsmåter er det høye antallet figurer som er tilknyttet enkelte lokaliteter. Det interessante med denne statistikken er derimot at det viser at selv om et enkelt felt kan inneholde et stort antall figurer, så viser de mange typene at Amtmannsnes 2B kan ha vært et samlingssted hvor menneskene som lagde bergkunsten hadde lært seg forskjellige måter å konstruere menneskekroppen.

Stebergløkken (2016) mener analysen av de midtnorske veideristningene viser at større felt med et stort antall figurer kan ha vært samlingssteder, og at et lavt antall figurer kan vitne om en annen praksis (Stebergløkken, 2016, s. 271). Det er kun et lite antall figurer fra storsteinen som er tatt med i analysen – Helskog (2012) mener den store blandingen av figurer som finnes på storsteinen kan indikere at nye mennesker som kom til området blandet sin egen tro med de lokale trosforestillingene, eller at de demonstrerte sin egen makt over de som allerede var bosatt der – eller at menneskene som lade bergkunst fikk ideer utenfra som gjorde at måten de uttrykte seg ble endret (Helskog, 2012, s. 154). Det er kun noen få menneskefigurer fra Storsteinen jeg har trukket fram, og selv om de viser noen konstruksjonsmessige likheter, er det også veldig mange forskjeller.

7.4 Samtidsarkeologiske perspektiver: Relevant for bergkunstforskningen?

I denne oppgaven valgte jeg å trekke frem kontrasten mellom det malte og det hugde i bergkunsten – og samtidig peke på hvordan ulike teknikker synliggjøres i vår nære fortid. Det malte skiller seg fra det hugde, spesielt ettersom gestaltene, typene og stilene til de malte menneskefigurene har vært betydelig vanskeligere å identifisere og typologisere. I sammenligninger av menneskefigurer som er laget med ulike teknikker har det kommet frem at studier av bergkunst på detaljnivå kan være en fordel der målet er å identifisere stilistisk likhet. Jeg valgte å studere denne kontrasten dypere gjennom å sammenligne graffiti og tatoveringer, for å vise hvordan detaljnivå og ulik presisjon gir forskjellige uttrykk. Bjerck (2012) har pekt på at fenomenologiske perspektiver ikke har vært ansett som gyldige i en forskningstradisjon som er bygd på objektive data (Bjerck, 2012). Bjerck peker på at menneskene som lagde bergkunsten hadde de samme sansene og fysiske omgivelsene som det vi har, og bruker dermed sin egen kroppslige opplevelse for å få et innblikk i fenomenologien av hulene (Bjerck, 2012, s. 56-57). Bjerck bringer dermed noe nytt og interessant inn i bergkunstforskningen, som viser at det vi som mennesker opplever i våre fysiske omgivelser i dag, også kan gi et innblikk i hvordan menneskene som malte hulemaleriene opplevde omgivelsene. Jeg mener derfor det å bruke min egen erfaring med det å uttrykke meg selv kreativt, også har potensiale til å bringe noe nytt inn i bergkunstforskningen, selv om det å studere mitt eget uttrykk kanskje beveger seg utenfor de vitenskapelige, objektive rammene – kan det også være noe som peker på mulighetene en slik analyse fører med seg. Det eksperimentet Løvdøen (2015) gjennomførte sammen med Morten Kutschera viser også at eksperimentell arkeologi kan lære oss noe nytt om flere aspekter ved bergkunstforskningen: det å lage et redskap, lære seg å anvende dette redskapet med forskjellige teknikker som fungerer - viser at mennesker som lever i dag, også kan lære seg kunsten å lage bergkunst.

Samtidsarkeologiske perspektiver har åpnet opp for nye måter å se potensialet som ligger i studier av stiluttrykk, der jeg har pekt på teknikk og materialbruk; enten det er studier av bergkunst, egen kunst, graffiti eller tatoveringer. Det å trekke paralleller mellom fortiden og nær fortid slik jeg har gjort viser at det er mulig å bruke seg selv og sin egen forståelse av verden – for å komme nærmere menneskene som lagde bergkunsten og hvordan forskjellige teknikker formet det individuelle uttrykket. I de samtidsarkeologiske perspektivene har jeg sett nærmere på graffiti i nærmiljøet – det å gå nærmere inn på graffiti i en masteroppgave som har bergkunst som tema har vært noe utfordrende, men det har også åpnet opp for økt innsikt i hvordan mennesker uttrykker seg i det offentlige rommet. Det er viktig for meg å presisere at fokuset hele veien har vært *det individuelle uttrykket, og at min måte å studere graffiti i samtiden handler om å synliggjøre kontrasten mellom ulike uttrykksformer*. Jeg mener samtidsarkeologiske perspektiver er relevant for bergkunstforskningen ettersom det kan føre til at man åpner opp – og ser at individuelle stiluttrykk er synlig rundt oss. Det at jeg har delt min egen erfaring med kunst gjennom denne prosessen har gjort det lettere for meg å se at det eneste som skiller meg fra menneskene som produserte bergkunsten er de kulturelle rammene. Det at jeg har en så stor trang til å uttrykke meg selv kreativt, gjør at jeg nå har et sterkt ønske om å lære meg teknikker som er brukt i produksjonen av bergkunst.

Frederick (2017) har pekt på at graffiti og bergkunst er knyttet til en direkte interaksjon mellom kunstneren og stedet, og Bengsten (2017) mener det er opp til den individuelle observatøren innenfor den tidsmessige konteksten å avgjøre om det man observerer er kunst, eller ikke. Det vil på den ene siden ikke være mulig å si med sikkerhet at bergkunst

er ment for å være kunst, men på den andre siden kan det åpne opp for nye måter å se bergkunsten, der man velger å gå bort fra overordnede tolkninger og bruker sine egne erfaringer med å uttrykke seg. Stebergløkken (2016) peker på noe jeg mener er essensielt i forhold til denne debatten, det at forskere til tross for opplevelsen av emosjonelle og visuelle verdier i bergkunsten - utelater den estetiske vinklingen i arbeidet med bergkunst. Det er derimot mulig at de emosjonelle og visuelle verdiene som enkelte forskere legger merke til i bergkunstforskningen har rot i forskerens egne opplevelser og miljø, samtidig som det er problematisk å begrunne de emosjonelle og visuelle verdiene.

Helskog (2012) mener figurer i bergkunsten kan gjenspeile individuell identitet i hvordan de er blitt utformet, men utvalget av figurer og likheter i hvordan de er laget og mellom forholdsvis «samtidige» figurer kan tyde på at det eksisterte noen felles normer som måtte overholdes (Helskog, 2012, s. 17). Hansen (2008) mener forholdet mellom kunst og arkeologi er avhengig av maktstrukturene i akademiske diskurser hvor samspillet utspiller seg (Hansen, 2008, s. 138). Lagergård peker også på at kunst og vitenskap har ulike mål – men at en gjensidig tilnærming kan trigge metodologiske nyvinninger. I analysen av min egen kunst og bergkunsten er det mange observasjoner, opplevelser og emosjoner som bergkunsten gir meg, men det er vanskelig å uttrykke, beskrive og formidle hvordan jeg selv opplever bergkunsten. Det endelige inntrykket jeg sitter med at dersom man våger å la kunstnere og mennesker fra andre disipliner komme med sine meninger om bergkunst, så vil man kanskje åpne opp for nye måter å se bergkunsten på – ikke som forhistorisk kunst man gjerne assosierer med bestemte tidsperioder eller overordnede tolkninger; men som et rent menneskelig uttrykk som er vakkert, akkurat slik som det er.

Kapittel 8: Konklusjon

I dette kapittelet legger jeg fram hvilke resultater mine analyser har kommet med i forhold til problemstillingene:

Hvordan kan man identifisere stilistisk likhet i bergkunsten?

Det er ingen enkel oppgave å identifisere stilistisk likhet i bergkunsten, men det mine analyser viser er at det er enkelte faktorer som går igjen. Inndelingen av menneskefigurene etter nivåene gestalt, type og stil har gjort det lettere å identifisere, og begrunne stilistisk likhet. Det som har kommet fram er at stor likhet i stil ofte gjelder figurer som også er plassert nært i forhold til hverandre. Jeg mener metoden gjør det lettere å få oversikt over hvilke figurer som har stor likhet, og det å se nærmere på detaljerte foto for å undersøke om figurene også har samme hugge- og maleteknikk kan gjøre det lettere å identifisere og begrunne stilistisk likhet, spesielt dersom det foreligger tvil om samme person har laget figurene.

Hva er menneskefigurenes gestalter, typer og stiler?

Analysen av hugde og malte menneskefigurer fra de utvalgte lokalitetene i Norge viser at menneskefigurene viser store forskjeller i hvordan de er konstruert. Jeg har identifisert tolv forskjellige gestalter, og under hver gestalt er det mange ulike typer menneskefigurer. Jeg har kommet fram til at de malte menneskefigurene kun har en gestalt, og de hugde menneskefigurene har elleve. Det har kommet tydelig fram at i en analyse av hugd og malt bergkunst - er de hugde figurene lettere å lese, spesielt gjelder dette Ole Pedersen 9 i Alta der figurene er meget detaljerte og huggeteknikk kommer tydelig fram. Det er derfor vanskeligere å identifisere konstruksjonsmåtene til de malte figurene, men det er også problematisk å tyde de hugde figurene som har forvitret med tiden. Analysen av menneskefigurenes gestalter, typer og stiler peker derfor på hvor viktig det er å tydeliggjøre kontrasten mellom det malte og det hugde, og hvordan det påvirker en sammenligning av menneskefigurer som er laget med ulike teknikker.

Hvordan forholder menneskefigurene seg til det mikro-topografiske landskapet?

Det mikro-topografiske landskapet er det jeg ser som bergkunstnerens «lerret». Jeg har ikke gjennomført en analyse av menneskefigurenes forhold til naturlige strukturer i berget, men jeg har pekt på noen av figurenes plassering på panelet og argumentert for hvorfor jeg mener enkelte figurer ser ut til å være bevisst plassert - spesielt gjelder dette Leirfall III, Ole Pedersen 9 og Amtmannsnes 2B. Det som går igjen er at menneskefigurene ved enkelte panel er tegnet stilt på rekke, og det virker som om sprekker, skuringsstriper og kvartstårer har vært viktige for plasseringen av figurene. Jeg mener derfor menneskene som lagde menneskefigurene i bergkunsten ved enkelte bergkunstfelt anvendte de naturlige elementene av berget som en del av kunsten.

I hvor stor grad har min egen stil endret seg med tiden, og kan en analyse av eget materiale bidra med noe i bergkunstforskningen?

I sammenligningen av mine egne tegninger og malerier ser det ut til at min egen stil har endret seg mye med tiden, men det er lettere å identifisere stilistisk likhet i den kunsten jeg har malt eller tegnet på samme det samme arket eller innenfor det samme året. Det at min egen stil har endret seg så mye med tiden kan derfor peke på at stilen til menneskene som lagde bergkunsten, også kan ha endret seg stort gjennom bergkunstnerens liv. Det at menneskefigurene har så mange ulike typer trenger derfor ikke nødvendigvis bety at mange har deltatt i produksjonen av bergkunst på et enkelt panel, men at de kan ha kommet tilbake til det samme panelet og lagd ny bergkunst – med et noe annerledes stiluttrykk. Jeg mener dermed med utgangspunkt i analysen av menneskefigurene og analysen av min egen stil peker på at stilistisk likhet er lettere å oppdage dersom man studerer et enkelt panel/lerret, og her ser det ut til at detaljnivået spiller en stor rolle.

Hvordan uttrykker mennesker seg gjennom ulike teknikker i vår nære fortid, og i hvilken grad vil valg av materiale og teknikk påvirke det individuelle uttrykket?

Samtidsarkeologiske perspektiver i studier av bergkunst åpner opp for nye måter å forstå seg selv og skape refleksjoner over det å uttrykke seg selv uavhengig av tid og rom. Jeg valgte å se nærmere på graffiti og tatoveringer, ettersom teknikkene er veldig forskjellige og viser hvordan presisjon påvirker det individuelle uttrykket. Det sammenligningen av teknikk og valg av materiale viser er at valg av materiale og teknikk påvirker det individuelle uttrykket, sprayet graffiti renner gjerne nedover murveggen – på samme måte som de malte menneskefigurene er vanskelige å tolke ettersom det er vanskelig å si om figurenes form er et resultat av maling som under produksjonen rant nedover, og som i ettertid kan ha blitt påvirket av menneskelig berøring. Tatoveringer viser i likhet med hugde bergbilder til en mye større grad av presisjon, dermed er det også lettere å analysere materialet.

8.1 Nye perspektiver

Jeg har sett på menneskefigurenes konstruksjonsmåter, og undersøkt om det er mulig å identifisere stilistisk likhet mellom dem. Den store variasjonen mellom menneskefigurene på de forskjellige panelene viser at flere mennesker sannsynligvis har deltatt i produksjonen av bergkunst - men at det også er muligheter for at stilen har endret seg gjennom bergkunstnerens liv, noe sammenligningen av min egen kunst fra de siste årene viser. Det å typologisere menneskefigurene i bergkunsten gjennom nivåene gestalt, type og stil - viser at metoden Stebergløkken brukte for å analysere veideristningenes konstruksjonsmåter, også er mulig å overføre til en analyse av menneskefigurer. Det har også kommet fram at detaljstudier av hugge- eller maleteknikk kan være en fin måte å begrunne stilistisk likhet – dersom figurene ikke har samme gestalt, type eller stil. Det å begrunne stilistisk likhet uten noen form for gitte, metodiske rammer kan være problematisk, men med god nok dokumentasjon så er det mange muligheter til å forske videre på menneskefigurene i bergkunsten på et stilistisk nivå.

8.2 Forslag til videre forskning

Det er mange muligheter til å jobbe videre med analyser av individuelle uttrykk i bergkunsten, spesielt når det kommer til detaljstudier av hugge- og maleteknikk, samt hvordan de forholder seg til andre figurer, linjer og fordypninger i bergflaten slik at det estetiske perspektivet kommer tydelig frem. Den metoden jeg lærte i Val Camonica med å dokumentere huggspor kan gjøre det lettere å se likheter i forhold til huggeteknikk, og selv om jeg ikke fikk testet denne metoden i Norge - tror jeg det kan være veldig interessant å utforske hvor mange detaljer det er mulig å identifisere i dokumentasjon av huggsporene i menneskefigurer - og eventuelt sammenligne dette med andre dokumentasjonsmetoder. Det er også mulig å jobbe videre med eksperimentell arkeologi. Det hadde spesielt vært interessant dersom flere mennesker hadde lært seg teknikken med å hugge bergkunst, og at man kunne sammenligne de forskjellige huggeteknikkene i ettertid for å se hvor utfordrende eller lett det er å se hvilke figurer som er laget av samme person. Det å dokumentere et enkelt bergkunstpanel, og gå nærmere inn på stilnivået og huggsporene kan være veldig interessant for å komme nærmere det individuelle uttrykket - og gjør man dette parallelt som man produserer bergkunst i samtiden er jeg sikker på at man kan få en økt innsikt i det å identifisere stilistisk likhet, og samtidig komme nærmere «mennesket i berget» og innsikt i hvordan man gjennom praksis uttrykker seg selv som menneske.

Jeg mener menneskene som lagde bergkunsten - enten det var ment for å være estetisk vakkert eller ikke - så hadde de gode kunnskaper om ulike teknikker og bruk av materialer. De mange fantastiske og detaljrike menneskefigurene i bergkunsten viser hvilken evne de som produserte bergkunsten hadde til å plassere de på berget slik at de fremtrer på ulike måter. Det å se solstrålene treffe bergkunsten i Alta kan ikke sammenlignes med noen annen form for kunst jeg har sett, menneskene som lagde bergkunsten har klart å få frem det estetiske og bevegelige på en helt unik måte. Det at menneskene valgte å legge så mye energi i å lære seg kunsten å hugge med god presisjon, der de i tillegg formet redskapene - blandet sammen fargene, hugde og malte figurene - forsterker inntrykket jeg sitter med om at den eneste forskjellen mellom meg og bergkunstneren er at vi lever i forskjellige tider - og at individuelle uttrykk er like levende og interessant i dag som det alltid har vært.

Litteraturliste

- Altarockart. (2020). Hentet 1. februar 2020, fra <http://www.altarockart.no/>
- Bengsten, P. (2017). The myth of the "street artist": A brief note on terminology. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*. 3 (1), 104-105.
- Bjerck, H. B. (1995). Malte menneskebilder i 'Helvete'. Betragtninger om en nyoppdaget hulemaling på Trenyken, Røst, Nordland. *Universitetets Oldsaksamling Årbok 1993/1994*, 121-150.
- Bjerck, H.B. (2012). On the Outer Fringe of the Human World: Phenomenological Perspectives on Anthropomorphic Cave Paintings in Norway. I K. A. Bergsvik & R. Skeates (Red.), *Caves in Context: The Cultural Significance of Caves and Rockshelters in Europe* (s. 48-64).
- Bjerck, H.B. (2016). Brannstasjon i bakspeilet: Samtidsarkeologiske betraktninger under avviklingen av Sentrum Brannstasjon i Trondheim våren 2015. *Primitive tider*, Vol 18, 267-284).
- Bjerck, H. B., (in press) Out of the day, time and life. A phenomenological approach to caves and anthropomorphic paintings. In: Olsen, B., M. Burström, C. DeSilvey & Þ. Pétursdóttir, (eds.) *After Discourse: Things, Affects, Ethics*. Routledge.
- Clottes, J. (2002). *World Rock Art*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Curtis, C. (2005). What is Graffiti Archaeology? Hentet den 1 mars fra <http://grafarc.org/about.html>
- Danbolt, B. (2002). *Blikk for bilder: Om tolkning og formidling av billedkunst* (2.utg.). Oslo: Abstrakt Forlag AS.
- Deter-Wolf, A. (2013). The Material Culture and Middle Stone Age Origins of Ancient Tattooing. I: Philippe Della Casa & Constanze Witt (eds) *Tattoos and Body Modifications in Antiquity. Proceedings of the sessions at the EAA annual meetings in The Hague and Oslo, 2010/11. Zurich Studies in Archaeology* vol. 9, 2013, 15-25.
- Dobrez, L. (2015). Evolutionary perceptual constants in rock art motifs. Proceedings of the XXVI Valcamonica Symposium, September 9 to 12, 2015.
- Dodd, J. (2018). Art, Artists, Rock Art and Underslōs. I: J. Dodd & E. Meijer (Red.). *Giving the Past a Future. Essays in Archaeology and Rock Art Studies in Honour of Dr. Phil. h.c. Gerhard Milstreu* (s. 4-28). Oxford: Archaeopress Publishing LTD.
- Eilertsen, E.N. (2018). Hulemalerier i Norge: En undersøkelse av motiv (Bacheloroppgave). Norges teknisk naturvitenskapelige universitet, Trondheim.

- Fossati, A. E. (2007). The rock art tradition of Valcamonica-Valtellina, Northern Italy: A World Heritage View. *Clifton Antiquarian Club*, 8, s.139-155.
- Fossati, A. E. (2003). Topographical Representations in the Valcamonica Rock Art Tradition: Typology, Chronology and Interpretation. I: K. Sognnes (Red.), *Rock art in landscapes –landscapes in rock art*, (Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab Skrifter, Vol. 4, s. 31-47). Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Franklin, N.R. (1989). Research with style: a case study from Australian rock art. I: S. Shennan (Red.), *Archaeological approaches to cultural identity* (s. 278-290). London: Unwin Hyman.
- Frederick, U. (2017). Out of Time and Place: Graffiti and Rock Art Research. I: Bruno David and Ian J. McNiven (ed.), *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, Oxford Handbooks Online, Melbourne, Australia, s. 1 - 22.
- Fuentes, A. *The creative spark: How imagination made humans exceptional*. New York: Penguin Random House LLC.
- Gjerde, J.M. (2010). *Rock art and Landscapes: Studies of Stone Age rock art from Northern Fennoscandia* (Doktoravhandling). Universitet i Tromsø, Tromsø.
- Gjerde, J.M. (2019). The world as we know it: Revisiting the rock art at Bergbukten 4B in Alta, northern Norway. *Time and mind: The journal of Archaeology, Consciousness and Culture*. 12, 197-206. <https://doi.org/10.1080/1751696X.2019.1645521>
- Hagen, A. (1966). *Bilder i berg: helleristninger i Norge*. Oslo: Tanum
- Hagen, A. (1970). *Studier i vestnorsk bergkunst: Ausevik i Flora*. Bergen: Universitetsforlaget
- Hansen, C. (2008). *Art and Archaeology: The function of the artist in interpreting material culture* (Doktoravhandling). Waterford Institute of Technology.
- Helberg, B.H. (2016). *Bergkunst nord for Polarsirkelen*. Stamsund: Orkana Akademisk
- Helskog, K. Helleristningene i Alta: En presentasjon og en analyse av menneskefigurene. 1983. *Viking, Tidsskrift for norrøn arkeologi. Bind XLVII 1983. 5-41*
- Helskog, K. A. (2012). *Samtaler med maktene: En historie om verdensarven i Alta, Tromsø Museums skrifter*. Tromsø: Tromsø Museum, Universitetsmuseet.
- Hygen, A. S. Sikring av Bergkunst, Bergkunstprosjektet 1996-2005: Riksantikvarens Sluttrapport.
- Harman, J. (2005). *Using Decorrelation Stretch to Enhance Rock Art Images*. Hentet 04.april 2020, fra <http://www.dstretch.com/AlgorithmDescription.html>
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the environment: Essays in livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge
- Janik, L. (2020). *The archaeology of seeing: Science and Interpretation, the Past and Contemporary Visual Art*. Routledge: New York
- Karlsen, H.U. & Krogstad, G. (2018). «Kunst». I Norsk Ordbok. Oslo: Cappelen Damm.

- Kitchenham, P. (2009). Rock Art: «Tattooing» Rocks? *Time and Mind: The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture*, 2 (3), 347-348.
- Kristensen, L. (2015). The Technique and Craftmanship of tattooing in the Professional Tattoo Parlour. I: Serup J, Kluger N, Bäumlér W (Red.), *Tattooed Skin and Health*. Curr Probl Dermatol. Basel, Karger, 15, 31-36.
- Lagergård, J. (2004). Paleolitiska Bilder: En bildkonstnårs reflexioner». I: Gerhard Milstreu & Henning Prøhl (Red). *Prehistoric Pictures as archaeological source: Förhistoriska bilder som arkeologisk källa*. Tanum: Tanums Hållristningsmuseum (47-59)
- Lødøen, T. (2010). Hulemalerier i Nord-Trøndelag og Nordland. *Acta Spelæologica Norsk Speleologisk Årbok 1-2, 2010*. 25-38.
- Lødøen, T. K. & Mandt, G. (2012). *Vingen: Et naturens kolossalmuseum for helleristninger*. Trondheim: Akademika
- Lødøen, T. K. (2013). Om alderen til Vingen-ristningene. *Viking: Norsk Arkeologisk Årbok*, Bind LXXVI, 7-33.
- Lødøen, T. K. (2014). På sporet av senmesolittiske døderiter. Fornyet innsikt i alderen og betydningen av bergkunsten i Ausevik, Flora, Sogn og Fjordane. *Primitive tider* 16, 51-75.
- Lødøen, T. K. (2015). The method and physical processes behind the making of Hunter`s Rock Art in Western Norway: the experimental production of images. I: Stebergløkken, H, Berge, R, Lindgaard, E & Stuedal, H (Red). *Ritual landscapes and borders within rock art research – papers in honour of professor Kalle Sognnes*. Hentet fra: https://www.researchgate.net/publication/289672335_The_method_and_physical_processes_behind_the_making_of_Hunter's_Rock_Art_in_Western_Norway_the_experimental_production_of_images
- Meyering (2018). Fleshing out the Stickman: A Hypothesis about the Long-Legged Anthropomorphs in Scandinavian Rock Art. I: J. Dodd & E. Meijer (Red.). *Giving the Past a Future. Essays in Archaeology and Rock Art Studies in Honour of Dr. Phil. h.c. Gerhard Milstreu (s. 136-142)*. Oxford: Archaeopress Publishing LTD.
- Moi, M. (2017, 9. desember). Graffiti. I *Store Norske Leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/graffiti>
- Morales, R. J. (2005). Considerations on the Art and Aesthetics of Rock Art. I: T, Heyd & J, Clegg (Red.), *Aesthetics and Rock Art* (s. 61-74). Aldershot: Ashgate Publishing.
- Nomeikaite, L. (2017). Street art, heritage and embodiment. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 3, 43-53.
- Nordbladh, J. (2018). The Sensitive Finger, The Observing Eye And The Sensation Of A Place. I: J. Dodd & E. Meijer (Red.). *Giving the Past a Future. Essays in Archaeology and Rock Art Studies in Honour of Dr. Phil. h.c. Gerhard Milstreu (s. 28-36)*. Oxford: Archaeopress Publishing LTD.
- Norsted, T. (2008). *Maleriene i Fingalshula, Gravvik i Nærøy*. (NIKU Rapport 2008:23). Hentet fra: <https://niku.brage.unit.no/niku-xmlui/handle/11250/2561184>

- Norsted, T. (2010). Safeguarding the cave paintings in Lofoten, Northern Norway. *Rock art research*, 27, 239-250.
- Norsted, T (2011). *Maleriene i Solsemhula, Leka kommune*. (NIKU Rapport 2011:44). Hentet fra: <https://niku.brage.unit.no/niku-xmlui/handle/11250/2506026>
- Parno, T.G. (2010). 'What the frak is f**k?' a thematic reading of the Graffiti of Bristol. I: Oliver, J & Neal, T (Red.). *Wild Signs: Graffiti in Archaeology and History*. Oxford: Archaeopress Publishing LTD.
- Porr, M. (2019). Rock art as art: *The journal of Archaeology, Consciousness and Culture*. Vol 12, 153-164. <https://doi.org/10.1080/1751696X.2019.1609799>
- Ruuska, A. K. (2017). Memory, Materiality and Place in Ojibway Rock Art Performances. I: Bruno David and Ian J. McNiven (ed.), *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, Oxford Handbooks Online, Melbourne, Australia.
- Sognnes, K. (1997). *Undersøkelse av bergbilder: Lokalitet Sylte I*. (Rapport 1997:044380).
- Sognnes, K. (1999). *Det levende berget*. Trondheim: Tapir Forlag.
- Sognnes, K. (2011). These rocks were made for walking: Rock art at Leirfall, Trøndelag, Norway. *Oxford Journal of Archaeology*, 30, 185-205.
- Stebergløkken, H.M.V. (2016). *Bergkunstens Gestalter, typer og stiler* (Doktoravhandling). Norges teknisk naturvitenskapelige universitet, Trondheim.
- Stebergløkken, H.M.V. (2018a). *Tilstandsvurdering og nydokumentasjon av Kvennavika/Selset, Inderøy, Nord-Trøndelag, Bevaringsprogrammet for bergkunst (BERG)* 2017. NTNU Vitenskapsmuseet: Trondheim.
- Stebergløkken, H.M.V. (2018b). Å lese bergkunst: Spor etter et glemt verdensbilde. *Spor - Nytt fra fortiden*, 1(65), s. 28-31.
- Tatovering (2019). I Store Norske leksikon. Hentet 12. februar 2020 fra <https://snl.no/tatovering>
- Tschudi, M. S. (2019). Pablo Picasso. I Store Norske leksikon. Hentet 01. mai 2020 fra https://snl.no/Pablo_Picasso
- Vitlycke Museum. (2019, 4 juni). Hentet fra <https://expo.vastarvet.se/stories/rat/#introduction>
- Young, A. (2005). *Judging the Image: Art, Value, Law*. Routledge: London & New York

Appendiks

Kalkeringsmaterialet (årstall refererer til publikasjon, se litteraturliste):

Troms og Finnmark:

Amtmannsnes 2B (Alta)	Karin Tansem 2009 (altarockart.no)
Isnestoften 1 (Alta)	Karin Tansem 2010 (altarockart.no)
Ole Pedersen 9 (Alta)	Karin Tansem 2012 (altarockart.no)
Storsteinen (Alta)	Karin Tansem 2009 (altarockart.no)

Trøndelag:

Fingalshula I (Nærøysund)	Arve Kjersheim 2004. Hentet fra Norsted (2008)
Fingalshula III (Nærøysund)	Arve Kjersheim 2004. Hentet fra Norsted (2008)
Leirfall III (Stjørdal)	Marstrander. Digital bearbeiding av Stebergløkken.
Solsemhula I (Leka)	Arve Kjersheim 1999. Hentet fra Norsted (2011)
Solsemhula II (Leka)	Arve Kjersheim 1999. Hentet fra Norsted (2011)

Møre og Romsdal:
















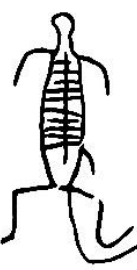


Sylte I (Surnadal)	Sognnes 1997
--------------------	--------------



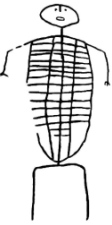



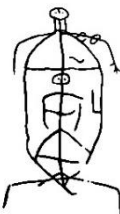

Vestland:


















Ausevik II (Kinn)	Hagen (1969)
Ausevik VI (Kinn)	Hagen (1969)
Sylte I (Surnadal)	Sognnes (1997)
Bakkane 3 (Bremanger)	Egil Bakka 1976. Hentet fra Lørdøen og Mandt (2012)
Hardbakken Nord A (Bremanger)	Egil Bakka 1963. Hentet fra Lørdøen og Mandt (2012)
Leitet 8 (Bremanger)	Egil Bakka 1973. Hentet fra Lørdøen og Mandt (2012)
Storåkeren I (Bremanger)	Egil Bakka 1976. Hentet fra Lørdøen og Mandt (2012)
Urane 14 (Bremanger)	Johs. Bøe 1932. Hentet fra Lørdøen og Mandt (2012)

I. Oversikt over gestalter og typer









A.2B = Amtmannsnes 2B



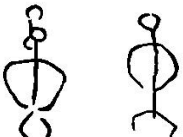

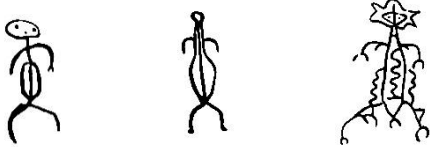


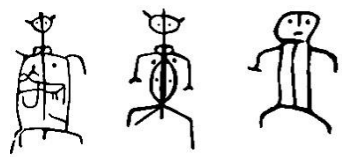


Gestalt A	Gestalt B	Gestalt C	Gestalt D	Gestalt E	Gestalt F
Type 1	Type 1	Type 1	Type 1	Type 1	Type 1
Leirfall III	Hardbakken Nord A	Hardbakken Nord A	A. 2B	A. 2B	Urane 14
					
Type 2	Type 2	Type 2	Type 2	Type 2	Type 2
Leirfall III	Bakkane III	Storsteinen	A. 2B	Storsteinen	Storsteinen
					
Type 3	Type 3	Type 3	Type 3	Type 3	Type 3
Leirfall III	Bakkane III	A. 2B	A. 2B	A. 2B	Urane 14
					

Gestalt A	Gestalt B	Gestalt C	Gestalt D	Gestalt E	Gestalt F
Type 4		Type 4	Type 4		
Ole P. 9		A. 2B	A. 2B	A. 2B	
					
Type 5		Type 5	Type 5		
Ole P. 9		A. 2B	A. 2B		
					
		Type 6			
		A. 2B			
					

Gestalt G	Gestalt H	Gestalt I	Gestalt J	Gestalt K	Gestalt L
Type 1	Type 1	Type 1	Type 1	Type 1	Type 1
Isnestoften	Sylte 1	Ole Pedersen 9	Ole Pedersen 9	A. 2B	Solsemhula I
					
Type 2	Type 2	Type 2	Type 2	Type 2	
A.2B	Storåkeren I	Sylte I	Ole Pedersen 9	A. 2B	
					
Type 3		Type 3	Type 3	Type 3	
A.2B		Ausevik II	Ole Pedersen 9	A. 2B	
					
Type 4			Type 4		
Leitet 8			Ole Pedersen 9		
					

II. Den typologiske oversikten

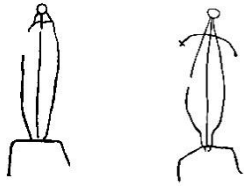
Gestalt A	Gestalt B
Type 1	Type 1
Leirfall III:	Hardbakken Nord A
	
Type 2	Type 2
Leirfall III	Bakkane III
	
Type 3	Type 3
Leirfall III	Bakkane III
	
Type 4	
Leirfall III	
	
Type 5	
Ole Pedersen 9	
	

Gestalt C		
Type 1		
Hardbakken Nord A	Storsteinen	
		
Type 2		
Amtmannsnes 2B		
		
Type 3		
Amtmannsnes 2B		
		
Type 4		
Amtmannsnes 2B	Storsteinen	Ole Pedersen 9
		
Type 5		
Amtmannsnes 2B	Storsteinen	
		
Type 6		
Amtmannsnes 2B		
		

Gestalt D

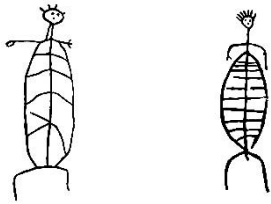
Type 1

Amtmannsnes 2B



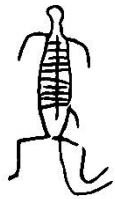
Type 2

Amtmannsnes 2B



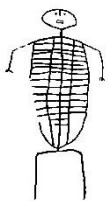
Type 3

Amtmannsnes 2B



Type 4

Amtmannsnes 2B

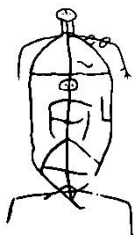















Storsteinen



Type 5

Amtmannsnes 2B

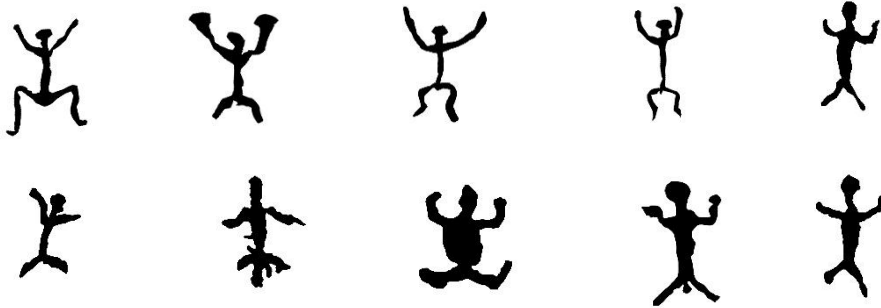


Gestalt E	Gestalt F	Gestalt G	Gestalt H
Type 1	Type 1	Type 1	Type 1
Amtmannsnes 2B	Urane 14	Pippisteinen	Sylte 1
			
Type 2	Type 2	Type 2	Type 2
Storsteinen	Storsteinen	Amtmannsnes 2B	Storåkeren 1
			
Type 3	Type 3	Type 3	
Amtmannsnes 2B	Urane 14	Amtmannsnes 2B	
			
Type 4		Type 4	
Amtmannsnes 2B		Leitet 8	
			

Gestalt I

Type 1

Ole Pedersen 9



Type 2

Sylte 1



Type 3

Ausevik II

Ausevik VI



Gestalt J

Type 1

Ole Pedersen 9



Type 2

Ole Pedersen 9



Gestalt J

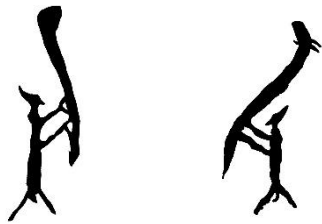
Type 3

Ole Pedersen 9



Type 4

Ole Pedersen 9



Gestalt K

Type 1

Amtmannsnes 2B

Storsteinen



Type 2

Amtmannsnes 2B



Type 3

Amtmannsnes 2B



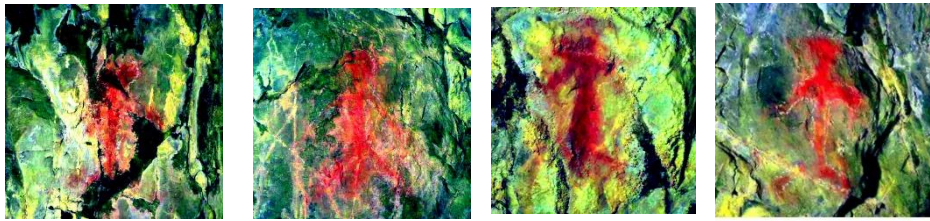
Gestalt L

Type 1

Solsemhula (I)



Fingalshula (Felt I)



Fingalshula (Felt III)

