

Det komplekse folkekunstbegrepet



**Vern, videreføring og fornying av folkekunst i studentarbeider
ved Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, Rauland.**

**Monica Mannes
Masteroppgave i kunsthistorie
IKK
Universitetet i Bergen
2006**

Forside: Fig. 1.1 Skjellsmykke. Helene Elv Andersen. 2004.

Forord

Jeg vil gjerne takke universitetslektor og veileder Per Olav Folgerø, professor emeritus Dag Sveen og professor Nils Georg Brekke for svært god hjelp med denne avhandlingen. Videre vil jeg takke Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, avdeling Rauland, for å ha vært veldig imøtekommende på alle måter, og for at jeg fikk hospitere på masterstudiet i tradisjonskunst høsten 2005. Herfra vil jeg spesielt takke professor Vidar Lande og høgskolelektor Marit Andersen for mye god hjelp og informasjon. I tillegg vil jeg takke Ib Jammer for uunværlig hjelp i arbeidet med oversettelsen av *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie* (Riegl. 1894.).

Innhold

I. Introduksjon

<i>Problemstilling</i>	6
<i>Studentarbeidene</i>	6
<i>Metallarbeid</i>	8
<i>Folkekunst</i>	9
<i>Tradisjon</i>	10
<i>Fremgangsmåte</i>	11

II. Studentarbeidene og den utdanningsmessige konteksten som danner bakgrunnen for disse.....

<i>Dekoroppgave, 1. år</i>	14
<i>Funksjonsoppgave, 1. år</i>	16
<i>Årsoppgave, 1. år</i>	17
<i>Produktutviklingsoppgave, 2. år</i>	20
<i>Årsoppgave, 2. år</i>	21

III. Folkekunstbegrepet.....

<i>Folkekunstbegrepets introduksjon i Norge</i>	25
<i>Karakteristiske trekk ved folkekunstgjenstander</i>	30
<i>Folkekunstforskning</i>	33
<i>Folkekunstbegrepet i dag</i>	39
<i>Skjematisk oversikt over folkekunstbegrepet</i>	43
<i>Tradisjon</i>	46
<i>Folkekunst, tradisjon og analysen av studentarbeidene</i>	53

IV. Materialanalyse.....

<i>Smykkearbeider</i>	56
<i>Korpusarbeider</i>	68
<i>Oppsummerende oversikt</i>	85

V. Studentarbeidenes relasjon til folkekunst.....

<i>Studentarbeidene og diskusjonen om folkekunstbegrepets definisjon</i>	88
<i>Studentarbeidene og folkekunsttradisjonen</i>	95

VI. Konkluderende oppsummering

Illustrasjonsliste.....

Litteraturliste.....

Appendiks.....

<i>Oversettelse av utdrag fra Riegl "Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie"</i>	114
<i>Mål for studier ved Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, Rauland</i>	121

I. Introduksjon

Problemstilling

Det finnes mange synspunkter om hva som er, og hva som ikke er folkekunst. Noen mener folkekunsten er historisk avsluttet, andre at den er en levende tradisjon også i dag. Slike motsigelser gjør det vanskelig å finne en klar definisjon av folkekunstbegrepet. Målet for folkekunststudiet ved Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, avdeling Rauland, er "*vern, vidareføring og fornying*" av folkekunsten.¹ Denne målsetning blir komplisert i lys av et omdiskutert folkekunstbegrep.

En mindre gruppe studentarbeider fra folkekunststudiet i Rauland er fokuset for denne avhandlingen. Produktene skal analyseres i lys av den teoretiske diskusjonen rundt bruken av begrepene *folkekunst* og *tradisjon*, en diskusjon som til enhver tid er svært aktuell ved Institutt for folkekultur. Målsetningen er å finne ut hvorvidt og hvordan folkekunsten vernes, videreføres og fornyes i studentarbeidene. Hovedproblemstillingen for avhandlingen er produktenes forhold til folkekunststradisjonen og om de kan sies å tilhøre folkekunsten.

Studentarbeidene

Det å bevisst knytte et arbeid opp mot en bestemt tradisjon som folkekunst, samtidig som en vil være fornyende og ikke minst lage produkter som er interessante for samtiden, er en utfordrende kombinasjon. Å være nyskapende og lage produkter som fanger samtidens interesse er, for så vidt, vanlig innen de fleste kunstutdannelser og kunstproduksjoner. Det å ha valgt å arbeide i relasjon til en bestemt tradisjon, slik studentene gjør det ved Institutt for folkekultur, er annerledes. Da kan det virke som om de har valgt å sette opp grenser omkring sin egen produksjon. De skal tenke fritt og nytt, men innenfor en ramme som utgjør tradisjonen. Denne rammen kan bestå av alt fra bestemte oppfatninger av hva slags produkter man kan lage, til hvilke materialer man kan bruke, valg av teknikker, form, farge og symbolikk. For å være nyskapende innen en slik ramme, må man tøye og gjerne bryte en del av disse oppfatningene.

Noen mener nok at dette ikke er riktig, at man ikke skal endre på tradisjonen. Andre vil si at tradisjonen skal endres og utvikles for fortsatt å være en levende tradisjon, at fornying sikrer

¹ Studieplan for folkekunststudier ved Høgskolen i Telemark, avdeling Rauland. <http://www.hit.no/> (Studieplan. HiT, R.) Se appendiks.



Fig. I.2 Spenne. Helene Elv Andersen. 2003.

at tradisjonen overlever. Studiet i folkekunst ved Institutt for folkekultur representerer det siste. Vern, videreføring og *fornyning* av folkekunsten er instituttets målsetning. Denne målsetningen blir i praksis et krav til det enkelte studentarbeidet. Visse aspekter ved folkekunsten skal vernes og videreføres, og andre skal fornyes, i ethvert produkt. Det krever at studentene må ta stilling til

folkekunsttradisjonen og foreta valg. Dette er et tydelig krav fra instituttets side, men stiller samtidig studentene ganske fritt, for hva vil det si å være nyskapende innen en tradisjon? Hvis man ser på metallarbeid, kan vern, videreføring og nyskaping innen folkekunst være alt fra en egen og ny type dekor på en ellers nokså tradisjonell sølje, til helt særegne produkter inspirert av norsk treskjæring. Grensen for hvor nyskapende eller tradisjonsnær en vil være, er i stor grad overlatt til den enkelte. Dette gir studentarbeidene fra folkekunststudiet stor spennvidde når det gjelder grad av tradisjon, og grad av fornying i det enkelte produktet.

Smykkeanhenget av Helene Elv Andersen (fig. I.1 på avhandlingens forside) er et godt eksempel på en av yttergrensene i denne sammenhengen. Selve skjellet er i sin helhet uforandret, og henger i en lærrem. Dette gir smykket et svært folkelig preg. I tillegg er stiliserte naturgjenstander ofte brukt som dekorative motiver i folkekunst. Den velkjente akantusranken er et klart eksempel på et stilisert motiv innen folkekunst som tar utgangspunkt i noe man finner i naturen. Samtidig foregår ingen stilisering av skjellet i dette studentarbeidet. Man kan derved til en viss grad forsvare smykkets relasjon til naturen, og smykket kan sies å ha et folkelig preg, men er disse ledetrådene nok til at man kan kalle produktet folkekunst? Rent utseendemessig ligner ikke smykket mye på det man i Norge gjerne tenker på som folkekunst, og noen vil nok mene at ledetrådene er for svake til at man kan snakke om en videreføring av folkekunsten i dette produktet.

Spennen i fig. I.2 kan sies å være et mindre kontroversielt produkt. Den gir klare assosiasjoner til folkekunsten både fordi det er en spenne, og på grunn av dekoren som består av organiske linjer, trådarbeid og skraverte felt. Spennen kan gjerne sies å være uvanlig sett i en folkekunstsammenheng, spesielt med de grønne steinene. Ledetrådene til folkekunsten er likevel sterke, og sammenlignet med skjellsmykket er man kanskje mer villig til å kalle dette

en nyere form for folkekunst. Et interessant aspekt ved nettopp disse to produktene er at de er laget av samme student, Helene Andersen. Spennen er besvarelsen på en *dekoroppgave* fra førsteårsstudiet og skjellsmykket besvarer en *produktutviklingsoppgave* fra andreårsstudiet.² Det senere produktet viser en mye større grad av frihet i forhold til folkekunsten, en forskyvning som er interessant i lys av diskusjonen om folkekunst- og tradisjonsbegrepet.

I likhet med disse to produktene, er alle studentarbeider ved Institutt for folkekultur interessante i forhold til min problemstilling fordi de medvirker til å rette oppmerksomheten mot oppfatninger av hva som er og hva som ikke er folkekunst. Hva slags grenser finnes? Hvor langt kan man i så fall tøy dem? Enkelte studentarbeider tøyer folkekunsttilhørigheten lenger enn andre, for eksempel skjellsmykket (fig. I.1). Dette gjør dem ekstra interessante for denne avhandlingen. Masteroppgavens format tvinger frem en avgrensning av materialet, og dette var et av kriteriene i utvelgelsen av studentarbeider til den forestående analysen.

Metallarbeid

Folkekunststudiet i Rauland består av tre ulike retninger basert på materialene tre, tekstil og metall. Jeg har valgt å se nærmere på tolv metallarbeider, valgt ut i samråd med gullsmed og lærer ved folkekulturinstituttet, Marit Andersen. Metallarbeid viste seg å være spesielt interessant i diskusjonen om folkekunstabegrepet fordi det er et mindre utforsket område innen folkekunst, og grensen mellom eldre folkekunst og datidens laugsarbeid er ikke alltid like tydelig innen dette materialfeltet. Søljer, brudekroner og andre produkter en gjerne forbinder med bygdekulturen (og derved folkekunsten?) ble ofte laget av utdannede gullsmeder i byene. Disse gullsmedene hadde en todelt produksjon, hvorav den ene var varer til byens borgere og den andre var 'bondesølv' til bygdene. Det var ulike moter som preget disse.³ Rikard Berge (1881-1969)⁴ nevner også at produksjon av arbeider i edle metaller lenge var ulovlig utenfor laugene, fordi lødigheten i metallene skulle kontrolleres. Likevel ble det mange steder drevet ulovlig sølvsmedarbeid på bygdene.⁵ Berge velger i sin bok å kalle både sølvarbeidene laget på bygdene og 'bondesølvet' laget i byene for "*bondesylv*", og begrunner dette med at bygullsmedene likevel laget disse produktene etter "*bondetykkje*".⁶ Grensene for hva som er 'bygdehåndverk' og hva som er laget av profesjonelt utdannede innen eldre norsk

² Disse oppgavene ses nærmere på i kapittel II.

³ Fossberg, J., S. W. Tandberg. 2003. *Norsk sølv. Gullsmeder gjennom 600 år*. Oslo. s. 20, 299.

⁴ Berge, R. 1925. *Norskt Bondesyylv*. Skien, 1997.

⁵ Disse ble omtalt som 'fuskere' eller 'bønhaser'. Norges Gullsmedforbund. 2000. *Fra svenn til mester*. Oslo. s. 7-8.

⁶ Berge. 1925. Fyriord s.V.

sølvsmedarbeid er altså noe glidende. Vern, videreføring og fornying av *metallarbeidet* i folkekunsten er en sammensatt problemstilling.

Folkekunst

De fleste har en relativt klar forestilling om hva som menes med folkekunst. Man tenker gjerne på gjenstander som passer inn på et stabbur eller en gammel stue, som åklær, treskjærerarbeid, rosemalte skåler og kister, bunader og draktsølv. Dessuten kan man komme inn på redskaper i forbindelse med dyrking, dyrehold og bearbeiding av gårdsprodukter. Det er likevel ikke så enkelt når man skal prøve å gi en nærmere forklaring på hva begrepet folkekunst inkluderer, og derved også hva det ekskluderer. Denne uklarheten gjør begrepet vanskelig å bruke teoretisk så vel som praktisk, som i studentarbeidene. Folkekunstabegrepet skal drøftes mer inngående senere i avhandlingen, men følgende eksempel vil vise hovedpunktene i diskusjonen:

Et mangletre⁷ (for eksempel et av mangletreene i fig. I.3) blir laget av en erfaren treskjærer på 1700-tallet. Et annet blir laget på et treskjæringskurs i 2006. Spørsmålet er om begge disse produktene kan komme inn under begrepet folkekunst. Mangletreet er fellesnevneren for disse. Redskapene for produksjonen kan tenkes å ha vært nokså like, og produktene ligner hverandre. Noen vil mene at begge produktene er folkekunst, og begrunne dette med at treskjæring har lange tradisjoner i Norge, og at det fortsatt lages treskjærerarbeider i dag. De to mangletreene er en del av *samme* tradisjon. Dessuten har det å dekorere noe alltid vært et overskuddsfenomen, noe man egentlig ikke trenger. Slik folkelig overskuddsproduksjon finnes til alle tider, og har tradisjoner langt bakover i tid.⁸ Nils Georg Brekke er en av dem som mener folkekunsten har "*interessante liner i utviklinga (..) fram til vår tid*".⁹ Vi skal komme tilbake til Brekkes perspektiv senere i denne avhandlingen.

Andre, som Dag Sveen,¹⁰ vil argumentere for at mangletreet fra 1700-tallet er folkekunst, men at mangletreet fra 2006 ikke er det. Forskjellen ligger i sammenhengen rundt produktene, og hva slags innhold de blir gitt. De sosiale situasjonene er ulike. På 1700-tallet ble mangletre

⁷ Et mangletre er et redskap som ble brukt til å glatte tøy med. Det har form som en kort planke med handtak midt oppe på enden på den ene flatsiden. Denne siden er ofte dekorert med treskurd, og handtaket har ofte en dyrelignende utforming.

⁸ Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.

⁹ Brekke. Sitert i Lerheim, M. (Formann). 1977. *Om folkekunst. Innstilling frå eit utval oppnemnd av Norsk kulturråd. Januar 1973*. Norsk kulturråd. Oslo. (Om folkekunst. 1977.) s. 42.

¹⁰ Sveen, D. 2004. *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk. Norsk treskjæring 1849-1879*. Oslo.

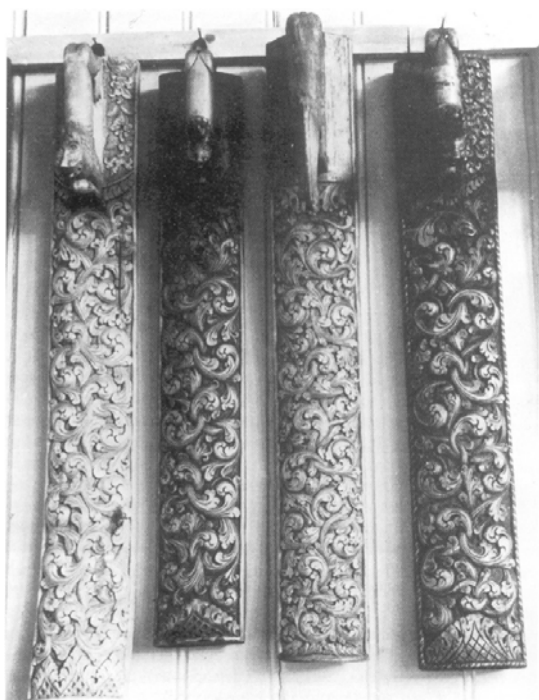


Fig. 1.3 Mangletre. Anders Tassmyrhaugen og Tor Andersen.

mye brukt som friergaver, i tillegg var det et konkret redskap som noen trengte og brukte. De ble gjerne laget på bestilling, der produsent og oppdragsgiver tilhørte samme miljø, et bygdemiljø.¹¹ Det andre mangletreet blir laget på et kurs i *norsk treskjæring*, og er en del av en tilbakeskuende, nostalgisk tradisjon som innebærer å hedre og ivareta noe fra fortiden. I tillegg får det nye produktet et *nasjonalt innhold*, det viser gamle *norske* tradisjoner. Den første treskjæreren oppfattet neppe mangletreet sitt som norsk treskjæring,¹² og begrepet *folkekunst* fantes ikke da. Mens nettopp dette er grunnen til at 'hobbytreskjæreren' fra 2006 gikk på kurset. Det nye mangletreet er da i sitt vesen forskjellig fra det som ble laget på 1700-tallet. Hele

sammenhengen som fantes rundt det første produktet kan sies å være brutt.¹³

Hvorvidt folkekunsten er en historisk avsluttet periode eller en levende tradisjon, er ifølge Marta Hoffmann (1913-2001) essensen i debatten omkring folkekunstbegrepet.¹⁴ Ettersom begge synspunkter kan sies å være mulige, avhengig av hvordan man definerer begrepet folkekunst, er *folkekunst et relativt begrep*. Noen vil da mene at folkekunsten eksisterer i beste velgående, andre at den ikke finnes i dag. En undersøkelse av de utvalgte studentarbeidene tilknytning til folkekunststradisjonen, fører oss rett inn i diskusjonen om selve definisjonen av begrepet folkekunst.

Tradisjon

Tradisjonsbegrepet er en viktig del av dette bildet. Folkekunsten i Norge er vel nesten synonymt med *norske tradisjoner*? Igjen viser det seg at så enkelt er det ikke, for hva tradisjonsbegrepet innbefatter er også et relativt spørsmål. Er det tingene, selve gjenstandene

¹¹ Sveen, D. 2004. s. 25.

¹² Sveen. 2004. s. 23.

¹³ Sveen. 2004. s.23-24.

¹⁴ Hoffmann, M. 1983. "Folkekunst – Hva menes med det?" s. 66-79. *Kunst og Kultur*. Nr. 2. Årg. 66. Oslo. s. 67.

som er tradisjonen, for eksempel mangletreet? Er kunnskapen/ferdigheten tradisjonen, det å skjære i tre? Eller er det kunnskapsoverføringen, det å ha lært treskjæring av faren sin eller en annen treskjærer i bygdemiljøet, som representerer tradisjonen? Man kan også fundere over hvorvidt treskjæreren fra 1700-tallet måtte kopiere farens, eller andres arbeider *nøyaktig* for å holde på tradisjonen, eller om han kunne lage sine egne mønstre, eller lage nye typer gjenstander enn de som var vanlige på farens tid. Sagt med andre ord; Kunne treskjæreren på 1700-tallet fornye produksjonen, og fortsatt tilhøre den samme tradisjonen?

Som et tankeeksperiment kan vi følge dette videre fremover til 'hobbytreskjæreren' i 2006. Da kan man spørre om produksjonen av samme type mangletre, med samme slags skurd, er en del av den samme tradisjonen. Her vil folks oppfatning kanskje avhenge av om 'hobbytreskjæreren' er fra samme bygd som treskjæreren på 1700-tallet, eller om han for eksempel hadde kommet fra et annet land. Og hvordan blir det når vår tenkte 'hobbytreskjærer' begynner å lage egne mønstre som bryter med dem man finner på bygdemuseet? Det man svarer på slike spørsmål, viser hva slags tradisjonsbegrep man opererer med. Man kan slå fast at også tradisjonsbegrepet er gjenstand for tolkning.

Fremgangsmåte

Studentarbeidene vil først presenteres i deres utdanningmessige kontekst (kapittel II). Målene for folkekunststudiet og de konkrete oppgavene folkekulturinstituttet gir studentene, er en viktig del av sammenhengen produktene har oppstått i, og vil påvirke deres forhold til folkekunststradisjonen. Denne presentasjonen vil danne utgangspunktet for den videre granskningen av folkekunstheltet.

Kjernen i det uavklarte forholdet mellom studentarbeidene og folkekunstheltet, ligger som nevnt i diskusjonen om heltets definisjon. Folkekunstheltets introduksjon og videre bruk i Norge utgjør fundamentet for forskeres bruk av heltet også i vår tid. Et nærmere blikk på dette, og på tradisjonsbegrepet, vil danne grunnlaget for en slags 'kartlegging' av ulike bruk/definisijsner av *folkekunst* (kapittel III). Denne kartleggingen definerer samtidig en teoretisk og heltmessig plattform for avhandlingen, og utgjør grunnlaget for analysen av studentarbeidene i kapittel IV. Analysen polariserer *vern* og *videreføring* av folkekunsten opp mot *fornyingen* av det samme. Kontrasteringen skal vise studentarbeidenes tilknytning til folkekunsten, samtidig som det viser produktene annerledeshet i forhold til det samme.

Avslutningsvis skal studentarbeidenes relasjon til folkekunsten diskuteres, samt spørsmålet om hvorvidt folkekunst kan brukes som en benevnelse på dette materialet (kapittel V). Målet for avhandlingen er ikke å komme frem til en fasit angående studentarbeidenes relasjon til folkekunsten, men å vise noe av kompleksiteten i dette forholdet. Kapittel VI inneholder konklusjonen.

II. Studentarbeidene og den utdanningsmessige konteksten som danner bakgrunnen for disse.

Vi skal i dette arbeidet særlig konstellere oss om tolv studentarbeider laget på folkekunststudiet ved Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, avdeling Rauland. Antallet er begrenset med tanke på avhandlingens størrelse, men stort nok til å gi et variert bilde av tradisjons- og fornyingsaspektet i studentarbeidene. Utvalget er en blanding av smykkearbeider og korpusarbeider, for å vise noe av bredden i det som lages på metallavdelingen i Rauland. Produktene viser varierende grad av folkekunsttilknytning og fornying. Samtidig er arbeider som av ulike årsaker ligger i *yttergrensen* for hva som kan oppfattes som folkekunststradisjonen vektlagt, da dette er avhandlingens fremste interesseområde.

Som studentarbeider er disse produktene opphavelig knyttet til en *undervisningssituasjon*. De er produsert innen rammen om *vern, videreføring og fornying* av folkekunsten, instituttets "*ideologiske manifest*",¹⁵ og besvarer konkrete oppgaver gitt av Institutt for folkekultur. Dette danner en viktig del av bakgrunnen for studentarbeidene, og vil påvirke tilhørigheten til folkekunststradisjonen i det enkelte produktet. Som et utgangspunkt for den videre fordypningen i dette feltet, blir studentarbeidene presentert i tilknytning til de oppgavene de besvarer. Enkelte produktmessige fellestrekk studentarbeidene imellom vil trekkes frem, samt enkelte aspekter som gjør dem interessante for denne avhandlingen. For at materialpresentasjonen skal være mest mulig oversiktlig og samtidig gi en viss innsikt i studieforløpet, er produktene presentert kronologisk i henhold til det enkeltes plass i studiets oppbygning. Produkter laget i forbindelse med oppgaver gitt tidlig på førsteårsstudiet blir presentert først, osv. De utvalgte studentarbeidene er hovedsakelig produkter laget innen den frieste oppgavetypen instituttet gir, *årsoppgaven* som er studieårets siste prosjekt. Det er også tatt med enkelte produkter som relaterer seg til andre oppgaver hvor større frihet er tilstede.¹⁶

¹⁵ Feldborg, D. 1997. "Folkekulturstudiene mot år 2000." s. 2-4. Falk-Svensen, E. (Red.). *Folkekulturstudia på Rauland. Festskrift 1997*. Høgskolen i Telemark. s. 3.

¹⁶ Kopiering av eldre metallarbeider brukes på studiet til teknikkinnlæring. Det vil ikke fokuseres på denne oppgavetypen her.

Dekoroppgave, 1. år.

Innledningsvis ble det nevnt at spennen laget av Helene Andersen (i dette kapittel gjengitt som fig. II.1) er en *dekoroppgave* fra førsteårsstudiet. Målet for oppgaven er å ta utgangspunkt i et naturprodukt som man stiliserer/abstraherer og bruker i en dekorsammenheng. For metallstudentene munner oppgaven ut i et produkt som inkorporerer denne dekoren.



Fig. II.1 Spenne. Helene Andersen. 2003.

Det kommer frem hos Sveen at folkekunstprodukter kan sies å være *"prydete gjenstander for bruk"*.¹⁷ Pryden kan være billedmotiv, men er svært ofte *dekor* bestående av stiliserte naturgjenstander, eksempelvis akantusranken. Dekoroppgaven fokuserer på dette aspektet ved folkekunsten, og oppgavens utforming er en analog til endringsprosesser man kan spore mellom visse folkekunstprodukter. Til forskjell fra dekoroppgavens tidsramme, foregikk disse prosessene imidlertid over svært lang tid. Et eksempel på en lignende, men samtidig langsam stiliseringsprosess innen folkekunst finner man hos Berge i forbindelse med billedmotiv på tidlig draktsølv: Kronede hellige personer som Jesus, Jomfru Maria og Olav den hellige



Fig. II.2 Bolesølje med Jesus, Olav den hellige og den kronede Jomfru Maria (mellom bolene).

figurerte på mange eldre søljer (for eksempel fig. II.2). Med tiden mistet billedmotivene gradvis sitt opprinnelige meningsinnhold og utseende, og ble til hoder uten kroner, glibber, og etter hvert rent dekorative rosetter (fig. II.2-5). *"Samanstelling av Kristus-hovude + Olavs-hovude var ein svært naturleg ting for ein millomaldersk tankemaate, like mykje som Kristus-hovude + madonna-hovude. Men etter hond tek den underlagde meiningi til aa misse magti si; ho vert burtdimd; hovudi misser kruna (fig. II.3), vert berre glibbar (fig. II.4), eller glibbane vert heilt burte og umbytte med bladmotiv (fig. II.5); til slutten er all figurstas avløyst av desse,.."*¹⁸

¹⁷ Sveen, 2004, s. 26.

¹⁸ Berge, 1925, s. 346. Illustrasjonene det henvises til i sitatet er de samme som er gjengitt her, men innen parentesene er henvisningsforkortelsene byttet ut med mine henvisningsforkortelser.

Ser en nærmere på fig. II.1, på krøllene i spennens ytterste spisser, er man nær ved denne dekoroppgavens naturmessige kilde; kameleonen med dens opprullede hale.¹⁹ Dette er unektelig et spesielt utgangspunkt sammenlignet med den eldre norske folkekunstens draktsølv. Å styre hele stiliseringsprosessen fra naturobservasjon til abstrahert uttrykk, som en del av en bevisst kunstnerisk prosedyre, kan også sies å utgjøre et brudd med den naturlige traseringsprosessen. Samtidig gir spennen klare assosiasjoner til folkekunstens draktsølv. På en akse mellom *vern/videreføring* og *fornyng* av folkekunstens sølvsmedarbeider, vil spennen i denne sammenhengen kunne plasseres i skjæringspunktet slik selve dekoroppgaven er definert: Dekoroppgaven fremmer *vern og videreføring* av et fundamentalt trekk ved folkekunsten: bruken av stiliserte naturmotiv. Samtidig medfører oppgaven en *fornyng* på det samme fundamentale planet: ved utgangspunktet for motivet, og ved en selvstyrt stiliseringsprosess. Oppgaven legger derved føringer for hvilke aspekter ved folkekunsten som skal vernes og videreføres, og hvilke som skal fornyes.

Graden av tradisjonstilhørighet og fornyng er likevel åpen, noe som gjør et produkt laget i forbindelse med dekoroppgaven interessant for denne avhandlingen. Studentarbeidet synes i så måte å stå relativt trygt knyttet til folkekunststradisjonen, samtidig som en klar fornyng finner sted. Holder man seg til begrep som forbindes med folkekunst, vil dette produktet komme inn under *draktsølv*, det mest typiske "*bondesylvet*" ifølge Berge.²⁰



Fig. II.3 Bolesølje med hoder og bladmotiv. Dale, Sunnfjord.



Fig. II.4 Glibbsølje.

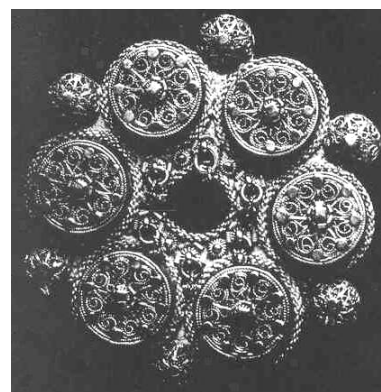


Fig. II.5 Bolesølje med rosetter.

¹⁹ Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.

²⁰ Berge. 1925. Fyriord. s.V: ..de er avgjort so, at klædebunadsylve for de meste er "*bondesylv*", medan drykkjekjerald, bordsylv o. dl. ting for de meste er "*bysylv*"; byarbeidt sylv.

Funksjonsoppgave, 1. år.

Kakespaden laget av Anne-Lise Ekelund Andersen (fig. II.6) og ikosaederet av Laura Rebekka Hauk Kaufmann (fig. II. 8) er førsteårsprodukter i tilknytning til det som kalles en *funksjonsoppgave*. Denne oppgaven legger mest vekt på nettopp funksjonalitet/bruk, samtidig som studenten skal produsere noe som *verner, viderefører og fornyer* folkekunsten. Ifølge Sveen er folkekunstprodukter som nevnt, "*pydete gjenstander for bruk*".²¹ Ifølge Marit Andersen kan folkekunst sies å være "*produkter med et estetisk overskudd som samtidig har en konkret bruksfunksjon*".²²

Funksjonsoppgaven, på linje med dekoroppgaven, legger derved føringer for hva som skal *vernes, videreføres og fornyes* av folkekunsten. Her er det nettopp *bruksaspektet* som skal videreføres. Den friheten studentene har ved utformingen av funksjonsoppgaven er likevel tydelig når man sammenligner ikosaederet og kakespaden. De er svært forskjellige produkter, og konnoterer folkekunsten i veldig ulik grad.



Fig. II.6 Kakespade. Anne-Lise Ekelund Andersen. 2003.



Fig. II.7 Detalj av en brudekrone. Karmøy.

Kakespaden av Anne-Lise Andersen kan sies å være nokså tradisjonell i utformingen, og har en dekor som gir klare assosiasjoner til folkekunstens sølvsmedarbeid (for eksempel fig. II.7).²³ Grunnen til at kakespaden tas med i en avhandling hvor det er lagt vekt på *tøyning* av tradisjonstilhørigheten, er nettopp det faktum at dette er en *kakespade*. Kakespaden antas å ha vært et svært sjeldent produkt i tidligere tider, spesielt på bygdene. Bestikk er i utgangspunktet heller ikke det mest typiske "*bondesyivet*",²⁴ selv om det ifølge Berge fantes bordsølv hos rikere bønder: "*Ein kann taka fyri seg krus og konnur og bordsylv mest kvar ein vil hjaa storbøndane i Noreg so er de byarbeid (..) vidare syner de seg at bondesyive for de meste er klædebunadsstas, medan bysyive er bordsylv*".²⁵

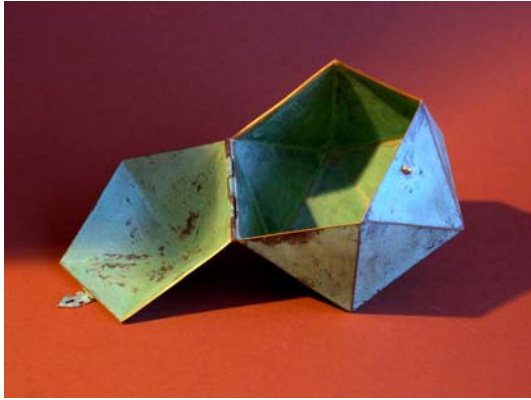
²¹ Sveen. 2004. s. 26. loc. cit.

²² Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.

²³ Hele brudekronen fra Karmøy vises i fig. IV.17.

²⁴ Berge. 1925. Fyriord s. V. loc. cit.

²⁵ Berge. 1925. s. 60-61.



Figur II.8 Ikosaeder (skrin). Laura Rebekka Hauk Kaufmann. 2004.

*Ikosaederet*²⁶ av Kaufmann (fig. II.8) er, på linje med kakespaden, en variasjon av et kjent bruksobjekt. I motsetning til kakespaden er skrinet derimot en kjent produkttype innen folkekunst. Det finnes mange skrin av tre, også med metallbeslag. Ikosaederet gir likevel ingen klare assosiasjoner til folkekunsten. Dens form og den grønne, irrede overflaten gjør dette til et heller ukjent produkt i folkekunstsammenheng. Inspirasjonskilden er den mangesidede dekorative kulen som finnes på stetten til enkelte alterkalker

(fig. II.9), noe som også er bemerkelsesverdig. Alterkalker kan vanskelig regnes for folkekunst, selv om det selvfølgelig kan finnes marginaltilfeller der en bygdesølvsmid har laget alterkalk. Det bekreftes av Marit Andersen at inspirasjonskilden/utgangspunktet for studentarbeidene må være "*noe norsk*",²⁷ men ettersom grensene mellom folkekunstens sølvsmidarbeid og laugsarbeidet kan være uklare, stilles det ikke noe absolutt krav til at inspirasjonen skal være *folkekunst*.²⁸ Dette viser at selve begrepet folkekunst er en relativ faktor i tilknytning til produksjonen av studentarbeidene.

Årsoppgave, 1. år.

Årsoppgaven er den frieste oppgavetypen på folkekunststudiet. Studentene velger det aller meste under dette arbeidet, og formulerer sin egen problemstilling. Det overordnede målet om *vern, videreføring og fornying* av folkekunsten, eller mer eksplisitt for førsteårsstudiet: "*av den materielle formkulturen i bygdene våre*",²⁹ er rammen for årsoppgaven. Den er studieårets siste oppgave, og skal være en kulminasjon av det studentene har tilegnet seg av kunnskaper, teknikker og ferdigheter i løpet av studiet.



Fig. II.9 Alterkalk. J. Wilhelm I. Holst. Hægebostad, Eiken kirke. Vest-Agder.

²⁶ Et ikosaeder er et skrin bestående av mange likesidete trekkanter.

²⁷ Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.

²⁸ Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.

²⁹ Studieplan. HiT, R. Se appendiks.



Over: Fig. II.10 Kronering.
Under: Fig. II.11 Ring.
Elisabeth Henriksen. 2004.



Fig. II.12 Bolesølje. Gry Marie Grindbakken. 2000.

En slik *årsoppgave* er et sett med to ringer laget av Elisabeth Henriksen (fig. II.10 og II.11). Vi ser umiddelbart at disse ringene viser svært ulik grad av folkekunsttilhørighet. Kroneringen (fig. II.10) gir klare assosiasjoner til folkekunstens draktsølv med dets sammensatte dekor. Den minner om brudekroner (for eksempel fig. II.7). Den andre ringen (fig. II.11, herfra kalt 'blomsterringen' for enkelt å skille de to produktene) har et mer forenklet og moderne uttrykk. Det er veldig interessant at en så tydelig forflytning på det en kan kalle aksene mellom tradisjon og fornying forekommer samlet på denne måten. De to produktene er et klart bevis på den manøvreringsfriheten studentene har innen rammen om *vern, videreføring og fornying* av folkekunsten. Ringene er hovedsakelig en kombinasjon av sølv og bleket horn. Henriksens selvvalgte problemstilling til årsoppgaven var å kombinere samisk og norsk folkekunst.³⁰

En lignende problemstilling finner man i bolesøljen³¹ av Gry Marie Grindbakken (fig. II.12). Bolesøljen gir klare assosiasjoner til norsk draktsølv. Samtidig innehar søljen fremmede elementer som de konkave buene i ytterkanten, og de fargerike perlene og steinene. Her er studentens selvvalgte problemstilling å kombinere norsk og afrikansk folkekultur, motivert av reiser i Afrika.³² Den konkrete inspirasjonskilden er tuaregernes smykker (fig. II.13).³³ Ifølge Marit Andersen er studentarbeidet en vellykket kombinasjon av tuaregersmykker og norsk draktsølv.³⁴ Produktene av Henriksen og

³⁰ Henriksen, E. 2004. *Mellom Sapmi og Telemark*. Studentrapport. Folkekunst 1 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland.

³¹ Berge. 1925. s. 341: **bolesølgje** ell. **bolesye** (..) kjem av *uppkuvingane*, som er laga som ei **bole** eller øskje; nyn. **bóle** ættast fraa gln. **bóla**, f. "bule, halvkugleformet hævelse". Se bolesøljen fig. II.5.

³² Grindbakken, G. M. 2000. *En himmel full av stjerner*. Studentrapport. Folkekunst 1 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland.

³³ Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon. <http://www.sn.no/>: Tuaregerne er en nomadegruppe i nord Afrika, hovedsakelig fra områder i Algeri, Mali og Nigeria. De er kjent for de blå, indigofargede klærene de bærer.

³⁴ Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.

Grindbakken, samt flere av de kommende studentarbeidene, viser at folkekulturinstituttet har en positiv holdning til det å hente inspirasjon fra andre kulturers folkekunst. Man kan spørre seg om grunnen til dette kan være at ens egen folkekultur på denne måten får en spennende og samtidig 'trygg' fornying, som ikke går ut over premissene for folkekunst.

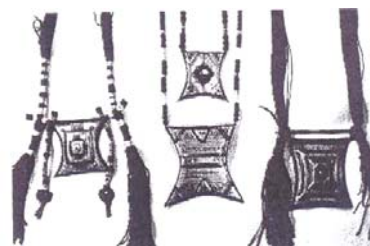


Fig. II.13 Tuaregersmykker.

Røkelseskulen laget av Ryoko Uchida (fig. II.15) er sterkt inspirert av japanske røkelseskuler, for eksempel fig. II.14. Uchida er fra Japan, og var i 2004/2005 utvekslingsstudent ved Høgskolen i Telemark. Det er ingen tvil om dette studentarbeidets likhet med japanske røkelseskuler, og studenten skriver selv at produktet har *"blitt en japansk røkelseskule"*.³⁵ Spørsmålet er da om et produkt likevel behøver å ha en tilknytning til *"noe norsk"*³⁶ for å finne aksept ved Høgskolen i Telemark? Ettersom folkekulturinstituttet har godkjent produktet, kan det ikke ha gått utover deres grenser for folkekunststudiet. Holder det at dette produktet har lange tradisjoner i Japan?

Mye av det samme kan sies om fig. II.16, en kirkebok med sølvbeslag laget av Marguerite Aloysius Cornelia van Veldhoven. Bibler, og særlig salmebøker var å finne på norske bygder, men bøker hadde stor verdi og var ikke vanlige *folkelige* produkter, særlig ikke med beslag. Denne typen produkt må antas å ha vært lite kjent. Bokens forside kan gi assosiasjoner til filigransarbeid også innen norsk folkekunst, men studentarbeidet knytter seg enda tydeligere til tilsvarende *nederlandske* produkter (for eksempel fig. II.17). van Veldhoven er også en utenlandsk student, fra Nederland. Hun ville blant annet at dette produktet skulle *"ha samme funksjonell utforming som de*

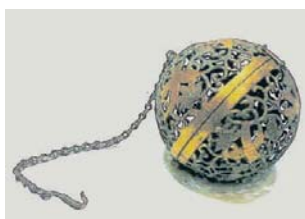


Fig. II.14 Røkelseskule. Japan.



Fig. II.15 Røkelseskule. Ryoko Uchida. 2005.

³⁵ Uchida, R. 2005. *Røkelseskule*. Studentrapport. Folkekunst 1 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland. s. 28.

³⁶ Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.



Fig. II.16 Kirkebok med sølvbeslag. Marguerite Aloysius Cornelia van Veldhoven. 2005.



Fig. II.17 Kirkebok med beslag. Nederland.

originale kirkebøker (..) de bøker som var en del av klesplagget i Nederland når folk gikk i kirken i sin peneste drakt med kirkeboken hengende i belte".³⁷ Det er ikke urimelig å si at dette produktet, på linje med røkelseskulen, i stor grad må regnes som fremmed for norsk folkekunst.

Det siste studentarbeidet fra førsteårsstudiet er et skrin av Janne Kruse (fig. II.18). Skrinet er en kombinasjon av tre og metall, der metallplatene er satt inn i en stolpekonstruksjon av tre. Dette medfører at studentarbeidet gir inntrykk av et sveipet skrin. Sveipede skrin er lite kjent innen folkekunstens *sølvsmedarbeid*, men studentarbeidet gir relativt klare assosiasjoner til folkekunstens *trearbeid*. Samtidig har fig. II.18 et svært moderne utseende i likehet med ikosaederet av Kaufmann. Både skrinet og ikosaederet blir oppfattet mer som kunstobjekt enn skrin, noe som kan medføre at disse to studentarbeidene trekker seg noe bort fra folkekunsttilknytningen. Det som særpreger folkekunst er vel nettopp det ikke-akademiske preget, det som ikke har assosiasjoner til det vi kaller høykunst.

Produktutviklingsoppgave, 2. år.

Innledningsvis ble det nevnt at skjellsmykket av Helene Andersen (i dette kapittelet gjengitt som fig. II.19) var en *produktutviklingsoppgave* fra andreårsstudiet. Produktutvikling vil i denne sammenhengen si å sette seg et mål, velge en målgruppe, og lage produkter i henhold til disse målsetningene. Det er en prosessorientert oppgave som har hovedfokus på at studentene skal bli



Fig. II.18 Skrin. Janne Kruse. 2005.

³⁷ van Veldhoven, M. A. C. 2005. *Kirkebok med Sølvbeslag*. Studentrapport. Folkekunst 1 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland. s. 22.

utøvende produsenter. Oppgaven er fri hva forholdet til folkekunst angår, men retter samtidig fokuset mot vår egen tid. Det er *her og nå*, eller kanskje i fremtiden målgruppen befinner seg.

Som nevnt i introduksjonen, er skjellsmykket og spennen (fig. II.1) laget av samme student, Helene Andersen. De er likevel svært forskjellige når man ser på deres folkekunsttilknytning. Utenfor folkekulturinstituttet ville man gjerne ikke fått assosiasjoner til den norske folkekunsten av å se dette smykket. Det finnes noen tråder som knytter produktet til folkekunsten. Fig. II.20 viser skjell brukt som dekor på hesten i brudefølget. Man kan også argumentere for at folkekunst er nettopp *folkelig* kunstproduksjon. Smykker av skjell ville ikke vært fremmed i en slik kategori. Men er dette nok til at skjellsmykket godkjennes på folkekunststudiet?

Årsoppgave, 2. år.

De siste produktene i utvalget er to årsoppgaver fra andre året på folkekunststudiet, en skulptur av Helene Andersen (fig. II.21) og et luktevannthus av Linn Sigrid Bratland (fig. II.22). Denne oppgaven fungerer under de samme betingelsene som årsoppgaven på første studieår: studenten formulerer sin egen problemstilling innen målet om *vern, videreføring og fornying* av folkekunsten. Årsoppgaven for første studieår ble presentert som en viktig oppgave på folkekunststudiet fordi det er årets siste produkt, og skal være en kulminasjon av studentens modningsprosess gjennom studiet. Årsoppgaven på andreårsstudiet er i så måte en kulminasjon av to års fordypning innen folkekunstheltet.

Fig. II.21 er besvarelsen på årsoppgaven, andre studieår, for Helene Andersen. Å lage, og definere et produkt som en *skulptur* kan i seg selv ses på som en avstandtaking fra en mer



Fig. II.19 Skjellsmykke. Helene Andersen. 2004.



Fig. II.20 Vossabrud. Hest med hodelag av skjell.



Fig. II.21 Skulptur. Helene Andersen. 2005.

folkekunstens dekor innen treskjæring eller rosemaling. Studenten selv ser på produktet som en *"videreføring av akantus/organisk dekor"*, og skriver at *"å løsrive blomsten, bladet og de organiske linjene fra helheten, og la formene tale for seg sjøl i sin tredimensjonalitet, er måten jeg velger å føre dette videre på"*.⁴⁰

Skulpturen er laget av Helene Andersen, hvis produkter vi allerede har sett to av i forbindelse med oppgaver tidligere i studiet. Jeg finner det interessant og relevant for avhandlingen å følge en students produkter på denne måten, på grunn av den forflytningen på aksen mellom tradisjon og fornying som da kan spores mellom dem. Det ser her ut til at friheten i forhold til folkekunsten øker i løpet av studietiden; Spennen (fig. II.1) gir klare assosiasjoner til folkekunsten. Skjellsmykket (fig. II.19) kan sies å bevege seg bort fra folkekunst i retning av det rent *folkelige*, og skulpturen trekker mot elitekunsten. Dette kan tyde på at forståelsen av tradisjonstilhørighet har endret seg over tid, noe en stadig større fordypning innen folkekunstheltet kan være en medvirkende årsak til.

Det siste studentarbeidet i dette utvalget er et hjerteformet luktevanntshus av Bratland (fig. II.22). Luktevanntshus er ikke vanlige folkekunstprodukter, men fantes på bygdene ifølge Berge. Han skriver også at det fantes marginaltilfeller der luktevanntshus ble produsert på

konkret videreføring av folkekunsten. Skulpturer er relativt fremmed for norsk folkekunst.³⁸ Studentarbeidet kan dermed sies å tendere mot kunst/kunsthåndverk, på linje med skrinet av Kruse og ikosaederet av Kaufmann. Samtidig finner man konkrete tilknytninger til *"den materielle formkulturen vi har i vårt land"*³⁹ i selve utformingen av skulpturen. De organisk buede og innover-svingende formene, sammen med et blad og stiliserte blomster, kan gi assosiasjoner til

³⁸ Det finnes frittstående figurfremstillinger av brudefølger, samt ryttere/hester. Dette vil jeg komme tilbake til i materialanalysen.

³⁹ Studieplan. HiT, R. Se under *Folkekunst 2. årsenhet* i appendiks.

⁴⁰ Andersen, H. E. 2005. *Skulpturelt rom. En skulptur laga med gamle håndverksteknikker*. Studentrapport. Folkekunst 2 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland. s. 30.

bygdene.⁴¹ Inspirasjonskilden må likevel regnes for et grensetilfelle mellom eldre folkekunst og byarbeidet sølv. Når det er sagt, holder dette studentarbeidet seg ganske nær sin inspirasjonskilde. Man kan se flere likheter mellom studentarbeidet og fig. II.23. Luktevanنشuset av Bratland kan i så måte sammenlignes med røkelseskulen av Uchida og kirkeboken med sølvbeslag av van Veldhoven, som også holder seg nær sine inspirasjoner/utgangspunkt. Samtidig er luktevanنشuset til Bratland mer forenklet dekormessig sammenlignet med fig. II.23, og er om lag dobbelt så stort som de eldre luktevanنشusene (ca. 10-11cm høyt). Studentarbeidet er også montert i trerammen man ser på fig. II.22. Størrelsen på luktevanنشuset og måten det er presentert på, forsterker dets estetiske verdi. Dette gir studentarbeidet et slektskap med skulpturen av Helene Andersen. Bratland definerer selv produktet som "veggpryd",⁴² og ifølge Marit Andersen er studentarbeidet et "skulpturelt objekt".⁴³



Fig. II.22 Luktevanنشus. Linn Sigrid Bratland. 2004.

Som vi har sett kan vern, videreføring og fornying av folkekunsten være kilden til svært interessante og ulike produkter. De tolv studentarbeidene er såvidt berørt, men ser allerede ut til å utfordre antatte forestillinger om folkekunst på forskjellige måter. Før den videre analysen av produktene, er det nødvendig med et nærmere blikk særlig på begrepet *folkekunst*, men også på begrepet *tradisjon*. Dette vil gi innsikt i temaområdet for denne avhandlingen, og være uunværlig for en forståelse av studentarbeidene ved folkekulturinstituttet sitt forhold til folkekunst.



Fig. II.23 Luktevanنشus.

⁴¹ Berge. 1925. s. 537-538.

⁴² Bratland, L. S. 2004. *Luktevanنشus - frå medisinsk bruk til veggpryd*. Studentrapport. Folkekunst 2 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland.

⁴³ Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.

III. Folkekunstbegrepet

Studentarbeider laget på folkekunststudiet i Rauland utfordrer og setter søkelys mot selve definisjonen av begrepet folkekunst. Det er ikke nødvendigvis den enkelte studentens målsetning å skape kontroversielle produkter i denne sammenhengen, selv om noen kan gjøre det også. Definisjonen av folkekunstbegrepet er i seg selv omdiskutert, og produkter laget på et folkekunststudium i det 20. århundre fører en rett inn i kjernen av denne problematikken.

Det er skrevet mange bøker og artikler om folkekunst, og blant disse er det mange som tar opp selve begrepet *folkekunst* til diskusjon, enten som hovedemne⁴⁴ eller som en teoretisk avklaring og innledning til ulike emner innen folkekunst.⁴⁵ Slik det ble nevnt i introduksjonen, er det ifølge Hoffmann to hovedsyn blant de som tar et standpunkt i forhold til folkekunstbegrepet, begge knyttet til folkekunstens tidsmessige rammer.⁴⁶ Folkekunst blir enten sett på som historisk avsluttet (død), eller eksisterende til alle tider (levende). En representant for den første posisjonen er Sveen, som i boken *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk. Norsk treskjæring 1849-1879* (2004) omtaler folkekunsten som 'død'.⁴⁷ Brekke derimot hevder at folkekunsten har interessante linjer frem til vår tid (sitert i *Om folkekunst*, en innstilling fra Norsk kulturråd, 1977⁴⁸), noe som åpner for en forståelse av folkekunsten som eksisterende til alle tider. Samtidig foretrekker Brekke uttrykke som *folkelig kunst*. Dette kommer vi tilbake til senere i kapittelet.

Vi skal i dette kapittelet særlig ta for oss tekster som berører selve begrepet folkekunst. Ved å følge Hoffmann sitt eksempel, skal begrepet kartlegges. Målet er å gi et innblikk i den historiske og nåtidige bruken av folkekunstbegrepet, og legge frem en oversikt over ulike definisjoner. Mitt eget syn på folkekunstbegrepet/feltet vil tas frem mot slutten av kapittelet, ettersom det ikke er til å komme forbi at det vil ha en påvirkning på hvordan folkekunstfeltet legges frem i avhandlingen, og hvordan temaet diskuteres.

⁴⁴ For eksempel Hoffmann. 1983. op. cit.

⁴⁵ For eksempel Anker, P. M. 2004. *Norsk folkekunst. Kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet*. Oslo.

⁴⁶ Hoffmann. 1983. s. 67. loc. cit.

⁴⁷ Sveen. 2004. op. cit.

⁴⁸ Om folkekunst. 1977. op. cit.

Folkekunstbegrepets introduksjon i Norge

Det innholdet begrepet folkekunst fikk da det ble tatt i bruk i Norge rundt 1900 ligger til grunn for de fleste folkekunstoppfatning også i dag, og er derfor en kjerne til forståelsen av folkekunstbegrepet. De første spørsmål som gjerne må sees nærmere på er hva som ble kanonisert som folkekunst, når dette skjedde, og ikke minst hvorfor interessen for folkekunst oppstod.

Peter M. Anker⁴⁹ definerer folkekunst i relasjon til høykunst, altså som *ikke-høykunst*. Det som regnes for et steds 'høykunst' blir dermed avgjørende for hva som regnes for 'folkets kunst' (og dermed *lavere kunst*): *"i disse [museums] avdelingene for det som på et hvert sted er definert som folkekunst, vil du finne et høyst vekslende utvalg. Det som er regnet til byhåndverket, eller å tilhøre en "høykultur" ett sted, for eksempel i Norge, kan gå som folkekunst et annet sted, for eksempel i Tyskland, for ikke å nevne Italia. Det som hører under etiketten "folkekunst", "Volkskunst", "arte popolare" osv. avhenger dermed av hva som til enhver tid regnes for å være av høyeste kunstneriske verdi på stedet. Folkekunst er med andre ord et relativt begrep."*⁵⁰

Det finnes innvendinger mot forestillingen om folkekunst som et kontrastfenomen til høykunst. Sveen beskriver to forskjellige syn på dette: *"Folkekunstbegrepet er et omdiskutert begrep, og det vil være uenighet om hvor langt tilbake og hvor langt fram i tid det er fruktbart å bruke det. For noen vil det være aktuelt å snakke om folkekunst bare i forhold til en samtidig "høykunst", det være seg laugskunst eller akademikunst. Folkekunsten vil da være et relativt moderne fenomen. For andre er den vesentligste egenskap ved folkekunsten at den er "folkelig", og ikke da nødvendigvis i relasjon til en samtidig høykunst. Da kan begrepet brukes på fenomener langt tilbake i menneskets historie."*⁵¹ Man har altså ikke *"fast grunn under føttene"*⁵² når folkekunsten skal defineres og festes til begrep. Men selv om ordet elitekunst ifølge Anker er *"nok til å vekke mistanke"*, mener han likevel at vi må se kjennetegn ved folkekunsten i dette perspektivet; *"det er [likevel] slik forestillingen om en kunst av og for folket er oppstått"*.⁵³ I Norge ble skillet mellom folkekunst og 'høykunst' i stor grad et skille mellom by og land, hvorav folkekunsten fantes på landet. Byhåndverk og laugarbeid blir

⁴⁹ Anker. 2004. op. cit.

⁵⁰ Anker. 2004. s. 9.

⁵¹ Sveen. 2004. s. 21.

⁵² Anker. 2004. s. 9.

⁵³ Anker. 2004. s. 9.

ikke regnet som folkekunst i Norge, men kan altså betegnes som sådann i andre land "*for eksempel i Tyskland, for ikke å nevne Italia*".⁵⁴

Blant bygdehåndverket er det de dekorative gjenstandene, og ikke de rent praktiske, som blir folkekunst. Sveen sin beskrivelse, "*prydete gjenstander for bruk*",⁵⁵ ble nevnt i presentasjonen av studentarbeidene. Anker skriver noe lignende; "*alle former for dekorativt bygdehåndverk eller, for å bruke en moderne betegnelse, **kunsthåndverk***".⁵⁶ Samtidig nyanserer Anker dette ved å skrive at innen "*bygdehåndverk var grensen glidende mellom ting til nytte og ting til pryd og til uttrykk for budskap*".⁵⁷ De konkrete gjenstandene som etter hvert ble kalt folkekunst, de prydete gjenstandene i bygdekulturen, er vanligvis delt i fire disipliner: treskjærerarbeid, sølvsmedarbeid, tekstilarbeid og rosemaling,⁵⁸ alle velkjente material- og teknikkgrupper. Sveen tidsfester den nye oppmerksomheten disse gjenstandsgruppene fikk ved å kartlegge når de i større målestokk blir en del av handelsbildet i byene, og da med en tilleggelse av en særegen nasjonal verdi. Dette speiler Sveen sitt syn på at folkekunstens oppdagelse og nye verdi endrer dens karakter så mye at det fra da av ikke kan kalles folkekunst, noe som skal tas opp nærmere senere i dette kapittelet. Foreløpig forteller dette likevel når de ulike disiplinene fikk en mer alminnelig interesse blant byborgere og turister:

Treskjærerarbeidene var noe av det første som ble 'oppdaget' og senere betegnet som folkekunst, og det er treskjærerarbeidene i denne oppdagelsesperioden Sveen tar opp i boken *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk. Norsk treskjæring 1849-1879*.⁵⁹ Tidsperioden boken fokuserer på tar til ved åpningen av det første treskjærerverkstedet for produksjon av varer for et bymarked "*med verdi som symboler på en nasjonal folkekultur*"⁶⁰ i 1849.⁶¹ Treskjærerarbeidene var nå blitt etterspurte varer i byene, samt sett på som *norske*. Når det gjelder sølvsmedarbeidet var det "*først i 1860-årene at nasjonale sølvsmykker i stor målestokk blir produsert for et bymarked*".⁶² Folkedraktene "*ble omfattet med interesse*" allerede på 1700-tallet, men forble en produksjon "*i og **for** bygdemiljøet*".⁶³ Det er i første

⁵⁴ Anker. 2004. s. 9. loc. cit.

⁵⁵ Sveen. 2004. s. 26. loc. cit.

⁵⁶ Anker. 2004. s. 19.

⁵⁷ Anker. 2004. s. 37.

⁵⁸ Sveen. 2004. s. 143.

⁵⁹ Sveen. 2004. op. cit.

⁶⁰ Sveen. 2004. s. 14.

⁶¹ Dette er samme året som "Brudeferden i Hardanger" ble oppført som tablå på Christiania Theater.

⁶² Sveen. 2004. s. 145.

⁶³ Sveen. 2004. s. 150.

halvdel av 1870-årene at *"en nasjonal tekstiltradisjon bevisst blir tatt opp og vist offentlig for første gang"*.⁶⁴ Rosemalingen var sist ut, tross den sterke posisjonen den har som folkekunst i dag.⁶⁵ *"Det er ikke funnet belegg for at disse fikk verdi som nasjonale produkter før de ble solgt på Vestlandske Husflidslags utsalg i Bergen. Dette utsalget ble åpnet i 1896."*⁶⁶

Det var altså utover siste halvdel av 1800-årene, i unionstiden med Sverige, at disse grenene av bygdehåndverket etter hvert ble populære utenfor bygdekulturen de lenge hadde vært en del av. At noe av populariteten skyldes at disse gjenstandene ble tillagt en særlig verdi som *norske*, finner man i en annonse i *Morgenbladet*, Christiania, 13. november 1850. Her ønsker kjøpmannen N. P. Thesen blant annet å kjøpe en tollekniv av en *"Fjeldbonde"*, og den skal ikke bare utmerke seg *"med Hensyn til Skafkets Udskjæring som Bladets Godhed"*, men også ved *"det Heles nasjonale Præg"*.⁶⁷ Når det nye begrepet folkekunst (*volkskunst*) ble introdusert av Alois Riegl (1858-1905) i Tyskland i 1894,⁶⁸ og tatt i bruk i Norge like før århundreskiftet, var det den allerede populære bygdekunsten med status som det norske folkets kunst, som fikk denne betegnelsen. Begrepet var sammenfallende med begreper som *folkeviser* og *folkeeventyr* som hadde vært i virksomhet en stund, og som også omfattet fenomen fra bygdekulturen som ble sett på som særegne for folket i Norge.⁶⁹

Årsaker til bygdekunstens nyvunnede interesse drøftes av Anker, hvorav *"den romantiske bevegelsen i åndslivet fra ca. 1750 og de neste hundre årene fremover"*⁷⁰ er et av hovedpunktene. Noe av det som førte til disse nye tankene var en skepsis til eget samfunn og egen tid, og gjennom Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) førte romantikken med seg idealer om naturen som det 'ekte' og 'sanne' i motsetning til kynisk rasjonalitet.⁷¹ Man ville tilbake til en mer *ekte* tilværelse. Løsningen var, ifølge Rousseau, å komme bort fra det korrupte i det moderne samfunnet⁷² og finne *"tilbake til naturen"*. Hvor man fant denne ekte og naturlige

⁶⁴ Sveen. 2004. s. 152.

⁶⁵ Sveen. 2004. s. 156: *Påfallende er i hvert fall den manglende interessen for rosemaling som fenomen blant dem som hadde autoritet til å velge ut hvilke disipliner som skulle inngå i det vi i dag ville kalle folkekunst (..)*

⁶⁶ Sveen. 2004. s. 156.

⁶⁷ Sitert av Sveen. 2004. s. 18-19.

⁶⁸ Riegl, A. 1894. *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Nyere utgivelse: Kunstwissenschaftliche Studientexte. Band VI. Mittenwald, 1978.

⁶⁹ For eksempel Moe, J., L. M. Lindemann. 1840. *Samling af Sange, Folkeviser og Stev i norske Almuedialekter*. Christiania.

⁷⁰ Anker. 2004. s. 11.

⁷¹ Tansey, R. G., F. S. Kleiner. 1996. *Gardner's Art through the Ages. Tenth edition*. USA. (Gardner. 1996.) s. 881: *cynical rationality*

⁷² Gardner. 1996. s. 897: *Rousseau declared that the arts, sciences, society, and civilization in general had corrupted "natural man" - man in the primitive state - and that humanity's only salvation was a return to*

levemåten kunne variere: *"People who lived "according to nature" were found both near and far, among the sober citizens of the town, the peasants of the countryside, the natives of the American forests, the wise men of China (...). It was a matter of taste which or how many of these should be taken as models for the "natural" in correcting the "unnatural" of artificial conditions of contemporary European civilizations."*⁷³ I tillegg til andre verdensdeler, fantes det altså 'lommer' i Europa der en mer 'naturlig' levemåte fortsatt var å finne. Overført til Norge, ser det ut til at det ettersøkte idealet var å finne i fjell- og dalbygder. Områder nær byene var ofte av mindre interesse fordi de var påvirket, eller nærmest 'smittet' av disse. Det samme gjaldt kystområder som hadde mye kontakt med andre land. Vanskelig tilgjengelighet kan sies å ha vært en viktig kvalifikasjon, samt det å være *bonde*. Bonden arbeidet i direkte relasjon med naturen. Det var gjerne et hardt liv, ofte prisgitt naturens lune. Dennes liv og kultur ble derfor av interesse.

Et annet punkt man kan trekke ut fra Anker sin beskrivelse av årsakene til interessen for folkekunst, er en følge av romantikkens fokus på de fattige som bodde på landet og 'naturfolkene' i andre verdensdeler, nemlig kunstneres økte interesse for *"fremmede folkeslags kunst"*.⁷⁴ Her kan man for eksempel nevne Paul Gauguin (1848-1903) som reiste til Tahiti og Pablo Picasso (1881-1973) som ble inspirert av afrikanske masker (fig. III.1). Idealene og tankene i tiden kom derved til uttrykk i arbeidet til enkelte kunstnere, noe som *"hjalp til å skape en alminnelig begeistring"* også for *"den primitive europeiske middelalderkunsten"*.⁷⁵

Dette var sammenfallende med *"at man nå var i ferd med å løsrive seg fra det klassiske dannelsesideal og dens kunsthormer, som ennå var herskende ved de konservative kunstakademiene"*.⁷⁶ Denne løsrivelsen var et viktig utgangspunkt for utviklingen av den moderne kunsten, og hadde stor betydning for oppdagelsen av folkekunstens verdi. Folkekunstens formkultur, med dens tilsynelatende frihet i forhold til mer naturalistisk gjengivelse, fremstod som en motsetning til de klassiske idealene.⁷⁷ Den ble derfor ikke viet

something like "the ignorance, innocence and happiness" of its original condition. s. 902: This led him to exalt the simple life of the peasant, with its honest and unsullied emotions, as ideal, and to set it up as a model to be imitated.

⁷³ Gardner. 1996. s. 911.

⁷⁴ Anker. 2004. s. 11.

⁷⁵ Anker. 2004. s. 11.

⁷⁶ Anker. 2004. s. 12.

⁷⁷ Naturalistisk og ikke-naturalistisk gjengivelse innen folkekunst diskuteres i Glassie, H. 2000. "Style and Spirit in Representation." s. 9-20. Brekke, N. G. (Ed.). *From Academic Art to Popular Picture. Principles of Representation, Reproduction and Transformation*. Bergen.

særlig oppmerksomhet. Henry Glassie forklarer dette: *"The wrong context for understanding folk art is Western art history, governed by the master narrative of the slow, difficult evolution to the technical accomplishment of optical realism. In that context, folk art is marginal, retrograde, inept, and naive."*⁷⁸ Med den moderne kunsten blir det mulig å se på andre kunstformer, som bygdekunst/folkekunst, med nye øyne. Skjønnheten/verdien ved ikke-naturalistisk fremstilling ble mulig å se.



Fig. III.1 *Les Femmes d'Alger (O. J.)*. Picasso. 1907.

Den økte interesse for kunsthåndverk rundt 1850 henger sammen med dette, ifølge

Sveen: *"Den vitenskapelige interessen for folkekunst i Norge (..) henger også klart sammen med den generelle oppvurderingen av og interessen for kunsthåndverket, et allment europeisk fenomen (..)"*.⁷⁹ Et konkret resultat av det siste, og samtidig medvirkende årsak til folkekunstens verdiheving, var opprettelsen av kunstindustri- og kulturhistoriske museer i 1870-90, i Norge i regi av Lorentz Dietrichson (1834-1917).

At dette skjedde om lag samtidig med utviklingen av en norsk nasjonalfølelse og 'nasjonalkarakter' er ikke tilfeldig. Nasjonalfølelse var et gryende fenomen. For å regne seg som et eget folk, måtte man være annerledes enn de omkringliggende folkegruppene. Man trengte en *nasjonal identitet*. Disse tankene kommer fra filosofen Johann Gottfried von Herder (1744-1803). Gunnar Danbolt (1998)⁸⁰ skisserer sammenhengen mellom Herders tanker og nasjonalromantikken i Norge: Herder skilte mellom strømningene i tiden/tidsånden, og den nasjonale karakter. Dette var *"to avgjerande faktorar som verka inn på vere-, tenkje- og handlemåten til menneska. (..) Mens tidsånda stadig endrar seg, er nasjonalkarakteren ein nokolunde stabil og permanent faktor, meinte Herder, og det er naturleg nok, når han blant anna er avhengig av så stabile faktorar som klima og geografisk miljø."*⁸¹ I sammenheng med nasjonalromantikken i Norge, blir resultatet at *"dersom Noreg var ein nasjon og ikkje berre*

⁷⁸ Glassie. 2000. s. 9.

⁷⁹ Sveen. 2004. s. 42 .

⁸⁰ Danbolt, G. 1998. *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå viktiga til i dag*. Oslo.

⁸¹ Danbolt. 1998. s. 147.

*ein provins, ville nordmennene frå middelalderen til i dag vere prega av visse særeigne trekk som utgjorde den **norske** nasjonalkarakteren. I kraft av den ville nordmennene skilje seg ut frå alle andre nasjonar".*⁸² Ifølge Anker fikk det stor betydning for folkekunsten at *"nasjonalromantikken i 1830-40-årene ble tatt i det vi nå kaller **nasjonsbyggingens** tjeneste".*⁸³ De ledende i samfunnet ville at Norge skulle være en egen nasjon. Ifølge Dietrichson hadde den frie odelsbonden bevart den norske folkekulturen fra middelalderen, sist Norge var en fri nasjon, og gjennom dansketiden.⁸⁴ Odelsbonden ble derfor et nasjonalt symbol, og bøndernes kunst og kultur ble folkets *egentlige* kunst og kultur. Den hadde overlevd i disse litt vanskelig tilgjengelige 'lommene' i daler og fjell. Dess nærmere byen, dess mer uttynnet virket den, men den fantes.⁸⁵ Anker legger stor vekt på dettes betydning for interessen for og anerkjennelsen av folkekunsten: *"Satt på spissen kan vi si at først da man kom på den tanke at folkekunsten, i likhet med annen folkekultur, var et uttrykk for "folkeånden", ja, nasjonens "sjæl", nådde den full kunstnerisk anerkjennelse. Til gjengjeld har den vist seg å være en meget livskraftig tanke, som ennå ikke helt har sluppet taket i den alminnelige oppfatning av folkekunsten."*⁸⁶

Karakteristiske trekk ved folkekunstgjenstander

På grunnlag av det foregående kan man trekke noen konklusjoner om det som ble kalt folkekunst i tiden rundt århundreskiftet, og derigjennom sette opp enkelte karakteristikk for disse gjenstandene. Dette er på ingen måte en fullendt beskrivelse av folkekunstprodukter. Flere, for ikke å si alle verdiene er diskuterbare i dagens lys. Det er likevel et nyttig foretagende ettersom det gir en slags grunnidé om hva man mente folkekunstbegrepet omfattet, hvorfra den videre diskusjonen om dette kan kartlegges. De 'karakteristiske trekkene' vil nummereres underveis, og legges frem som en liste i slutten av dette delkapittelet.

Helt grunnleggende kan man karakterisere folkekunst som (1) dekorerte/prydde gjenstander fra bygdene, (2) hovedsakelig bruksgjenstander, og (3) håndverksprodukter innen disiplinene treskjæring, sølvsmedarbeid, tekstil og rosemaling. Disse produktene ble populære for et

⁸² Danbolt. 1998. s. 148.

⁸³ Anker. 2004. s. 12.

⁸⁴ Dietrichson, L. 1906. *Vore Fædres Verk. Norges kunst i middelalderen*. Kristiania. s. 243: *Det norske Kunsthåndverk (..) har selv utviklet sig i lige Linie fra Vikingtiden til den Dag idag hos vore Bønder og frembragt en selvstændig, national Stil*. Se også Danbolt. 1998. s. 149.

⁸⁵ Dette synet kommer for eksempel til uttrykk i utgreiingen om sølvsmedarbeid hos Berge. 1925. s. 61-66.

⁸⁶ Anker. 2004. s. 12.

bredere publikum utenfor bygdene fra midten av 1800-årene, og ble gitt betegnelsen folkekunst rundt århundreskiftet.

Den økte interessen for folkets kunst ligger hovedsakelig i endringer og strømninger i kunst og samfunn for øvrig. Dette medfører flere 'kjennetegn' ved folkekunst, men kjennetegn man ikke nødvendigvis finner i selve gjenstandsmaterialet. Disse 'tilleggs-kjennetegn' var likevel svært viktige, og ble gjerne oppfattet som mer konkret rundt århundreskiftet enn de fremstår for oss i dag. For det første var romantikken med på å skape en interesse for det ekte, naturlige og opprinnelige, som man mente fantes hos bøndene. Folkekunsten var dermed ikke bare laget på landet, det ble (4) laget av '*bønder*' som levde i pakt med naturen (slik romantikerne så det⁸⁷), aller helst fra litt vanskelig tilgjengelige strøk, eller som N. P. Thesen skrev i avisannonse: laget av en "*Fjeldbonde*".⁸⁸ Disse var ikke laugsutdannede håndverkere eller spesialister, og hadde ofte annet arbeid i tillegg til håndverket. 'Karakteristisk' for folkekunsten var dermed at det (5) ble laget av ufaglærte/autodidakter, ikke profesjonelle. Dette hadde konkrete utslag i produktene, de ble gjerne (6) oppfattet som uttrykk for *naivitet*. Innen figurative fremstillinger kan man i denne sammenhengen nevne (6a) ikke-naturalistisk fremstilling, (6b) et flatere uttrykk og (6c) klare fargefelt. Dette var en motsetning til for eksempel dybdeillusjon og modellering/tredimensjonalitet som kjennetegnet de klassiske idealene (se sammenligningen av to tematisk like motiv i fig. III.2).⁸⁹

Dette henger sammen med Herders ideer om en vedvarende nasjonalkarakter, som i Norge får utslag i at særlig odelsbonden blir et nasjonalt symbol, og man mente at folkekunsten hadde (7) et *norsk* preg. Dette er kanskje det vanskeligst håndgripelige kjennetegnet ved folkekunst. Å bedømme produkter ut fra dets *nasjonale preg* virker subjektivt og fremmed for oss i dag "*fordi vi ikkje lenger trur at mennesket er fødd med nasjonale særtrekk som gjer oss annleis enn andre*".⁹⁰ Det kan likevel tenkes at dette var et åpenbart og konkret trekk rundt 1900. Et eksempel er en artikkel av Andreas Aubert (1851-1913) fra 1896 hvor man finner teorier om (7a) et særskilt "*norsk farve-instinkt*".⁹¹ Denne teorien hadde neppe funnet gjenklang i dag, men ble hørt den gang. Dietrichson mente også at (7b) de harde klimatiske og geografiske forholdene i Norge kom til uttrykk i folkekunsten, noe han gir uttrykk for i boken *Vore fædres*

⁸⁷ Riktigheten av betegnelsen 'bonde' om folkekunstnere vil diskuteres i neste delkapittel.

⁸⁸ Sveen. 2004. s. 18. loc. cit.

⁸⁹ Glassie. 2000. s. 9. loc. cit.

⁹⁰ Danbolt. 1998. s. 11.

⁹¹ Aubert, A. 1896. *Den dekorative farve, et norsk farve-instinkt*. Kristiania.



Fig. III.2a Maria himmelkroning. Folkekunst fra 1900-tallet. Slovakia.

Fig. III.2b Maria Himmelkroning. Diego Rodríguez de Sylva y Velázquez. 1635. Madrid.

verk (1906)⁹² hvor han blant annet beskriver skillet mellom øst- og vestlandet. Dette var en naturlig følge av at nasjonal-karakteren, ifølge Herder, hang nært sammen med geografiske forhold og klima.⁹³ Folkekunsten som uttrykk for nasjonal-karakteren, medfører også at produktene ble antatt å ha (8) vedvarende røtter tilbake til middelalderen. I lys av dette ble tradisjonstilhørighet viktig. Bare det som hadde (9) lange

tradisjoner kunne være ekte uttrykk for nasjonalkarakteren.

De naturmessige forskjellene kunne også forklare de ulike lokale dekormessige stilretningene innen den norske folkekunsten. Folk ble påvirket av de umiddelbare naturomgivelsene de levde 'i pakt med', og historien som hadde utspilt seg der. Folkekunsten som uttrykk for nasjonalkarakteren, og derved felles for hele folket, hadde dermed (10) lokale særpreg. Samtidig var ikke selv de mest fjerntliggende strøk i Norge helt fri for kontakt og påvirkning utenfra. Ifølge Harry Fett (1875-1962) hadde folkekunsten "*gjenskinnet av de store stilepoker i seg*".⁹⁴ Via reising og handel spredtes moter og impulser. Men moten kom gjerne senere til bygdene, og ble der mye lenger enn andre steder. Dette kalles (11) et retardasjonsfenomen, og er ifølge Anker det viktigste folkekunstkjennetegn: "*Det viktigste av disse folkekunst-kjennetegnene er retarderingen, eller forsinkelsen: Det fenomen at stiltrekk og motemotiver fra de ulike perioder i "elitekunsten" - renessanse, barokk, rokokko og så videre - dukker opp i folkekunsten lenge etter at de mistet sin nyhetsverdi i miljøet der de kommer fra*".⁹⁵ I forbindelse med dette fenomenet oppstår også (12) en blanding av ulike stilperioder: "*Dertil*

⁹² Dietrichson. 1906. op. cit.

⁹³ Danbolt. 1998. s. 147.

⁹⁴ Fett. Her sitert av Anker. 2004. s. 11.

⁹⁵ Anker. 2004. s. 9.

vil ofte motiver fra forskjellige stilperioder blandes og opptre ved siden av hverandre i folkekunsten".⁹⁶

De punktene som her er nevnt kunne blitt supplert med mange flere, og i større detalj. Uten å se nærmere på noen enkeltdisiplin eller ornamenttradisjon, mener jeg likevel at de gir et visst grunnbilde av det gjenstandsmaterialet som ble gitt betegnelsen folkekunst rundt århundreskiftet. Sett under ett kan fig. III.3 gi en viss karakteristikk av folkekunstens gjenstandsmateriale slik det kan tenkes å ha blitt oppfattet på denne tiden. Denne listen vil brukes som et utgangspunkt for den videre kartleggingen av folkekunstabegrepet.

Liste over karakteristiske trekk ved folkekunstgjenstander

- (1) prydede gjenstander fra bygdene
- (2) hovedsakelig bruksgjenstander
- (3) håndverksprodukter innen disiplinene treskjæring, sølvsmedarbeid, tekstil og rosemaling
- (4) laget av 'bønder'
- (5) laget av ufaglærte/autodidakter, ikke profesjonelle
- (6) oppfattet som uttrykk for naivitet, for eksempel (a) ikke naturalistisk, (b) det flate uttrykket, (c) klare fargefelt
- (7) har et *norsk* preg, forårsaket blant annet av (a) et særskilt norsk fargeinstinkt, (b) de harde klimatiske og geografiske forholdene
- (8) antatte 'røtter' tilbake til middelalderen
- (9) lange tradisjoner
- (10) lokale særpreg
- (11) retardering (bærer preg av elitekunsten men forsinket i tid)
- (12) blanding av ulike stilperioder

Fig. III.3

Folkekunsthforskning

Riegl var den første som i 1894 ga begrepet *volkskunst* en klar definisjon, og satte grenser for hva som var folkekunst, og hva som for eksempel var husflid eller lignende. Han var ute etter "*das wahre und eigentliche Wesen der Volkskunst in überzeugender Weise klarzulegen*"⁹⁷ (overbevisende å klarlegge folkekunstens sanne og egentlige vesen⁹⁸), og konkluderte med to punkter.⁹⁹ Oversatt av Johan Bøgh (1848-1933) lyder disse slik: "*I. Folkekunstens enkelte*

⁹⁶ Anker. 2004. s. 9.

⁹⁷ Riegl. 1894. s. 4. Se appendiks.

⁹⁸ Min egen oversettelse. Se appendiks.

⁹⁹ Riegl. 1894. s. 13: *Zwei Merkmale sind es hiernach, welche den Begriff der Volkskunst ursprünglich konstituieren: 1. die einzelnen Formen, aus denen sich dieselbe zusammensetzt, dürfen nicht bloß einer bestimmten Gesellschaftsklasse, etwa den Besitzenden, angehören für welche Klassentheilung innerhalb des Hausfleißes in seiner ursprünglichen Reinheit gar kein Raum wäre, sondern sie müssen allen Volksangehörigen*

Former tilhører ikke bestemte Samfundsklasser, thi Husfliden i sin oprindelige Renhed kjender ingen Klasseindeling. Formerne maa være fælles for alle Folkeklasser, det vil sige, de maa kjendes og forstaaes af alle og praktisk udøves af alle. - 2. Folkekunstens Former maa være tilvejebragte gennem Overlevering, Tradition, og gennem uafbrudt og uforandret Udøvelse. Vi kan fastslaa, at Traditionen er Folkekunstens uundværlige Livsluft."¹⁰⁰

Sett i sammenheng med den foregående listen over kjennetegn ved det som ble oppfattet som folkekunst i Norge om lag på denne tiden, stemmer flere av punktene overens med dette synet. At hele folkegruppen kjenner og bedriver en felles kunst, kan sammenlignes med det felles nasjonale preget man mente å finne i norsk folkekunst (fig. III.3 pkt. 7). Selv om denne folkets kunst i stor grad var forsvunnet under dansketiden, skulle den nå bringes frem igjen.¹⁰¹ Tradisjonstilhørighet (fig. III.3 pkt. 9) er også svært viktig hos Riegl, og gjentas i nyere tid av Anker som sier at folkekunsten "*oppstår innenfor og bringer videre en tradisjon*".¹⁰² Det romantiske idealet om spesifikt *bonden* som produsent (fig. III.3 pkt. 4) finner man derimot ikke hos Riegl. Dette kan forklares ved at ordet bonde tidligere ikke bare ble brukt om gårdsbrukere, men gjaldt landsens folk generelt. Det kommer likevel klart frem hos Riegl at det ikke finnes klassesdeling innen folkekunst. Innen den norske folkekunsten er det heller ikke tilfelle at produsentene av folkekunsten utelukkende var bønder (bønder forstått som gardseiere og brukere). Veldig mange var husmenn som hadde håndverk som 'tilleggsnæring'. Samtidig nyanserer Anker den utbredte antakelse at produsenten levde i små kår, ved å påpeke at det også fantes enkelte produsenter som var velhavende odelsbønder.¹⁰³

Aubert (1896) og Bøgh (1897) var de første til å bruke betegnelsen folkekunst i Norge, tett fulgt av andre som Fett.¹⁰⁴ Fett mente, som tidligere nevnt, at folkekunsten bar "*gjenskinnet av de store stilepoker i seg*"¹⁰⁵ (fig. III.3 pkt. 11. retardering og 12. blanding av stilperioder), men så han på folkekunsten som en likeverdig kunstretning? Den moderne kunsten åpnet opp

gemeinsam, d. h. von allen gekannt und verstanden, und von allen praktisch geübt sein. 2. Die Formen einer Volkskunst müssen im Wege der Tradition, der fortwährenden unabänderlichen Uebung hergebracht sein. Die Tradition ist die richtige und unentbehrliche Lebensluft für die Volkskunst.

¹⁰⁰ Bøgh, J. 1897. *Om husflid. Dens art og betydning*. Bergen. s. 15-16.

¹⁰¹ Dietrichson var svært opptatt av opp- og nedgangstider i kunstens utvikling, og overførte dette til folkekunsten: Dansketiden, parallelt med innflytelse fra spesielt barokk og rokokko, hadde medført en sterk nedgangstid innen folkekunsten. Han ville derfor oppdra allmuen til en bedre smak, og bedre folkekunst. Anker. 1999. s. 13-14.

¹⁰² Anker, P. M. 1999. "I nasjonsbyggingens tjeneste." s.8-33. Engen, A. (Red.). *Folkekunst. Norsk folkemuseums årbok 1999*. Oslo. s. 12.

¹⁰³ Anker. 2004. s. 28-29.

¹⁰⁴ Anker. 1999. s. 11. Sveen. 2004. s. 36.

¹⁰⁵ Fett. (Anker. 2004. s. 11.) loc. cit.

for ikke-klassiske/-naturalistiske uttrykk, men ble denne kunstformen sett på som *god*? Ifølge Fett var folkekunsten "*degenerert*" fra høykunsten, men med "*noe av eventyret over seg, full av kaprisiøse innfall*".¹⁰⁶ Anker beskriver dette som "*en vennlig, men nedlatende holdning*" til folkekunsten i denne tidlige perioden.¹⁰⁷ Alle var heller ikke like 'vennlige'. Den tyske kunsthistorikeren R. Forrer (1866-1947) mente for eksempel at "*forbilder fra byen blir etterliknet, først godt etter originalen, siden almindelig forrået*" i folkekunst.¹⁰⁸

Lysakerkretsen, med frontfigurer som Aubert, Gerhard Munthe (1849-1929) og Erik Werenskiold (1855-1938), bidrog sterkt til at synet på folkekunsten etter hvert ble mer positiv.¹⁰⁹ De satte fokus på folkekunstens estetiske verdier, for eksempel dets fargebruk (fig. III.3 pkt. 6. 'naive' trekk ved folkekunst). Kretsen ville skape en ny nasjonal kunst basert på dette, noe fig. III.4 er et godt eksempel på.¹¹⁰ Historikeren Yngvar Nielsen (1843-1916)¹¹¹ så også positivt på folkekunsten, og fant ikke noe negativt i blandingen av tradisjonene på bygdene og trekk fra bykulturen. Dette finner vi forklart hos Anker: "*Her så Yngvar Nielsen derimot en vekselvirkning mellom tradisjoner og impulser og vurderer resultatene på en langt mer positiv måte. (..) På den ene side ser han "det fra fædrene nedarvede", på den annen side "den udenfra kommende indflydelse", som **sammen** skaper den karakteristiske bondekultur*".¹¹² Nielsen tenkte mer på folkekunsten som en del av en *kulturell helhet*, dette i motsetning til Dietrichson som fokuserte mer på den *stilmessige utviklingen*.¹¹³ Nielsen skilte mellom bygd og by, men ikke for å plassere folkekunsten 'på landet'. Han hadde som mål også

¹⁰⁶ Fett. Her sitert av Anker. 2004. s. 11.

¹⁰⁷ Anker. 2004. s. 11.

¹⁰⁸ Forrer. Her sitert av Anker 2004. s. 11.

¹⁰⁹ Lysakerkretsen bestod opprinnelig av tre kunstnere, Werenskiold, Munthe og Eilif Peterssen (1852-1928). De bosatte seg på Lysaker utenfor hovedstaden i slutten av 1890-årene. Kretsen rundt disse kunstnerne ble etter hvert svært innflytelsesrik innen norsk kulturliv og politikk. Andre nøkkelpersoner innen lysakerkretsen var Fridtjof Nansen (1861-1930), Ernst Sars (1835-1917), Moltke Moe (1959-1913) og Aubert. Flere av disse hadde viktige posisjoner innen organisasjonsliv, stipendkomiteer og styrever, for eksempel for Kunstmuseet (Nasjonalgalleriet). Dette finner man hos Stenseth, B. 1993. *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890-1940*. Oslo. s. 93: "*En kunstnerisk kultur*" lød Lysakerkretsens slagord. Bokkulturen og skjønnhetssansen i de brede lag av folket skulle styrkes. Norsk Folkemuseum, som i 1894 ble opprettet av Hans Aall i nært samarbeid med Moltke Moe, var ment å bidra til dette. Lysakerkretsen var på mange måter nasjonalromantikernes arvtakere. Ved sekelskiftet sto personene i kretsen bak en rekke viktige bokprosjekter som skulle vekke folks bevissthet om Norges natur og historie, kultur og kunst.

¹¹⁰ Anker. 2004. s. 193: Sigrun Munthe etter kartong av Gerhard Munthe: "*Den brennende borg og de hvitklede prinsesser*", teppe i rutevev, vevd på oppstadgogn, 1894. (..) Familien Munthes bidrag til den nasjonale retning i den moderne norske kunsten omkring 1890 bygger på innslag fra folkekulturen: motiv og fortelling (isbjørnen som frier - folkeeventyrene), det gjentatte tallet (prinsessene, isbjørnene). Form: Stilisering i rutevevteknikk, flatekomposisjon, sterke og "rene" farger - folkekunsten. Den brennende borgen er Munthes eget tilskudd.

¹¹¹ Nielsen, Y. 1881. *Træk af den norske bondestands kulturudvikling i de sidste 300 aar*. Kristiania.

¹¹² Anker. 2004. s. 14. Nielsen. 1881. s. 15.

¹¹³ Anker. 2004. s. 13.

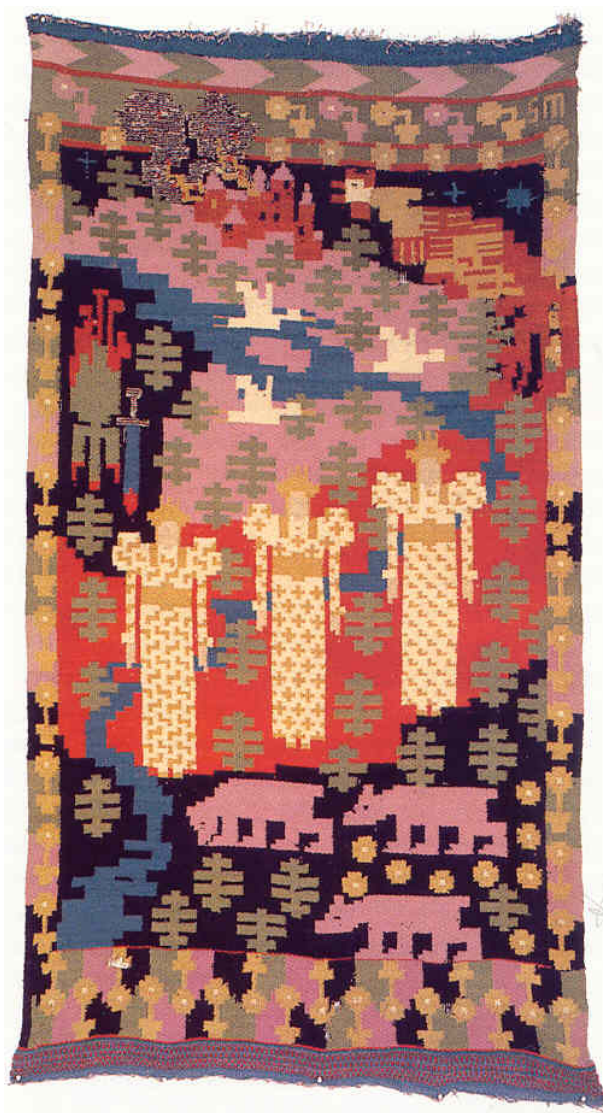


Fig. III.4 Den brennende borg og de hvitkledte prinsesser. Billedteppe. Gerhard Munthe (og Sigrun Munthe). 1894.

å "legitimere bykulturens nasjonale verdi".¹¹⁴ Dette siste kompromiterer flere av punktene i fig. III.3. Det er en tydelig kontrast til punktene 1. *gjenstander fra bygdene* og 4. *bonden som produsent*. Noe som også kan ha innvirkning på punkt 5. *kun ufaglærte produsenter* og 6. *det 'naive' uttrykket*. Anker setter denne problematikken på spissen ved det tilsynelatende enkle spørsmålet, om det ikke bodde *folk* i byene også?¹¹⁵

Robert Kloster (1905-1979) var den første til å gi en samlet beskrivelse av folkekunsthistorien i Norge¹¹⁶ i *Folkekunst* (1945).¹¹⁷ Han mente selv at han fulgte i Nielsens fotspor,¹¹⁸ og har i forbindelse med nye impulser i lokale tradisjoner skrevet at "*nytt og gammelt krysses, og nettopp i slike brytninger ligger kimen til en selvstendig og egenartet lokal utvikling*"¹¹⁹ (fig. III.3 pkt. 10. lokale særpreg), ikke ulikt Nielsen. Begge hadde også et mer helhetlig syn på folkekunsten. Dette er kanskje ikke så

uventet hos Nielsen som var historiker, men innen kunsthistoriefaget var dette helhetsperspektivet uvanlig. Fra tidlig av var kunsthistorikere opptatt av produktenes estetiske

¹¹⁴ Anker. 2004. s. 14. Nielsen. 1881. s. 11: Nielsen ville bekjempe den oppfatning at det norske folk var delt i to grupper eller *racer*: de som bodde på landet, og det som bodde i byene. Disse oppfatningene kunne ikke *med videnskabelige grunde lader sig forsvare. Der har i denne lære lige fra begyndelsen af ligget en underkjendelse af byernes betydning for vort folks nationale liv.*

¹¹⁵ Anker. 1999. s. 11.

¹¹⁶ Anker. 1999. s. 21.

¹¹⁷ Kloster, R. 1945. "Folkekunst." s. 47-69. Nygård-Nilssen, A. (Red.). *Norsk kunsthistorie i det tyvende århundre. (Festskrift til Harry Fett.)* Oslo.

¹¹⁸ Anker. 1999. s. 22.

¹¹⁹ Kloster, R. 1975. *Tradisjon og impuls. Festskrift til Robert Kloster, 8. mars 1975.* Oslo. s. 58.

aspekter, og ikke minst deres utviklingslinjer.¹²⁰ Kloster blir sett på som *"sin tids fornyer av norsk folkekunsthistorie"* fordi han så på folkekunsten som en del av folkekulturen, og brukte stilhistorien *"bare som ett av flere redskaper i utforskningen av bygdehåndverket"*.¹²¹ Kloster skriver at hans *"program (...) sterkt understreker betydningen av de vide og dype kulturhistoriske perspektiver"*, noe han så på som en *"utviding av den kunsthistoriske ramme"*.¹²²

Anker og Brekke hevder imidlertid at en blanding av nye impulser utenfra og gamle tradisjoner ikke gjelder all folkekunst.¹²³ De mer abstrakte produktene, som for eksempel karveskurd og ruteåkler, blir ikke nødvendigvis påvirket av stilendringer i samfunnet ellers. Dermed finnes det to retninger innen folkekunst, den som påvirkes av/følger internasjonale strømninger (som i et elitekunstperspektiv er preget av fig. III.3 pkt. 11. retardering og 12. blanding av stilepoker), og den mer tidløse og ofte anonyme stilen i særlig geometrisk skurd og tekstilarbeid.¹²⁴ At denne siste retningen ikke følger stilendringene må likevel nyanseres litt. Kloster knytter vestnorsk abstrakt ornamentikk til *"renessansens geometriske ornamentikk"*, men sier samtidig at denne *"glir (...) naturlig inn og faller ihop med en allerede eksisterende ornamental tendens"*.¹²⁵

De lange linjene tilbake til middelalderen som mange mente kunne bevises (fig. III.3 pkt. 8),¹²⁶ må også nyanseres. I nyere tid har man ikke noe mål om å rettferdiggjøre vår rett til å være en egen nasjon ved å vise til folkekunstens lange tradisjoner bakover i tid, og ifølge Anker stemmer disse lange linjene kun i liten grad for folkekunsten: *"Folkekunsten i Norge kan følges tilbake til middelalderen, men de sporene som finnes etter middelalderens folkekunst er vanskelige å bestemme, og de utgjør et begrenset materiale fra nokså spesielle*

¹²⁰ Boken *Norskt Bondesylv* av Berge (1925) er klart en del av denne folkekunsthistorietradisjonen. Samtidig skryter Kloster av at denne boken ikke bare omfatter sølvet, men også tar med drakthistorie, folkelore o. a. *Materialet presenteres i rik kulturhistorisk ramme, som gjør det levende på bakgrunn av det opprinnelige miljø.* Kloster. 1945. s. 60.

¹²¹ Anker. 1999. s. 22. En interessant motsetning til den tidlige norske folkekunsthistorie finner man i Sverige, hvor det ble lagt mer vekt på *folk-* enn *-kunst* innen folkekunsthistorie. Hellspång, M., B. Klein. 1994. "Folk Art and Folklife Studies in Sweden." s. 17-39. Klein, B., M. Widbom. (Ed.). *Swedish Folk Art. All Tradition is Change.* Stockholm. s. 39: *...scholars have given scant consideration to the concept of "art". (...) Swedish research into folk art found a natural link with folklife studies but a weaker link with art history.* I Norge hadde man bortimot motsatt situasjon, der folkekunst i hovedsak var kunsthistoriens fagfelt og vekten var lagt på *-kunst*. Kloster begynte å rette fokuset også mot *folk-*.

¹²² Kloster. 1945. s. 65.

¹²³ Anker. 2004. s. 19. Bekreftet muntlig ved forelesning og intervju av Brekke.

¹²⁴ Brekke. Muntlig ved forelesning.

¹²⁵ Kloster. 1975. s. 31.

¹²⁶ Dette finner man for eksempel hos Dietrichson, L. 1878. *Den norske Træskjærerkunst, dens Oprindelse og Udvikling. En foreløbig Undersøgelse.* Christiania. og Berge. 1925.

områder.¹²⁷ Samtidig mener Brekke at man ikke må se bort fra de *meget* lange tradisjonene innen folkelig funksjonell form, som man for eksempel finner innen utformingen av båter og redskaper.¹²⁸

Andre diskuterbare 'kjennetegn' er det å forbinde folkekunst med ufaglærte produsenter/autodidakter (fig. III.3 pkt. 5). Dette er ikke helt riktig ifølge Anker. Det var for eksempel *"på ingen måte utenkelig"* at bygdemalere har *"søkt veiledning hos etablerte malere i byene"*. Denne veiledningen kan samtidig ikke likestilles med en profesjonsutdanning; *"det må også være klart at denne form for instruksjon ikke er den form for utdanning som de privilegerte bymalerne hadde"*.¹²⁹ Man må også ta i betraktning det Per Gjærder (1918-2002) sier i et intervju med Einar Ådland, at *"det er naturleg at folkekunstnarar som for ein stor del arbeidde i fritida, ikkje kunne meistra det som den fagutdanna kunsthåndverkaren greidde"*.¹³⁰ Videre sier Gjærder i dette intervjuet at *"skal me skjønna det særmerkte ved folkekunsten, må me vurdere ytringane og eigenarta til denne kunsten utfrå dei prinsipp og føresetnader som gjeld i denne kunsten"*.¹³¹ Å fokusere på *"føresetnadene"* i selve folkekunsten er en viktig vending mot en mer moderne folkekunsthistorie.

Ser man på folkekunsthistorien, kan man konkludere med at de fleste antatte kjennetegn ved folkekunsten, slik de ble listet i fig. III.3, kan diskuteres. Selve oppdelingen i disiplinene treskjæring, sølvsmearbeid, tekstilarbeid og rosemaling (fig. III.3 pkt. 3) kan være innskrenkende i et moderne perspektiv. Det tidligere nevnte eksempelet hvor Brekke nevner de lange linjene i den folkelige redskapsformingen, retter fokuset mot en annen type produkter som også kan inneha estetiske verdier. Hoffmann kommenterer også at *"udekorerte gjenstander, dvs. ren form, er aldri riktig blitt innlemmet som en selvstendig manifestasjon i folkekunsten"*.¹³² På grunnlag av de innvendingene til listen av folkekunstkjennetegn (fig. III.3) som er kommet frem her, kan man spørre om dette har hatt noen innvirkning på vår tids oppfatninger av *norsk folkekunst*?

¹²⁷ Anker. 2004. s. 19.

¹²⁸ Brekke. Muntlig opplysning ved intervju.

¹²⁹ Anker. 2004. s. 29.

¹³⁰ Gjærder. Intervjuet av Ådland, E. 1999. "Kulturvern og folkekunstens talsmann: Per Gjærder om eit rikt liv med loft, utlør, sjøbuer, pryddører og drikkekar." s. 46-54. Jansen, Ø. J., P. Gjærder. *Årbok for Bergen Museum, 1998*. Bergen. (Ådland. 1999.) s. 53.

¹³¹ Ådland. 1999. s. 54.

¹³² Hoffmann. 1983. s. 67.

Folkekunstbegrepet i dag

Formingen av innholdet i begrepet folkekunst rundt århundreskiftet må sies å ha vært svært vellykket. Mange av oss forbinder fortsatt begrepet, i større eller mindre grad, med kjennetegn som de på listen over karakteristiske trekk ved folkekunstgjenstander (fig. III.3). Dette er en godt etablert forståelse av folkekunst, og er gjerne det en kan kalle en *"realdefinisjon"* av begrepet,¹³³ eller det Sveen kaller *"den kanoniserte og allment aksepterte folkekunsten"*.¹³⁴ Samtidig er det vanskelig å gi en presis forklaring på folkekunstbegrepet ut fra dette. Slik det ble vist ovenfor, baserer denne folkekunstforståelsen seg i tillegg på tildels romantiserte og foreldede antakelser. Selv kjennetegn man gjerne skulle tro hadde 'gått av mote', spesielt folkekunst sett på som uttrykk for en nasjonalkarakter/folkeånd, har *"vist seg å være en meget livskraftig tanke, som ennå ikke helt har sluppet taket i den alminnelige oppfatning av folkekunsten"*.¹³⁵ Anker ettersøker en større diskusjon om *"dette hersens begrep"*¹³⁶ i Norge. Brekke finner en livligere diskusjon om begrepet i Sverige.¹³⁷ *"Særlig innenfor tyskspråklig og amerikansk fagmiljø har det foregått en livlig diskusjon om begrepet folkekunst"*.¹³⁸ Her er det, ifølge Hoffmann, *"i hovedsak to syn som gjør seg gjeldende"* i folkekunstdebatten: 1. *"folkekunst som et historisk fenomen"*,¹³⁹ og 2. at folkekunst *"fins til alle tider"*¹⁴⁰ og er *"en levende realitet i et moderne samfunn"*.¹⁴¹

Diskusjonen om folkekunstbegrepet knytter seg altså til folkekunstens tidsmessige avgrensninger, eller kanskje enda mer spesifikt til spørsmålet om hvorvidt folkekunst finnes i dag. Dette er et viktig spørsmål som kan få følger for mange av antakelsene man måtte ha om folkekunst. Overført til Norge, kan man for eksempel ikke forvente at en moderne tids folkekunst hadde holdt seg til treskjæring og andre 'gammeldagse' teknikker, vært laget av bønder, vært felles for et helt folk, eller for den saks skyld vært frembrakt av tradisjoner. Det amerikanske begrepet *folk art*, og den svenske bruken av *folkkonst* ligger nær en slik åpen forståelsen av folkekunst som levende i dag.¹⁴² Her blir det meste av folkelig estetisk produksjon regnet med. I forbindelse med folkekunstbegrepet i USA nevner Hoffmann for

¹³³ Et begrep hentet fra Anker. 2004. s. 19.

¹³⁴ Sveen. Muntlig opplysning.

¹³⁵ Anker. 2004. s. 12. loc. cit.

¹³⁶ Anker. 1999. s. 8.

¹³⁷ Brekke. Muntlig opplysning ved intervju. (Folkekunstbegrepet slik det brukes i Sverige kommer jeg tilbake til senere i dette delkapittelet.)

¹³⁸ Hoffmann. 1983. s. 67.

¹³⁹ I Norge representert ved Sveen.

¹⁴⁰ I Norge representert ved Brekke.

¹⁴¹ Hoffmann. 1983. s. 68-71.

¹⁴² Brekke. Muntlig opplysning ved intervju. Folkekunstbegrepet i USA nevnes også hos Anker. 2004. s. 18.

eksempel *"autodidakt kunst, påvirket av moderne reklamekunst, popkunst og andre ytringsformer uten tilknytning til tradisjonell folkekunst"* laget i nye materialer som *"plast, sement, [og] syntetiske stoffer av enhver art"*. Ser man slik på folkekunst, må man etter Hoffmanns mening vurdere om det kan være vanskelig å *"skjelne mellom ekte folkekunst og den kommersielle spekulative produksjon"*.¹⁴³

Folkekunstens tidsmessige begrensninger bakover i tid er allerede berørt i delkapittelet *Folkekunstabegrepets introduksjon i Norge*. Her ble det nevnt at Sveen skrev om to mulige syn på folkekunstabegrepet. Folkekunst ble enten sett på som en kontrast til høykunst og derved et fenomen av relativt ny dato, eller som en folkelig kunst som eksisterer uavhengig av en elitekunst, og som kan strekke seg langt bakover i menneskets historie. Spørsmålet om folkekunst finnes i dag er en videreføring av den samme problemstillingen. Dersom *folkekunst* kan synonymiseres med *folkelig kunst*, vil den også kunne strekke seg langt *fremover* i menneskets historie. Dette er vanskelig forenlig med folkekunstabegrepet slik det er blitt brukt i Norge. Riegl oppfattet folkekunst som fortidig, og Hoffmann skriver at de fleste i tiden etter begrepets introduksjon i Norge tok det som en selvfølge at folkekunsten var historisk avsluttet.¹⁴⁴ I en kommentar til et nyere hefte, *Med egin hand* utgitt av Norsk folkemuseum (1993),¹⁴⁵ skriver Anker: *"Bokas forfattere setter, mer eller mindre implisitt, sluttstreken for dette kunsthåndverk i og for bygdesamfunnet ved tiden omkring 1850, en eventuell folkekunst etter 1900 nevnes ikke."*¹⁴⁶ Sveen forklarer og konkretiserer folkekunstens avslutning på denne tiden:

Når folkekunsten ble oppdaget av borgerskapet, fikk det en del tilleggskjennetegn man ikke finner i selve gjenstandsmaterialet, men som skyldes endringer og strømninger i kunst og samfunn for øvrig (se fig. III.3). Men dersom *"man i sin definisjon av folkekultur og folkekunst setter som betingelse at den skal være bærer av spesifikke uttrykkskvaliteter (som f.eks. ekthet, opprinnelighet, naivitet og nasjonalkarakter)"* kan man *"like gjerne si at det er under romantikken at folkekunsten blir født, dvs. født som folkekunst"*.¹⁴⁷ Dette var kvaliteter borgerskapet tilla folkekunsten, og man kan dermed si at de *"skapte"* den. Videre førte denne oppdagelse til en mer eller mindre gradvis endring av karakteren til det Sveen foreløpig kaller

¹⁴³ Hoffmann. 1983. s. 72.

¹⁴⁴ Hoffmann. 1983. s. 67.

¹⁴⁵ Rudeng, E. (Red.) 1993. *Med egin hand. Håndverk og kunst på bygdene*. Norsk folkemuseum. Oslo.

¹⁴⁶ Anker. 1999. s. 9.

¹⁴⁷ Sveen. 2004. s. 22-23.

*"den tradisjonelle folkekunsten".*¹⁴⁸ En hovedendring på dette tidspunktet var at produksjonen i og for bygden opphørte og ble satt i gang i byene, og nye kunder kom til med egne syn på hva folkekunst skulle være. *"Vi må derfor nå kunne snakke om en tilnærmet bruddsituasjon der vi ikke lenger står ovenfor en folkekunst i tradisjonell forstand."*¹⁴⁹ Dette fører til Sveens konklusjon, at *"oppdagelsen av folkekunsten betydde slik sett dens død".*¹⁵⁰ I denne avhandlingen representerer dermed Sveen synet på folkekunsten som historisk avsluttet. Sveen sin tese er: *"Det mest hensiktsmessige, etter min mening, er derfor å se vår egen folkekunst som et historisk avsluttet fenomen, der folkekunsten blir karakterisert gjennom en stor grad av enhet mellom produsent- og mottakermiljø, og der produsenten ikke var en profesjonell i den forstand at han eller hun hadde en formell utdannelse i sitt fag, eller at folkekunsten var hans eller hennes eneste levevei. Ikke-profesjonaliteten viste seg også i de arbeidene som ble skapt, (prydete gjenstander for bruk) ved at de atskilte seg fra høykunsten og laugskunsten."*¹⁵¹

Et utvalg i Norsk kulturråd som i 1973 ble satt ned for å se nærmere på folkekunsten i Norge¹⁵² mente også at den kulturelle situasjonen omkring folkekunsten hadde endret seg: *"Dei samfunnsmessige tilhøva som rådde både i landet vårt og i andre land i folkekunsten si blømingstid, er ikkje til stades i dag – og vil ikkje vere det i framtida."*¹⁵³ Mange vil kanskje også synes at forestillingen om en historisk avsluttet folkekunst er bedre enn et helt åpent folkekunstbegrep slik det blir brukt i USA/Sverige. Til det er det norske folkekunstbegrepet altfor sterkt knyttet til det historiske materialet. Lange tradisjoner er svært viktig i de flestes folkekunstforståelse. Men dersom folkekunsten er historisk avsluttet, hvor skal man plassere de folkekunstlignende gjenstandene av nyere tid? Det finnes unektelig gjenstander i dag, for eksempel studentarbeider fra folkekunststudiet i Rauland, med sterke forbindelser til folkekunsttradisjonen.¹⁵⁴ Sveen stiller et lignende spørsmål til treskjærerarbeidene etter 1850:

¹⁴⁸ Sveen. 2004. s. 23.

¹⁴⁹ Sveen. 2004. s. 24.

¹⁵⁰ Sveen. 2004. s. 25.

¹⁵¹ Sveen. 2004. s. 26.

¹⁵² I 1972 la stortingsrepresentant Jens Haugland fram en interpellasjon til Stortinget om å sette ned en komité som skulle lage en plan for et norsk folkekunstakademi. Norsk kulturråd fikk oppgaven og dannet en komité som blant annet skulle gi en generell definisjon av begrepet folkekunst, gi en oversikt over forholdene for folkekunst i Norge, og komme med forslag til eventuelt å bedre forholdene for folkekunst ved for eksempel å starte et folkekunstakademi. Komiteens innstilling *Om folkekunst* kom i 1977.

¹⁵³ Om folkekunst. 1977. s. 21.

¹⁵⁴ Om folkekunst. 1977. s. 40: *Folkekunsttradisjonen er ein levande realitet også i dag. Kring i landet finn vi kvinner og menn som arbeider i ein handverkstradisjon der det beste som vert laga, er kunstarbeid som er individuelt og samstundes skapt i ein levande tradisjon. Det fins mange prov på at dette er situasjonen.*

"Men hva er så disse treskjærerarbeidene hvis de ikke er folkekunst?"¹⁵⁵ Sveen tar ikke stilling til dette i sin bok, men nevner bygdekunst og folkelig kunst som begreper brukt av andre.¹⁵⁶

Den motsatte posisjonen i debatten om folkekunstens tidsmessige begrensninger finner man i Norge tydeligst hos Brekke. Han ser også på tiden frem mot århundreskiftet som en viktig endringstid i folkekunsten, men ikke en avsluttende endring. Ifølge Brekke er disse endringene en del av folkekunstens utvikling, og mener det bør forskes mer på endringsprosesser innen dette feltet: *"Det kan neppe vera rett å sjå på folkekunsten berre som eit fenomen som døyr ut med det store hamskiftet ved overgangen til industrisamfunnet. (...) Vår evne til å beskriva folkekunsten utover generelle stilhistoriske termer er svært avgrensa, og det synest aktuelt i sterkare grad enn før å setja søkelyset på **transformasjonsprosessen i det folkelege kulturmiljø**, og prøva å avdekkja underliggjande typologiske, ikonologiske og ideologiske strukturar i materialet. På denne bakgrunn kan ein hevda at jamvel om folkekunsten som historisk fenomen endrar seg ved overgangen frå handverk til industrisamfunnet, går det interessante liner i utviklinga uavhengig av dette omskiftet, fram til vår tid. Folkekunsten har noko vesentleg å gjera med smaken i det folkelege kulturmiljøet, og denne tek på ingen måte slutt ved århundreskiftet."*¹⁵⁷

Brekke mener altså at folkekunsten endrer karakter, undergår transformasjonsprosesser, og *"har interessante liner"* helt fram til vår tid. Dette er en åpen formulering, som kan forstås dit hen at folkekunsten *"på ingen måte [tek] slutt ved århundreskiftet"*, og er levende også i dag. Det er derfor ikke uriktig å si at Brekke representerer det andre hovedsynet på begrepet folkekunst som er knyttet til tidsproblematikken, at folkekunst finnes til alle tider.¹⁵⁸ Samtidig foretrekker Brekke mindre fastsatte (fastlåste?) begreper for det gjeldende materialet, og bruker heller benevnelser som *"folkelig kunst"* og *"folkelig kulturmiljø"*.¹⁵⁹ Dersom jeg forstår Brekke riktig, vil det si at *folkelig kunst* har eksistert til alle tider, og kan med en viss grad av riktighet sies verken å ha en begynnelse eller en slutt. Folkelig kunst blir dermed et kontrastfenomen til elitekunst (som da er et moderne fenomen i dette vide historiske

¹⁵⁵ Sveen. 2004. s. 24.

¹⁵⁶ Sveen. 2004. s. 27.

¹⁵⁷ Brekke. Sitert i Om folkekunst. 1977. s. 42.

¹⁵⁸ Hoffmann. 1983. s. 67-68. loc. cit.

¹⁵⁹ Brekke. Muntlig opplysning ved intervju. Se også Hoffmann. 1983. s. 79.

perspektivet), men samtidig uavhengig av denne.¹⁶⁰ Sveen og Brekke sine syn på folkekunst blir dermed ikke så motsigende som de kan virke i første omgang. Hovedforskjellen kan sies å ligge i valget av fokus. Brekke fokuserer på hele den folkelige kunsten. I dette perspektivet blir det uriktig at alle aspekter ved *de delene* av den folkelige kunsten som havnet under betegnelsen folkekunst, opphørte rundt 1850-1900. Sveen fokuserer derimot nettopp på den smalere kategorien *folkekunst* som ble 'oppdaget' under visse betingelser (nasjonalromantikk, osv.) rundt 1850-1900, og som samtidig opphørte (sluttet å være seg selv lik) på grunn av de endringene denne oppdagelsen medførte. En foreløpig konklusjon på dagens bruk av folkekunstabegrepet i Norge, er dermed at de to synsmåtene vedrørende folkekunstens tidsmessige rammer, representert ved Sveen og Brekke, er forskjellige men ikke nødvendigvis gjensidig eliminerende. I lys av dette kan folkekunstabegrepet i Norge i dag forstås som *en benevnelse gitt til en viss del av den folkelige kunsten* rundt 1900.

Skjematisk oversikt over folkekunstabegrepet

Det vil her presenteres et skjema, eller et slags 'kart' over folkekunstabegrepet (fig. III.5). Målet er å samle ulike forståelser av begrepet folkekunst, og andre relaterte begrep brukt i dette feltet, og legge frem et tydelig begrepsapparat som kan brukes videre i avhandlingen. *Hensiktmessighet*¹⁶¹ har vært en avgjørende faktor i utarbeidelsen av skjemaet. Skjemaet er samtidig langt på vei et bilde av min forståelse av folkekunstabegrepet/feltet. Denne oversikten vil utgjøre en teoretisk og begrepsmessig platform for den videre avhandlingen, slik det ble nevnt i introduksjonen. Samtidig vil den videre avhandlingen stadig utdype, nyansere og eventuelt korrigere denne platformen.

Ser man på skjemaet (skjema A) er det to hovedfarger, grønn og blå. De grønne feltene representerer til sammen det man kan kalle folkelig kunst, og baserer seg på den åpnere begrepsbruken til Brekke. Det øverste blå feltet representerer elitekunsten/høykunsten.

¹⁶⁰ Glassie går så langt som til å si at elitekunsten er en minoritets 'retning' innen folkelig kunst: Glassie. 2000. s. 10: *In global terms, it is not Western folk art that is marginal, but Western academic art.*

¹⁶¹ Sveen. 2004. s. 25-26: *Når vi diskuterer begreper som kunst og folkekunst, er det selvsagt vi som forskere eller som interesserte aktører i debatten som setter kriteriene for definisjonene. Det som bør styre våre valg i denne sammenhengen, er ikke bare analyser av det fenomenet som skal settes på begrep, men like mye våre definisjoners hensiktmessighet. Om et begrep favner så vidt at det dekker fenomener som har eksistert over et langt tidsrom og over et stort geografisk område, kan det lett bli et vanskelig begrep å håndtere, og det kan lett virke tilslørende ved at det kan komme til å skjule viktige motsetninger og forskjeller ved det fenomenet begrepet skal fange inn.*

Vertikalt ytterst til venstre på skjemaet står felles folkekunst. Dette står for folkekunst som uttrykk for et større kulturfellesskap, og baserer seg på det første punktet i Riegl sin definisjon, at folkekunsten tilhørte alle samfunnslag. En folkelig felleskultur finner man også hos Peter Burke, men da med det tillegget at overklassen samtidig hadde sin egen kultur: "*In 1500 (..), popular culture was everyone's culture; a second culture for the educated, and the only culture for everyone else.*"¹⁶² Etter hvert begynte så eliten å trekke seg bort fra felleskulturen: "*Med renessansen, reformasjonen og motreformasjonen begynte overklassen å trekke seg tilbake fra felleskulturen, en retrett som var fullført omkring 1800.*"¹⁶³ Ettersom Riegl så dette fellesskapet som et nøkkelskriterie for folkekunst, kan man forstå det slik at i hans syn opphører folkekunsten på dette tidspunktet.¹⁶⁴ I alle fall får man en viss distanse mellom elitekulturen og folkekulturen (det hvite feltet i skjemaet). Dette *skaper den nødvendige avstanden som gjør en 'opdagelse' av folkekunsten mulig.*¹⁶⁵

Tidligere i kapittelet ble det skissert ulike årsaker til den *stigende interessen for folkekunst* (på dette tidspunktet kalt bygdekunst, bondekunst og lignende). Det materialet som fikk denne interessen er uthevet med en *rød firkant*. Produktene kunne kjennetegnes blant annet ved de tolv punktene i fig. III.3. Like før 1900 fikk disse produktene betegnelsen *folkekunst*. De ble etter hvert kanonisert som folkekunst, og regnes fortsatt som sådann i dag. Den nye interessen for disse utvalgte delene av bygdekunsten, endrer etter hvert disse produktenes karakter utover slutten av 1800-årene. Dette skjer i så stor grad, ifølge Sveen, at folkekunsten derved opphører. Bare den tradisjonelle folkekunsten blir derfor det Sveen kaller folkekunst.

Det kom frem i det foregående at ikke alle forskere er enig i at det utnevnte materialet alene utgjør (den tradisjonelle) folkekunsten. Folkelig kunst i byene og udekorert funksjonell form ble for eksempel ikke regnet med. Noe av det grønne området til venstre i skjemaet er derfor utelatt fra den røde firkanten. Dette feltet forsetter nederst i skjemaet, og betegner de delene av den folkelige kunsten som ikke er tilknyttet den tradisjonelle folkekunsten.

Overgangsfasen refererer seg til de endringene som skjer med den tradisjonelle folkekunsten rundt 1850-1900. Dette kaller Sveen "*en overgangssituasjon*" der produktene (hos Sveen:

¹⁶² Bruke, P. 1998. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Hants, England. s.270.

¹⁶³ Fra en oppsummering av Bruke, skrevet av Anker. 1999. s. 9.

¹⁶⁴ I Riegls syn er folkekunsten i tillegg uavlatelig tilknyttet naturhusholdningen (familieforbundene innen husflidens økonomiske system). Se appendiks.

¹⁶⁵ Fra en oppsummering av Bruke, skrevet av Anker. 1999. s. 9.

treskjærerarbeidene) "bærer i seg flere funksjoner som etter hvert spaltes ut og differensieres. Ennå kunne noe bli produsert for og i et bygdemiljø", men annet var "ren suvenirproduksjon, (..) et nasjonalt inspirert kunsthåndverk", eller "en husflidproduksjon av nasjonal karakter".¹⁶⁶ Brekke er også enig i at folkekunsten endret seg på denne tiden.

Det som "kommer etter folkekunsten, og som kan ha mange trekk felles med denne"¹⁶⁷ har jeg valgt å gi betegnelsen den preserverende folkekunsten. Dette er *den bevisste vern og videreføringen av den tradisjonelle folkekunsten*, en tilbakeskuende produksjon som bevarer (preserverer) den norske folkekunsten også i vår tid (pilen mot høyre). I begynnelsen var nok det nasjonsbyggende momentet viktig her, men forlates etter hvert. I Norge skrives det svært lite om dette feltet.¹⁶⁸ Som nevnt tidligere, er det vanlig å avslutte beretningene om folkekunst et sted i overgangsfasen, "en eventuell folkekunst etter 1900 nevnes ikke".¹⁶⁹

Tradisjon

I avhandlingens introduksjon ble det reist en del spørsmål om tradisjon i sammenheng med

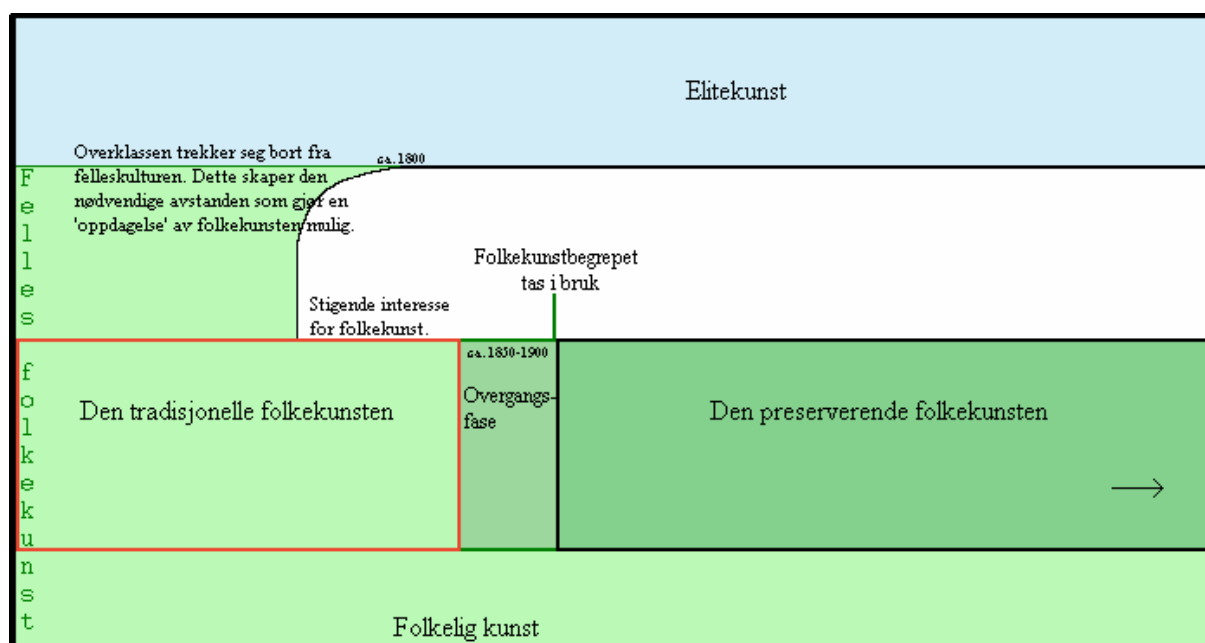


Fig. III.5 Skjema A. Skjematisk fremstilling av folkekunstbegrepet. (Skjemaet beveger seg tidsmessig fra venstre mot høyre.)

¹⁶⁶ Sveen. 2004. s. 24.

¹⁶⁷ Sveen. 2004. s. 27. loc. cit.

¹⁶⁸ Innen den preserverende folkekunsten regner jeg også husflidbevegelsen. Denne er blant annet skrevet om i hovedfagsoppgaven: Ylvisåker, A. B. 1987. *Lus, reinsdyr og åttebladsroser. Norsk husflid som nasjonalt symbol*. Hovedfagsoppgåve i kunsthistorie. Universitetet i Bergen.

Dette blir likevel ikke vanligvis regnet for en type folkekunst slik det defineres her.

¹⁶⁹ Anker. 1999. s. 9. loc. cit.

folkekunst: Hva er en tradisjon? Er det tingene, selve gjenstandene som er tradisjonen, for eksempel mangletreet? Er kunnskapen/ferdigheten tradisjonen, det å skjære i tre? Eller er det kunnskapsoverføringen, det å ha lært treskjæring av faren sin, som representerer tradisjonen? Riegl nevner tradisjoner som det andre av de to punktene som definerer folkekunst: "2. *Die Formen einer Volkskunst müssen im Wege der Tradition, der fortwährenden unabänderlichen Uebung hergebracht sein.*"¹⁷⁰ Dersom folkekunst per definisjon fremgår *via* tradisjon (*im Wege der Tradition* (..) *hergebracht sein*), vil tradisjonstilhørighet være avgjørende for studentarbeidenes eventuelle tilhørighet til folkekunsten. Tradisjon forstått som den uavbrutte og uendrete utøvelse (*der fortwährenden unabänderlichen Uebung*). Tradisjonen blir da en form for omliggende struktur for folkekunsten.¹⁷¹ Det finnes en omfattende litteraturmengde på dette feltet. Teoriene til Bertil Rolf¹⁷² og Michael Polanyi (1891-1976)¹⁷³ er interessante i denne sammenhengen. De er også sentrale på masterstudiet i tradisjonskunst ved Institutt for folkekultur i Rauland, og er derfor spesielt relevante for denne avhandlingen. Rolf har en tredelt forklaring på tradisjonsbegrepet: "Såvitt jag kan se, måste traditionsbegreppet fixeras både med avseende på process, innehåll och kontinuitet samtidigt. (..) En tradition förutsätter en process av vidareföring mellan generationsled.(..) För det andra fordras något innehåll som överföres eller vidareföres.(..) För det tredje fordras en viss kulturell kontinuitet. Det räcker inte med en process och ett innehåll, utan innehållet måste ge upphov till ett slags kontinuitet.(..) Annars är det inte rimligt att tala om det som en "tradition"."¹⁷⁴ Denne tredelingen skal ses nærmere på her.

¹⁷⁰ Riegl. 1894. s. 13. Bøgh (1897. s.15.) oversetter dette slik: 2. *Folkekunstens Former maa være tilvejebragte gennem Overlevering, Tradition, og gennem uafbrudt og uforandret Udøvelse.* Jeg har valgt å bruke den originale tyske teksten her fordi jeg mener tradisjonsbegrepets sentrale rolle kommer tydeligere frem hos Riegl enn det gjør i oversettelsen. Slik jeg forstår Riegl er punkt to i definisjonen av folkekunsts begrepet: 2) Folkekunstens former må gjennom tradisjon, den uavbrutte og uendrede utøvelse, være tilveiebrakt. Se egen oversettelse i appendiks.

¹⁷¹ Hobsbawm beskriver denne omliggende strukturen ved å henvise til juridiske system: 'Custom' is what judges do; 'tradition' (..) is the wig, robe and other formal paraphernalia and ritualized practices surrounding their substantial action. Hobsbawm, E. 1993. "Introduction: Inventing Tradition." s. 1-14. Hobsbawm, E., T. Ranger. (Ed.). *The Invention of Tradition*. Cambridge. s. 2-3.

¹⁷² Rolf, B. 1995. *Profession, tradition och tyst kunskap. En studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*. Nora, Sverige.

¹⁷³ Polanyi, M. 1983. *The Tacit Dimension*. Glouchester, USA.

¹⁷⁴ Rolf. 1995. s. 140-141.

A. Overføring/prosess.

Overføringen av en tradisjon mellom generasjonsledd er en prosess hvor et innhold blir videreført fra person A til person B. Person B tilegner seg eller lærer noe som person A kan. Rolf trekker sin forståelse av denne prosessen ut fra teorien til Polanyi; denne ser på tradisjonsoverføringen fra generasjon til generasjon som læring. Læringen omfatter de kunnskaper som gis språklig (muntlig/skriftlig) og taust; *"tacit knowledge"* (uartikulerte ferdigheter, uskrevne sosiale regler, væremåter, osv.), hvorav den språklige formidlingen er en underordnet del av tradisjonsoverføringen. Ifølge Polanyi skjer overføringen ved at lærlingen suksessivt: 1. velger seg en mester, 2. underkaster seg mesteren, 3. kopierer mesteren og 4. frigjør seg fra mesterens person, og følger idealet.¹⁷⁵ Dette forutsetter direkte kontakt mellom personer (der person A har autoritet over person B): *"An art which cannot be specified in detail cannot be transmitted by prescription, since no prescription for it exists. It can be passed on only by example from master to apprentice. This restricts the range of diffusion to that of personal contacts, and we find accordingly that craftsmanship tends to survive in closely circumscribed local traditions. Indeed, the diffusion of crafts from one country to another can often be traced to the migration of groups of craftsmen (..)".*¹⁷⁶ Dette kan antas å ikke ligge langt fra det mange tenker på som overføringer av tradisjoner, spesielt innen det som her kalles tradisjonell folkekunst. Samtidig er dette gjerne et 'romantisert' bilde av tradisjonsoverføring i noens øyne. Rolf mener dette legger for stor vekt på mester-lærling situasjonen: *"Det finns hos Polanyi en tendens att överbetona överföringen från traditionens högsta topp till dess lägsta botten: från mästare till lärling."* Alle tradisjoner/sider ved tradisjoner er ikke tilknyttet en slik konstellasjon: *"Istället kan man se trädningen som en social process där en institution eller en social struktur formar en kull av lärlingar."*¹⁷⁷

På et mer filosofisk plan, beskriver Hans-Georg Gadamer (1900-1998)¹⁷⁸ denne prosessen i et hermeneutisk perspektiv (der integrering av kunnskap fungerer som en (hermeneutisk) sirkel). I dette perspektivet må man *delta* i tradisjonen for å tillegne seg den; *"we consider application*

¹⁷⁵ Polanyi, M. 1958. *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*. London. s. 53: *To learn by example is to submit to authority. You follow your master (..) By watching the master and emulating his efforts in the presence of his example, the apprentice unconsciously picks up the rules of the art, including those which are not explicitly known to the master himself. These hidden rules can be assimilated only by a person who surrenders himself to that extent uncritically to the imitation of another.* Nummereringene her er etter forelesning ved V. Lande, professor i tradisjonskunst, HiT, Rauland. Denne oppsummeringen av Polanyis syn finner man også hos Rolf. 1995. s. 129-133.

¹⁷⁶ Polanyi. 1958. s. 53.

¹⁷⁷ Rolf. 1995. s. 156.

¹⁷⁸ Gadamer, H.-G. 1996. *Truth and Method*. Second, Revised Edition. London.

to be just as integral a part of the hermeneutic process as are understanding and interpretation".¹⁷⁹ Han skiller mellom *naiv tradering* som er en uforandret kopiering av tradisjonens innhold, og *horisontsammensmeltning* (Gadamer: *"the fusion of horizons"*¹⁸⁰) hvor det traderte innholdet blir en integrert del av ens egen forståelseshorisont.¹⁸¹ *In a tradition this process of fusion is continually going on, for there the old and new are always combining into something of living value*".¹⁸² Rolf kontrasterer dette synet med det av Polanyi som mener at man skal underkaste seg en autoritet og kopiere denne, for siden å ta en mer selvstendig del i tradisjonen, slik det ble nevnt overfor.¹⁸³ Begge syn gir likevel uttrykk for at det traderte innholdet må integreres i mottakeren.¹⁸⁴

B. Innhold.

Ifølge Rolf kan gjenstander være en del av en tradisjon, med det forbehold at de inngår i en tradert kulturell sammenheng: *"artefakter räknas som traderade endast ifall de bevarar sin kulturella innebörd. När människans anknytning till en artefakt upphävs eller förändras radikalt, traderas den inte. Den är inte längre ett kulturobjekt eller inte längre "väsentligen samma" kulturobjekt."*¹⁸⁵ Arver og bruker man en gjenstand i tråd med det som er gjort tidligere, er gjenstanden en del av en tradisjon. Men endres bruken av gjenstanden, eller man slutter å bruke den (og for eksempel kun *arver* gjenstanden), er den ikke lenger del av den samme tradisjonen. Ifølge Rolf kan dette også gjelde for tekster: *"Följaktligen bör även den skrivna bibeltexten räknas som "traderad" i den mån den intar en kontinuerlig funktion i människors liv."*¹⁸⁶ Artefakter, inkludert tekster, kan altså inngå i en tradisjon, men kun som en del av et hele. Tradisjonen er følgelig en sammensetning av mange, hovedsakelig *immaterielle* aspekter som kunnskaper, ferdigheter og sosiale regler.¹⁸⁷

C. Kontinuitet.

Tidsmessig har man ingen tradisjon om overføringen av et innhold skjer én gang, ifølge Rolf. *"En tradition är inte enbart en överföring utan en **vidareföring** av ett tanke- eller*

¹⁷⁹ Gadamer. 1996. s. 308.

¹⁸⁰ Gadamer. 1996. s. 306.

¹⁸¹ Oppsummering av Gadamers syn, skrevet av Rolf. 1995. s. 134.

¹⁸² Gadamer. 1996. s. 306.

¹⁸³ Polanyi. 1958. s. 53.

¹⁸⁴ Rolf. 1995. s. 136.

¹⁸⁵ Rolf. 1995. s. 142.

¹⁸⁶ Rolf. 1995. s. 143.

¹⁸⁷ Rolf. 1995. s. 141.

handlingsmönster."¹⁸⁸ Han forutsetter derfor minst tre ledd, A, B og C, der B viderefører til C det den selv har lært av A. Tradisjonsoverføringen behøver ikke å være mellom biologiske generasjoner. På for eksempel universiteter, blir tradisjoner overlevert fra de som er innenfor tradisjonen til nykommere, uten at det behøver å være slektskap mellom disse. Høy alder er heller ikke et nødvendig kriterium, men forbindes ofte med tradisjoner fordi det tar en viss tid å opparbeide mange nok utøvere til at en tradisjon blir synlig i et samfunn.¹⁸⁹

Videre skiller Rolf mellom sterke og svake tradisjoner. *"I den starka traditionen är mästare-lärlingförhållandet inbäddat i en omgivande social struktur."*¹⁹⁰ Traderingen innordner seg da reglene eller rammen i denne "omgivande social struktur", som for eksempel kan være et laug, der *"trohet mot traditionens ideal måste inskärpas i den unge lärlingen"*.¹⁹¹ Den svake tradisjonen er på sin side ikke del av en slik struktur, den er friere: *"Vi skall tala om **tradition** i en svag mening då det inte finns någon övergripande social struktur som reglerar de enskilda mötena mellan mästare och lärling. (..) Tradering kan ske både inom den svagare och den starkare traditionen. Men traderingen lyder olika villkor. I den starkare traditionen har mäster en social position bland yrkesbröder, som bedömer kvaliteten av hans arbete. Traditionen kan träda in som ett slags garant för kvaliteten av produkten. I den svagare traditionen kan betalningsvilligheten på en marknad bli den enda kvalitetsmätaren."*¹⁹² Den svake tradisjonen er altså friere, men samtidig mer utsatt ettersom den er betinget av etterspørsel, og kan forsvinne alt etter hva markedet søker.

Overføring, innhold og kontinuitet er hovedpunkter i denne tradisjonsforståelsen. Ser man på folkekunsten i denne sammenhengen, er både den tradisjonelle og den preserveende folkekunsten et gjenstandsmateriale. Dersom gjenstander ikke traderes når deres opprinnelige bruk opphører eller vesentlig endres, vil man ha belegg for å kunne si at folkekunststradisjonen opphører rundt 1850-1900. Både Sveen og Brekke mener, som vist tidligere i dette kapittelet, at folkekunsten gjennomlever store endringer på denne tiden. De eldre folkekunstgjenstandene blir vesentlig endret hva meningsinnhold og bruk angår. De blir tillagt funksjonen som *vår norske kulturarv*, som *norsk folkekunst*, og blir i stor grad til rent estetiske objekter. Et slikt innhold og en slik bruk hadde ikke den opprinnelige tradisjonen. I dette lyset

¹⁸⁸ Rolf. 1995. s. 147.

¹⁸⁹ Rolf. 1995. s. 147-148.

¹⁹⁰ Rolf. 1995. s. 148.

¹⁹¹ Rolf. 1995. s. 150.

¹⁹² Rolf. 1995. s. 149.

kan den videre bruken og produksjonen av disse gjenstandene etter 1900 ses på som *en ny tradisjon*. En tradisjon som hedrer, *verner* og *viderefører* vår norske kulturarv, og som i denne avhandlingen kalles den preserverende folkekunsten. Svært forenklet kan man altså se på den tradisjonelle og den preserverende folkekunsten som to tradisjoner.

Dette kan bestrides ettersom det unektelig er et sterkt slektskap mellom gjenstandsmaterialet i begge tradisjoner. Man kan finne igjen produktmessige og bruksmessige likheter hos begge, og ikke minst like produksjonsmessige ferdigheter og teknikker. Dette kan tilsi *en og samme vedvarende tradisjon*. Spørsmålet er da om de nevnte endringene i siste halvdel av 1800-årene er så store at tradisjonen brytes, eller ikke. Dette forblir et tolkningsspørsmål, og er ikke denne avhandlingens mål å løse. Rolf mener at *"traditionens kontinuitet med det förflutna behöver inte bestå i strängt fasthållande av det gamla, men någon likhet måste föreligga"*.¹⁹³

Forklaringen på den store graden av likhet mellom tradisjonell folkekunst og det som her defineres som preserverende folkekunst, kan også skydes at den preserverende folkekunsten bygger videre på den tradisjonelle folkekunsten. Man kan altså se på dette materialet som *to tradisjoner, der den nyere bygger videre på den eldre*. I denne sammenhengen kan det være fruktbart å trekke noen paralleller til det Rolf kaller *sterke* og *svake* tradisjoner. Ifølge Rolf er svake tradisjoner friere, men samtidig utsatt for 'tap' ettersom de er avhengig av etterspørsel. Hypotetisk kan man tenke seg at de borgerlige som 'oppdaget' (den tradisjonelle) folkekunsten så på denne som en svinnende, og i dette perspektivet en *svak* tradisjon. Det ble derfor gjort mange anstrengelser for å redde eller *styrke* den. Kunstindustrimuseene samlet inn produkter som ville gi folk forbilder å etterligne. De organiserte også direkte undervisning.¹⁹⁴ Andre instanser som husflidbevegelsen, og etter hvert også Bunad og folkedrakrådet, ble med på å forsterke tradisjonen, og gi den en *"omgivande social struktur"*.¹⁹⁵ Dette kan forstås slik at en ny tradisjon oppstår, en tradisjon som egentlig er en forsterket og endret (strukturert?) utgave av den svinnende eldre tradisjonen. Overgangsfasen fra 1850 til 1900 kan da sees på som en endring fra folkekunst som en svak tradisjon, til å bli en sterk tradisjon med regler og rammer som kontrollerer og kvalitetssikrer tradisjonen, og ikke minst sikrer dens videreføring.

¹⁹³ Rolf. 1995. s. 146.

¹⁹⁴ Denne undervisningen kommer vi tilbake til i kapittel V.

¹⁹⁵ Rolf. 1995. s. 148. loc. cit.

Men til forskjell fra Rolfs sterke tradisjoner med en *"omgivande social struktur"* og *"yrkesbröder, som bedömer kvaliteten"*,¹⁹⁶ får man her en sterk tradisjon der rammer og regler i hovedsak ble bestemt utenfra av 'de borgerlige'. To spørsmål gjør seg da gjeldende: 1. Hvem skal bestemme og kontrollere innholdet og videreføringen av en tradisjon? 2. Er den preserverende folkekunsten en 'ekte' tradisjon?¹⁹⁷ Som svar på det første spørsmålet gir Rolf to alternativer; *"denna kontinuitet skall konstateras antingen inifrån eller utifrån en tradition"*.¹⁹⁸ Dersom man kontrollerer en tradisjon utenfra, er den mer objektiv,¹⁹⁹ men som utenforstående vil man ikke kunne forstå hele tradisjonens kompleksitet. Rolf mener selv at kontrollen må komme innenfra: *"Den kulturella kontinuiteten måste alltså kunna fastställas från det traderade regelverkets insida."*²⁰⁰ Begrunnelsen er at *"om generation B vidareför till generation C ett kulturellt mönster som kommit från generation A på ett sätt som bevarar kulturell kontinuitet, så är det rimligt att generationerna A och C i princip kan känna igen mönstret. Igenkännandet kan visa sig i möjligheter till kulturella utbyten inom mönstret. (..) Man kan i detta avseende jämföra en tradition med utvecklingen av ett språk. Ifall sonsönerna kan kommunicera med farfäderna inom samma språk, föreligger kontinuitet."*²⁰¹ Man har altså en kontinuerlig internkontroll som nærmest er en inkorporert del av tradisjonen. Basert på disse oppfatningene, er det betenkelig at hovedsakelig utenforstående har utpekt (den tradisjonelle) folkekunsten og forsterket den ved struktur og regler (som resulterer i en preserverende folkekunst). Er noen av de to tradisjonene (den tradisjonelle og den preserverende folkekunsten) 'ekte' tradisjoner? Dersom man tar utgangspunkt i folkekunsten som en og samme vedvarende tradisjon, kan særlig den preserverende folkekunsten komme til å virke 'uekte', eller *"invented"* i Eric Hobsbawms syn, fordi folkekunsten blir så radikalt endret utenfra i slutten av 1800-årene.²⁰² Å fastholde en så å si uendret tradisjon som strekker seg fra i dag og tilbake til 16-1700, kan virke påtvunget. Ser man derimot på folkekunsten

¹⁹⁶ Rolf. 1995. s. 149. loc. cit.

¹⁹⁷ 'Ekte' kan her sammenlignes med *"invented"* som blir brukt om tradisjoner i Hobsbawm. 1993.

¹⁹⁸ Rolf. 1995. s. 146.

¹⁹⁹ Shils, E. 1981. *Tradition*. London/Boston. s. 14: *...what makes it a tradition is that what are thought to be the essential elements are recognizable by an external observer as being approximately identical at successive steps or acts of transmission and possession. The recipients of a tradition are seldom adequate judges of the length of their chain of tradition.*

²⁰⁰ Rolf. 1995. s. 146.

²⁰¹ Rolf. 1995. s. 146-147.

²⁰² Hobsbawm. 1993. På s. 7-8 skriver Hobsbawm om brudd i tradisjonsløp. Hvorvidt overgangsfasen i norsk folkekunst kan kalles et brudd (Sveen) eller en endring (Brekke) er ikke denne avhandlingens mål å løse. Det er likevel interessant at Hobsbawm skriver: *Indeed, the very appearance of movements for the defence or revival of traditions (..) indicates such a break. Such movements, common among intellectuals since the Romantics, can never develop or even preserve a living past (except conceivably by setting up human natural sanctuaries for isolated corners of archaic life), but must become 'invented tradition'. On the other hand the strength and adaptability of genuine traditions is not to be confused with the 'invention of tradition'.*

som to tradisjoner, en før 1850 og en etter 1900, kan det synes som problemet ikke eksisterer i samme grad.

Når det gjelder *overføring, innhold og kontinuitet* i direkte tilknytning til studentarbeidene ved folkekulturinstituttet i Rauland, er det åpenbart at det skjer en prosess hvor et *innhold overføres* til en ny generasjon. Innholdet er overført til lærlingen innen en bestemt struktur, folkekulturinstituttet/folkekunststudiet, og utgjør de kunnskaper, teknikker, ferdigheter og holdninger studentene tilegner seg via artikulert og taus (Polanyi) kunnskapsoverføring. Folkekulturinstituttet illustrerer derved det Rolf kaller en prosess "*där en institution eller en social struktur formar en kull av lärlingar*".²⁰³ Mange studenter er ved instituttet i et eller to år, og fra første semester skal de produsere arbeider som verner, viderefører og *forny*er folkekunsten. Instituttet kan dermed sies å følge Gadamer sitt prinsipp om at man må *delta* i en tradisjon, en handling hvori "*the old and the new are always combining into something of living value*",²⁰⁴ for å kunne tilegne seg den.

Når det gjelder *kontinuitet* må en viss likhet kunne spores bakover i tid, ifølge Rolf.²⁰⁵ Et lignende syn finner man hos Vidar Lande:²⁰⁶ "*tradition has to do with a process of handing over, or with a handed over content. And it is important that there is continuity in this handed over content, i.e. that there are limits for the changes in the traditional content. If the change is too radical, there will be an interruption in tradition.*"²⁰⁷ I sammenheng med studentarbeidene kan man, ifølge Lande, forstå dette slik at noe av tradisjonen må beholdes, være *fast*, for at nye produkter skal kunne tilhøre *sjangeren folkekunst*.²⁰⁸ Samtidig bør man tilføre produktet noe eget, individuelt, for at det skal være et genuint kunstuttrykk, og ikke bare kopiering av det gamle (j. f. Gadamer: "*the fusion of horizons*"²⁰⁹ og ikke bare naiv tradering). Lande betegner fornyingsaspektene som *variable* faktorer i forhold til tradisjonen, det valgte versus det uforanderlige og upersonlige.²¹⁰ Produksjonen av 'ny folkekunst' blir da en balansegang eller et 'spill' mellom *faste* og *variable faktorer*. Utfordringen og friheten for studentene ved folkekulturinstituttet er at folkekunststradisjonen ikke har faste, allment bestemte rammer. Ettersom det er ulike oppfatninger av folkekunst, blir *valgene* i arbeidet

²⁰³ Rolf. 1995. s. 156. loc. cit.

²⁰⁴ Gadamer. 1996. s. 306. loc. cit.

²⁰⁵ Rolf. 1995. s. 146. loc. cit.

²⁰⁶ Lande, V. 2005. *Concepts of Tradition in Folk Art*. Telemark University College EFL/R.

²⁰⁷ Lande. 2005. s. 6.

²⁰⁸ Lande. Muntlig ved forelesning.

²⁰⁹ Gadamer. 1996. s. 306.

²¹⁰ Lande. 2005. s. 7.

med vern, videreføring og fornying av folkekunsttradisjonen desto flere. Lande mener de bevisste og ubevisste valgene studentene foretar i denne sammenhengen beror på ens egen erfaringsbakgrunn, eller *forståelseshorisont* i hermeneutisk perspektiv. Den enkeltes erfaringsbakgrunn definerer dennes folkekunstforståelse, noe som igjen ligger til grunn for hvilke aspekter ved folkekunsten man mener bør være *faste*, og hvilke som kan *varieres*.²¹¹ Det er ikke avhandlingens mål å gå dypere inn i den mer filosofiske siden av dette emnet. Dette er likevel et viktig punkt å ha med, ettersom det understreker hvor avgjørende det enkelte individets tolkninger av folkekunsten er.

Folkekunst, tradisjon og analysen av studentarbeidene

Hovedtittelen for denne avhandlingen er *det komplekse folkekunstabegrepet*, og som vi har sett i dette kapittelet er *folkekunst* et svært interessant og sammensatt temaområde. Skjema A (fig. III.3) forsøker å gi en oversiktlig presentasjon av dette feltet, og legger frem et begrepsapparat som kan brukes videre i avhandlingen. Eldre folkekunst kalles *tradisjonell folkekunst*, og relaterte produkter av nyere dato kalles *preserverende folkekunst*. Denne inndelingen tar hensyn til at folkekunsten før overgangsfasen er vesentlig forskjellig fra de folkekunstrelaterte produktene som kommer etter. Samtidig legitimerer benevnelsen *preserverende folkekunst* disse siste produktenes tilknytning til den tradisjonelle folkekunsten. De produktene som bevisst preserverer den tradisjonelle folkekunsten blir på denne måten også skilt fra annen *folkelig kunst*, som her forstås som en større kategori av ikke-profesjonell kunst/kunsthåndverk (som utgjør alle grønne felt i skjema A). De to enhetene *tradisjonell folkekunst* og *preserverende folkekunst*, med en *overgangsfase* mellom, er nært forbundet med hverandre og kan sies å utgjøre en egen 'retning' innen den folkelige kunsten. I denne avandlingen kalles denne retningen, for oversiktens skyld, *folkekunstsjangeren*.²¹² Noen vil kanskje mene begrepet *folkekunst* kan brukes som en fellesbenevnelse her. Samtidig er folkekunstabegrepet i Norge så sterkt knyttet til det som i denne avhandlingen kalles den tradisjonelle folkekunsten, at *folkekunst* og *tradisjonell folkekunst* i det store og hele brukes synonymt.²¹³

Denne fremstillingen av folkekunstoffet ble i forrige delkapittel utdypet videre ved å sette det i sammenheng med begrepet *tradisjon*. I lys av dette kan tradisjonell- og preserverende

²¹¹ Lande. 2005. s. 6, og muntlig ved forelesning.

²¹² Et begrep brukt av Lande. loc. cit.

²¹³ Hoffmann. 1983. s. 79 : *Når det gjelder ordet folkekunst, vil det vel her i landet være rimelig å reservere det for den historiske folkekunsten som har fått et innhold og en betydning som er innarbeidet i alle kretser.*

folkekunst ses på som *to tradisjoner, der den nyere bygger videre på den eldre*. Det ble også lagt frem en teori (Rolf) som kan brukes for å finne ut om noe har tilhørighet til en tradisjon. Her kom det frem at det i så tilfelle må kunne tilvises et visst slektskap med *prosessene, innholdet og kontinuiteten* som utgjør tradisjonen, og som vi har sett er *kontinuitet* hovedspørsmålet.

Temaområdet for denne avhandlingen er fortsatt like 'komplekst', men på bagrunn av det som er kommet frem her, har vi fått en teoretisk og begrepsmessig platform å arbeide videre fra. Oppgavens problemstilling er studentarbeidene fra folkekunststudiet ved Høgskolen i Telemark sitt forhold til folkekunsttradisjonen, og om de kan sies å tilhøre folkekunsten. Dette forblir en utfordring når man tar i betraktning de mange variablene i dette feltet. Innledningsvis kan man likevel trekke følgende konklusjoner: Spørsmålet vedrørende studentarbeidenes relasjon til folkekunsttradisjonen vil, i henhold til begrepsbruken som her legges frem, være et spørsmål om deres relasjon til *folkekunstsjangeren*. Uavhengig av om man ser på denne 'sjangeren' (tradisjonell folkekunst, overgangsfase, preserverende folkekunst) som en vedvarende- eller to tradisjoner, tar begge synspunkter utgangspunkt i det eldre materialet. Den tradisjonelle folkekunsten, fra før overgangsfasen 1850-1900, kan derved sies å være en konstant, eller *fellesnevner* i denne sammenheng. Dette medfører at studentarbeidenes tilknytning til folkekunstsjangeren, uansett vil være et spørsmål om de innehar relasjoner til det eldre materialet. Studentarbeidene skal derved analyseres i lys av *den tradisjonelle folkekunsten* i neste kapittel.

IV. Materialanalyse

Vi skal nå analysere studentarbeidene ved å ettersøke referanser til den tradisjonelle folkekunsten i produktene, samt se etter tegn på avvik fra denne. På bakgrunn av Lande sin tradisjonsforståelse, vil analysen ta utgangspunkt i todelingen mellom *faste* og *variable* faktorer.²¹⁴ *Variable faktorer* vil vise til ukjente elementer i en folkekunstsammenheng. *Faste faktorer* vil vise til det ved studentarbeidene som knytter dem til den tradisjonelle folkekunsten. I forbindelse med folkekunststudiets mål, vil det her oppfattes slik at de faste faktorene *verner og viderefører* folkekunsten, mens de variable *forny*er den.²¹⁵

For å finne frem til de faste faktorene vil det vises til eldre produkter som med rimelig sikkerhet kan regnes for *tradisjonell folkekunst*. Da er det nærliggende å fokusere på den retningen innen den tradisjonelle folkekunsten som tidligere i avhandlingen ble kalt *sølvsmedarbeider*. De konkrete eksemplene er hovedsakelig hentet fra Berge: *Norskt bondesyld*,²¹⁶ Fossberg: *Draktsølv*²¹⁷ og internettarkivet til Norsk Folkemuseum.²¹⁸ Graden av tilknytning til de eldre produktene vil være vanskelig å måle. Skjema B og C i slutten av kapitlet vil gi et visst bilde av dette, samtidig som de gir en oversikt over analysen. I disse skjemaene skilles det mellom de aspektene ved studentproduktene som konnoterer²¹⁹ konkrete aspekter ved den tradisjonelle folkekunstens *sølvsmedarbeider*, og de trekkene ved studentarbeidene som konnoterer mer generelle aspekter ved tradisjonell folkekunst (eventuelt konkrete aspekter ved andre typer produkter innen den tradisjonelle folkekunsten, for eksempel innenfor treskjæring). Et kriterium for *konnotasjon* er i denne sammenhengen at det henvises til forholdsvis kjente element innen tradisjonell folkekunst.²²⁰ De *variable faktorene* gjelder dermed både de helt ukjente elementene i et folkekunstperspektiv, samt de *svært lite*

²¹⁴ Lande. 2005. s. 6: *the stable elements are the traditional contents, and the change is the renewal of the tradition.*

²¹⁵ Studieplan. HiT, R: *Studiet har både ei tradisjonsvernande og ei tradisjonsfornyande side.* Se appendiks. En mer inngående tolkning av denne målsetningen skal ikke gås inn på her. Dette finner man hos Rorgemoen, M. 1995. *Nye skot av gamal rot.* Hovedoppgave i forming, Høgskolen i Telemark. Notodden.

²¹⁶ Berge. 2004. op. cit.

²¹⁷ Fossberg, J. 1991. *Draktsølv*. Oslo.

²¹⁸ Norsk Folkemuseum. <http://norskfolkemuseum.no/>

²¹⁹ Sveen. 2004. s. 196: *En konnotasjon er en assosiasjon som ikke er knyttet til personlige og individuelle opplevelser, men til kulturbestemte erfaringer. En konnotasjon deles med de fleste innenfor samme kulturfellesskap som baserer seg på felles erfaringer og kunnskap, f.eks. kunnskap om norsk folkekunst eller akantusrankens bakgrunn og historie.*

²²⁰ Det finnes for eksempel enkelte kakespader på Norsk Folkemuseum, men dette er et såpass ukjent fenomen på norske bygder før 1850, og så å si ukjent innen den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedtradisjoner, at det her regnes som en *variabel faktor*.



Fig. IV.1 Spenne. Helene Andersen. 2003.

vanlige enkelttilfellene som kan forekomme. Variablene vil påpekes og sammenlignes underveis i analysen. De vil også tas frem i skjema B og C i slutten av kapittelet.

Studentarbeidene blir i analysen delt i to grupper, smykkearbeider og korpusarbeider. Dette åpner for

større sammenligning mellom relaterte produkter, samtidig som materialanalysen får en oversiktlig struktur. Det å ha valgt tolv studentarbeider hindrer en mer dyptgående analyse av alle aspekter ved arbeidene. For denne avhandlingens problemstilling hadde en slik analyse heller ikke vært relevant. Målet er å undersøke studentarbeidenes relasjon til folkekunstsjangeren, et noe bredere spekter er derfor interessant. Analysen vil fokusere på hovedtrekk som belyser avhandlingens problemstilling.

Smykkearbeider

Blant de utvalgte studentproduktene er det fem smykkearbeider. Tre av disse ble i presentasjonen tilknyttet kategorien *draktsølv*, da de umiddelbart gav inntrykk av å ha en del fellestrekk med denne typen produkter. Disse er spennen av Helene Andersen (fig. IV.1), bolesøljen av Grindbakken (fig. IV.7) og kroneringen av Henriksen (fig. IV.14). To andre smykkearbeider er blomsterringen av Henriksen (fig. IV.18) og skjellsmykket av Helene Andersen (fig. IV.19). I introduksjonen ble det nevnt at disse divergerte i større grad fra folkekunststradisjonen.

Fig. IV.1 viser en sølvspenne av Helene Andersen. Det er et produkt beregnet til bruk, den har små hull i kantene for å kunne sys på et klesplagg, og kan sammenlignes med de eldre spennene i fig. IV.2-IV.5. Studentarbeidet og fig. IV.2, en eldre spenne, antagelig fra Telemark, har samme typen lukkemekanisme, en organisk ytterkant som følger dekorens former og relativt spisse tupper ytterst på spennene. Fig. IV.2 har likevel flere og mer synlige hull til å sy spennen fast med, og en mindre sammensatt dekor. Spennen fra Heidalsmo (fig

IV.3) viser derimot både trådarbeid og små sølvkuler, som finnes på spennen av Helene Andersen. Filigransteknikk med dets bruk av tynne tråder og små kuler er, som nevnt i introduksjonen, svært vanlig innen den tradisjonelle folkekunsten (for eksempel fig. IV.6). Sammensetningen av litt tykkere tråder og noen få kuler i spennen av Helene Andersen, må samtidig heller kalles trådarbeid.²²¹ Trådarbeid er vanlig innen den tradisjonelle folkekunsten, men har ikke blitt så 'profilert' som filigransteknikken. Kryss-skraveringen man ser på studentarbeidet finner man også en noe grovere utgave av i spennen på fig. IV.4. Dekoren i studentarbeidet er delvis gjennomhullet (i tillegg til syhullene), noe man finner i fig. IV.5, en støpt spenne fra Østre Gausdal. Sammenlignet med eldre draktsølvspenner er det altså mange aspekter ved spennen av Helene Andersen som *konnoterer* konkrete aspekter ved den tradisjonelle folkekunstens sølvsmearbeid.

Særegt for studentarbeidet sammenlignet med disse fire eldre spennene, er de dråpeformede grønne steinene (turmaliner) sentralt på hver spennehalvdel. Eldre sølvspenner med

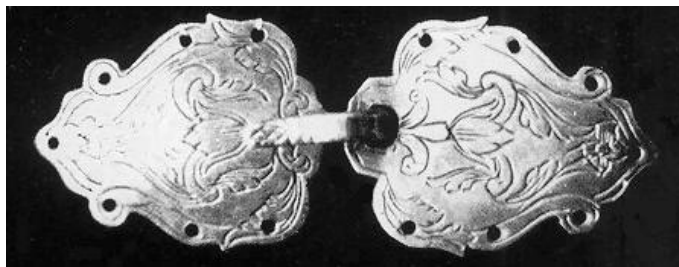


Fig. IV.2 Spenne. Antagelig fra Telemark.



Fig. IV.3 Spenne. Heidalsmo, Telemark.



Fig. IV.4 Spenne.

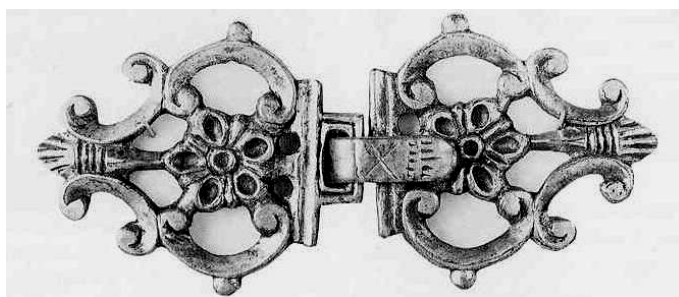


Fig. VI.5 Spenne. Østre Gausdal.

²²¹ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

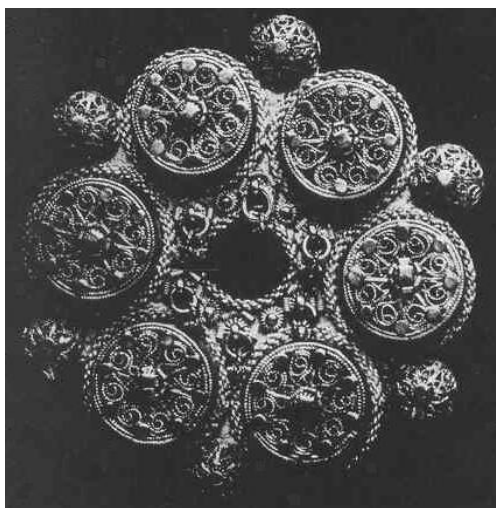


Fig. IV.6 Bolesølje med rosetter.

innfelte steiner har jeg ikke funnet eksempel på, men en gullspenne/forgylt spenne med runde røde steiner midt på hver spennehalvdel finner man i de kulturhistoriske samlingene på Bergen Museum. Og selv om innfelte steiner er *mindre vanlig* innen den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider, er det også å finne på brudekroner, spretter og søljer (for eksempel fig. IV.8). I tillegg forekommer en form for etterligning av steiner svært ofte innen den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeid. Fig. IV.3 viser slike faseterte sølvfirkanter som ligner diamanter. Berge kaller dem "*demanter*".²²² Dette gir

grunnlag for å si at også steinene i studentarbeidet konnoterer aspekter ved den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider.

En *variabel* faktor i dette studentarbeidets forhold til tradisjonell folkekunst, er at selv om spennen i sin helhet og i sine detaljer gir klare assosiasjoner til den tradisjonelle folkekunsten, bærer dets organiske former og klare linjer også preg av *jugendstilen*. Selve uttrykket må anses som mer moderne. Kameleonene som grunnlaget for dekoren er også en *variabel* faktor, samt det å ha valgt det naturmessige utgangspunktet selv. Å etterligne naturen direkte er ikke vanlig innen den tradisjonelle folkekunsten. Den videre etterligningen av endringsprosesser innen tradisjonell folkekunst, og styringen av stiliseringen som en bevisst kunstnerisk prosedyre, er også *variable* faktorer. Flere av de variable faktorene er samtidig ikke noe man nødvendigvis *ser* i produktet. Det helhetlige inntrykket forblir at studentarbeidet har tydelig tilknytning til draktsølv, og man kan se på dette produktet som en fornying av den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeid innen folkekunstsjangerens rammer.

Et beslektet *draktsølvprodukt* er bolesøljen av Grindbakken (fig. IV.7). Ser en først på de faste faktorene som konnoterer aspekter ved den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider, er produkttypen *sølje* klart en av disse. Produktvalget er enda mer spesifikt knyttet til eldre gjenstander da dette studentarbeidet kalles en *bolesølje* (se fig. IV.6). Av *søljekjennetegn* i arbeidet finner man en seksdeling av dekoren, med basis i en sirkel (se fig. IV.6, IV.9 og

²²² Berge. 1925. s. 84.

IV.10). De fleste bolesøljer har seks opphøyde 'boler' som danner hovedelementet i dekoren (for eksempel fig. IV.6), noe man finner paralleller til her. Tornhullet og tornen i midten er også typisk for søljer. På nyere søljer er tornen ofte kun dekorativ. I dette studentarbeidet er tornen søljens festemekanisme på linje med eldre søljer (for eksempel fig. IV.8).²²³ Rett innenfor søljens ytterkant ser man en bord av svært tynn tråd som kan gå under betegnelsen filigransteknikk.²²⁴ Kombinasjonen av sølv og steiner i dette studentarbeidet konnoterer også den tradisjonelle folkekunstens sølvs-medarbeider (j. f. analysen av spennen til H. Andersen, se også fig. IV.8).



Fig. IV.7 Bolesølje. Grindbakken. 2000.

De grønne glasskulene konnoterer til en viss grad den tradisjonelle folkekunstens draktsølv ettersom de her fungerer som 'bolene' i søljen. Det finnes også glasskuler på enkelte brudekroner.²²⁵ I studentarbeidet er kulene montert på en akse, og kan spinne fritt på denne da det er åpent rundt selve kulene.²²⁶ En slik montering har jeg ikke funnet i andre søljer, og er en *variabel* faktor her. Det nærmeste jeg fant var skålsøljen på fig. IV.9 som har faste skålløv montert relativt frittstående med luft rundt, som en form for 'boler'.

De konkave²²⁷ ytterbuene man ser på studentarbeidet er også ganske uvanlige på søljer. En finner dem for eksempel i fig. IV.10, men dette er sannsynligvis enten et resultat av bruksslitasje, eller av et ønske om å la yttertråden følge søljens øvrige form. Et mer bevisst valg av konkave buer finner man derimot i lokksøljen på fig. IV.11. Slike buer er likevel

²²³ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

²²⁴ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

²²⁵ Spesielt på brudekroner laget av andre materialer enn metall.

²²⁶ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

²²⁷ Konkav vil si å krumme innover. Koveks: å krumme utover.



Fig. IV.8 Trandheimssølje med røde steiner. Lunde, Telemark.

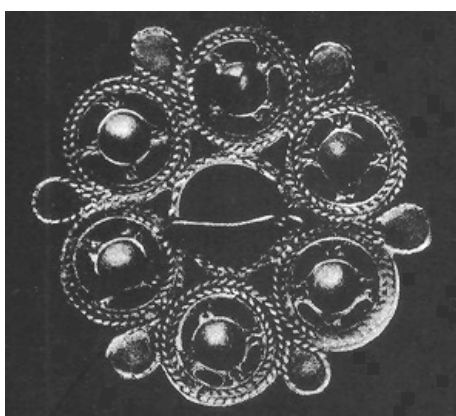


Fig. IV.9 Skålsølje. Hol.



Fig. IV.10 Løkkesølje. Bykle, Aust-Agder.

såpass uvanlige, spesielt på en bolesølje, at den ytre formen på Grindbakkens sølje må sies å tilhøre de *variable* faktorene i denne sammenhengen. Dette gjelder også for de store sølvkulene på bolesøljens ytterste spisser. Man finner lignende avslutninger på lokksøljens ytre form (fig. IV.11), men disse avslutningene er noe annerledes i formen og ligner mer på 'dobbene' man ser på ringen på fig. IV.15. Begge disse faktorene regnes som *variable*, ettersom de er enkelttilfeller og kan tenkes å være mindre representative for den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider. De er også svært uvanlige/ukjent i forbindelse med bolesøljer. Flere av disse *grense-tilfellene* kan man finne igjen i de afrikanske smykkene Grindbakken knytter bolesøljen opp til (for eksempel fig. IV.12).²²⁸ Fargerike steiner, glasskuler, konkave buer og sølvkuler er noen av kjennetegnene ved *disse* produktene. Den bevisste tilknytningen til de afrikanske produktene svekker de sistnevnte faktorenes tilknytning til den tradisjonelle *norske* folkekunsten ytterligere.

En sammenligning av fig. IV.11 og IV.12 viser samtidig et visst slektskap disse folkekulturuttrykkene imellom. Man kan spørre seg om det faktum at slike likheter finnes mellom de tradisjonelle norske og de afrikanske produktene kanskje er noe av årsaken til at andre kulturers folkekunst har slik appell, og aksept, ved folkekulturinstituttet. Også i tidligere tider fantes en utveksling av uttrykk mellom kulturer, deriblant folkekulturer. Den kjente akantusranken er igjen et godt eksempel på slik kulturutveksling. I tillegg var det en utveksling av konkrete materialer via handel. En

²²⁸ Grindbakken, 2000.

kombinasjon av hjemlige og fremmede varer var ikke ukjent innen den tradisjonelle folkekunsten.²²⁹ Slik sett kan man også si at bruken av glassperler og fargerike steiner, samt trekk fra andre kulturers formuttrykk, i dette lyset *konnoterer* disse generelle trekkene ved den tradisjonelle folkekunsten. Grindbakken sammenligner sitt produkt med en amerikansk sølvsmed ved navn Lori Talcott (fig. IV.13). "*Hun blander også det norske med andre kulturers arvegods*".²³⁰ Er dette en egen retning innen det som her kalles preserverende folkekunst?



Fig. IV.11 Lokksølje. Nordfjord.

Som en konklusjon har bolesøljen klare fellestrekk med den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider, samtidig som en klar fornying finner sted. Fornyingen baserer seg på studentens valgte problemstilling om å kombinere norsk og afrikansk folkekunst. Ifølge Marit Andersen er dette en vellykket kombinasjon av disse.²³¹ På linje med spennen av Helene Andersen er bolesøljen en (uvanlig) variasjon av en type draktsølv, og kan lett knyttes til en tenkt kategori av *fornyet draktsølv*.

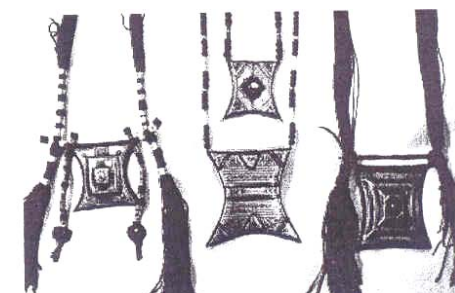


Fig. IV.12 Tuaregersmykker.

Kroneringen av Henriksen (fig. IV.14) kan inngå i den samme konklusjonen. Den gir en umiddelbar oppfatning av å være nært knyttet til den tradisjonelle folkekunsten. Ringer er gjerne noe mindre kjent enn søljer og spenner, men som produkttype finnes den innen den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider, for eksempel fig. IV.15 og IV.16. Kroneringen består av ulike faste deler og løse anheng, noe man møter igjen på flere eldre ringer. Forgylling av sølvet er også kjent.²³² De tvinnede trådene langs bunnen på 'kronen' er lik de langs tornhullet i søljene på fig. IV.6 og IV.8. Hjertene man ser på innsiden av 'kronen', er

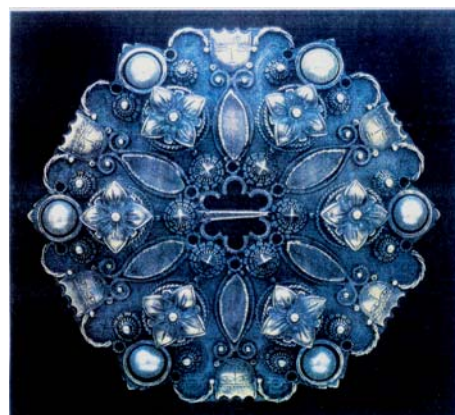


Fig. VI.13 Sølje. Lori Talcott.

²²⁹ J. f. Nielsen og Kloster, i forrige kapittel.

²³⁰ Grindbakken. 2000. s. 12.

²³¹ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.



Fig. IV.14 Kronering. Henriksen. 2004.

også vanlig på ringer ifølge Fossberg.²³³ De mange hjertesprettene (mindre hjerteformede trøyesøljer) er også et godt eksempel på den populære hjerteformen i tradisjonelt draktsølv.

'Kronen' på studentproduktet bygger seg oppover og gradvis utover, og har dråpeformede anheng i hver av de fem spisse toppene. Dette kan man finne igjen i den tradisjonelle folkekunstens brudekroner, for eksempel fig. IV.17, en brudekrone fra Karmøy.²³⁴ Disse faktorene ved studentarbeidet finner man altså igjen i den

tradisjonelle folkekunstens sølvsmid-arbeider, men i andre sammenhenger enn det som er gjort på studentarbeidet. Det er interessant å merke at *kroneringen* til Henriksen, kan virke mer *folkekunstaktig* enn ringen fra Buskerud (fig. IV.15)²³⁵ som finnes på Norsk Folkemuseum. Dette bunner sannsynligvis i at kroneringen gir assosiasjoner til *brudekronen*, et mye mer profilert folkekunstprodukt enn de mindre kjente ringene. Dette viser at den sterke kanoniseringen av visse tradisjonelle folkekunstprodukter vil påvirke vår oppfatning av studentarbeidene fra folkekulturinstituttet. Det forteller også at en friere bruk av konkrete sølvsmidarbeidelementer kan ha like 'god effekt' når det gjelder folkekunsthøvet som mer konkret etterligning.

Noen mulige *variabler* i forbindelse med kroneringen av Henriksen er for det første det hvite materialet, bleket horn. Bruken av horn er uvanlig innen den



Fig. IV.15 Ring. Gol, Buskerud.

²³² Forgylding av draktsølv gjelder både det som ble laget på bygdene, og byarbeidete produkter beregnet til bygdemarkedet. Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

²³³ Fossberg. 1991. s. 86.

²³⁴ Et utsnitt av denne brudekronen ble vist i materialpresentasjonen i forbindelse med kakespaden av A. Andersen.

²³⁵ Det ser ut til at den samme ringen er avbildet i *Drakt Sølv* (1991) av Fossberg, men her med opphav fra Sør-Aurdal i Valdres. Jeg bruker her arkivopplysningene fra Norsk Folkemuseum.



Fig. IV.16 Ring. Valle, Aust-Agder.

tradisjonelle *norske* folkekunsten så sant man skiller dette fra *samisk* folkekunst. Innen norsksamisk folkekunst er bruken av horn vanlig. Man kan også si at kroneringen er ganske høy og gjerne upraktisk. Men basert på Berges forklaringer på hvordan man la duker under enkelte brudekroner for at de ikke skulle være vonde for bruden, og at noen bar så mye brudesølv at bruden kunne være "*nær ved at daane*",²³⁶ kan ikke praktikalitet være et absolutt krav til draktsølv.

Til sammenligning med kroneringen, ble blomsterringen av samme student (fig. IV.18) laget nettopp etter et ønske om en "*litt mer praktisk ring*" og "*et moderne uttrykk*"²³⁷ ifølge studentens årsrapport. Begge ringene er laget av sølv og horn, men der kroneringen både er svært sammensatt dekormessig og forgyllet, er blomsterringen enklere i formene og ikke forgylt. Selve blomsten på ringen er hovedsakelig laget av det hvite hornet. Den er rundet i kantene og ligger på en sølvbunn, og har en rund lilla stjerne Rubin i midten. Ringbåndet er nærmest minimalistisk i uttrykket. Den har et sylindrisk utseende med rundete avslutninger som kommer opp over kanten av blomsten, og er buet til en rettsidet c-form. De rene flatene og tildels minimalistisk utforming, gjør blomsterringen vanskeligere å plassere innen en folkekunstsammenheng. Det mer moderne uttrykket forhindrer det. Blomsterringen kan sies å tendere sterkt mot kunsthåndverk.

Samtidig har dette studentarbeidet et vesentlig fellestrekk med den eldre ringen fra Buskerud. De rene og mer moderne formene i studentproduktet til tross, er både



Fig. IV.17 Brudekrone. Karmøy. 1847. (Forgylt sølv.)

²³⁶ Berge. 1925. s. 115.

²³⁷ Henriksen. 2004.



Fig. IV.18 Ring. Henriksen. 2004.

fig. IV.18 og IV.15 en form for *blomsterring*, med blomsten flat mot fingens overflate. Blomsten på studentarbeidet er i tillegg delt inn i det klassiske seksdelingsskjemaet. Stein i midten finner man også på ringen i fig. IV.16. Disse faktorene kan sies å *konnotere* den tradisjonelle folkekunstens ringer. De renere/enklere formene som ovenfor ble sett som *variable* faktorer i en draktsølv-sammenheng, bør også revurderes noe. Dersom et produkt må ha en viss grad av *overlessethet* eller *sammensatthet* for å gi klarere assosiasjoner til den tradisjonelle

folkekunsten, er et sitat av Berge interessant i denne sammenhengen. Her omtaler han en økende sans for ulike typer anheng innen de eldre søljene: *"Men endaa er ikkje sylgja dramseleg nok. I krosslauvi skal hengjast dobber og blekkje eller skaalir, i desse skal atter henge noko, og snart ser heile halsringen ut som eit villt drams. De er lagt mykje arbeid på mange av desse ringane, og mykje spekulering i aa laga nye mot, men ein maa reikna dei fleste for ut-ætta sylgjur likevel, ei utskjemming av baade ringlage og kunsttykkje. Dermed er elles ikkje sagt at de ikkje finst einskildting i desse moti som baade er sers vene og vel verde aa nytte for seinare kunstmennar."*²³⁸

Tross det svært moderne førsteinntrykket, kan *"einskildting"* som er vanlig innen tradisjonell folkekunst, for eksempel den seksdelte blomsten, sies å være tilstede i dette studentarbeidet. Bruken av horn, inspirert av den samiske folkekunsten, konnoterer også utvekslingen av uttrykksformer folkekulturer imellom, her 'norsk' og samisk folkekunst (j. f. analysen av bolesøljen fig. IV.7). Er slike *"einskildting"* tilstrekkelig for at studentarbeidene beholder forbindelsen til tradisjonell folkekunst? Ifølge Marit Andersen ville blomsterringen blitt

²³⁸ Berge. 1925. s. 384-385. I dette sitatet omtaler han søljetypen *hornring*. Av teksten kommer det ikke klart frem når denne økende dekoreringen skjer, men Berge var hovedsakelig opptatt av det han kaller *notidssylv*, i *alle høve etter-reformatoriske arbeide* i perioden 1600-1850 (Fyriord s.VI). Han er opptatt av *voksterlina* innen denne perioden, og denne mer overlessede, og i Berges øyne; dårligere, stilen er ofte den siste omtalte utviklingen i forbindelse med de ulike søljetypene.

godkjent på folkekunststudiet også uten sammenhengen til kroneringen.²³⁹ På grunn av det svært moderne helhets-inntrykket forblir man samtidig i tvil om blomsterringens folkekunsttilknytning. Et interessant spørsmål som da oppstår, er om vi som betraktere kanskje har lettere for å akseptere en blanding av kulturuttrykk dersom de kulturene det gjelder er ulike *folkekulturer*, enn om blandingen er folkekultur og ikke-folkekultur (for eksempel mainstreamkultur, moderne kunsthåndverk eller elitekunst).



Skjellsmykket av Helene Andersen (fig. IV.19) virker umiddelbart som et *lite folkekunstaktig* produkt, særlig med tanke på

Fig. IV.19 Skjellsmykke. Helene Andersen. 2004.

den tradisjonelle folkekunsten. Produktet er et smykkeanheng laget av et skjell med en eremittkrepslignende dekor av sølv med innfelt stein plassert i skjelllets åpning. Smykket henger i en svart lærrem som er trukket gjennom en sølvring/løkke. Smykker finnes innen den tradisjonelle folkekunsten som lokksøljer (fig. IV.20 og IV.11) eller for eksempel som hengjepening²⁴⁰ (fig. IV.24). Disse ligner utseendemessig lite på dette studentarbeidet. Smykker som nytter naturgjenstander i sin opprinnelige form er heller ikke kjent innen den tradisjonelle folkekunsten. Det finnes likevel noen tråder som forbinder skjellsmykket med tradisjonell folkekunst. En slik tilknytning er to sølvarbeider med hele skjell som motiv, som finnes i Norsk Folkemuseums arkiv. Den ene er et sett med to sølvskjell av ukjent dato (fig. IV.21) som ble gitt til Norsk Folkemuseum i 1905. Den andre er et lignende sølvskjell som antas å være et uferdig smykkeanheng. Dette er antakelig unntakstilfeller, og ikke spesielt vanlige produkter innen eldre folkekunst, selv om de skulle vise seg å være fra før 1850 (overgangsfasen). Bruken av naturlige skjell som dekor finnes innen den tradisjonelle

²³⁹ Andersen, M. Muntlig opplysning. De to ringene er besvarelse på en oppgave, slik det ble nevnt i materialpresentasjonen.

²⁴⁰ hengjepening: disse bestod av (Berge. 1925. s.254-255:) *kjede og hengjaren (..) Paa hengjepeningen er vel eldste namne no agnus dei (..) Namne kjem av at den eldste typen av desse peningane bar bilæte av Guds lamb (..) ofte nytta sylvsmedane ut dalarane til aa laga peningar av. Difor kallast hengjepeningen ofte brudedalar (..).*



Fig. IV.20 Lokksølje. Brudedaler med lenke. Sunndal, Møre og Romsdal.



Fig. IV.21 Spenne. Drangedal, Telemark. (Sølv.)

folkekunsten, fig. II.20 i materialpresentasjonen viste en brud fra Voss der hesten var pyntet med skjell. Dette forekom nok oftere enn smykker av sølvskjell. Konnotasjonen er likevel vag, og studentarbeidet forblir ganske fremmed i et folkekunstperspektiv der man prøver å finne konkrete tilknytninger til eldre folkekunstprodukter.

På dette grunnlaget kan man nærmest helhetlig regne skjellsmykket som en *variabel* faktor i forhold til den tradisjonelle folkekunsten i Norge. Samtidig bør et viktig aspekt ved produktet tas med her, noe som kan svekke denne konklusjonen. Det er skjellsmykkets svært *folkelige* uttrykk. Det folkelige preget trekker Marit Andersen frem som noe av det vesentlige ved dette produktet. Mennesker har samlet på skjell i uminnelige tider, og gjerne laget smykker av dem. Dette finnes i mange folkekulturer.²⁴¹

Skjellsmykket kan minne om en slik *folkelig* bruk av funnede skjell, ettersom skjellet i sin helhet er uforandret av studenten. De hullene som er brukt for å feste løkken og ringen for lærremen fantes allerede i skjellet.²⁴² Den krabbeligende formen av sølv med stein, som virker ut til å komme ut av skjelllets åpning, krøller seg rundt skjelllets bakside og holdes fast uten annen form for feste (se fig.

IV.22).²⁴³ Som en produktutviklingsoppgave der man fokuserer på en målgruppe, kan man si at skjellsmykket gir inntrykk av å være veldig nær målgruppen, *nært folket*.²⁴⁴ At man bærer smykket rundt halsen forsterker denne folkelige nærheten, ifølge Marit Andersen.²⁴⁵

Vektleggingen av det *folkelige* kan ses som en mer prinsipiell forståelse av folkekunst, der folkekunst er det *folk* driver med. Dette ligner *folk art/folkkonst*-betegnelsen slik det blir brukt

²⁴¹ Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.

²⁴² Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.

²⁴³ Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.

²⁴⁴ Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.

²⁴⁵ Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju.

i USA og Sverige, og ligger tett opp til det Brekke kaller *folkelig kunst*.²⁴⁶ Skjellsmykket utfordrer dermed folkekunståbegrepet, og heller mer mot *den folkelige kunsten* enn det som her kalles *folkekunstsjangeren*. Samtidig konnoterer skjellsmykket nettopp en av grunnsetningene bak oppdagelsen av (den tradisjonelle) folkekunsten; at det er *folkets kunst*. Produktet reflekterer også noen av tankene som preget disse oppdagernes syn på folkekunst, nemlig de romantiske ideene om det *naive, enkle og ekte* (se kapittel III).



Fig. IV.22 Skjellsmykke. Helene Andersen. 2004. (Bakside.)

I en kartlegging av smykkearbeidernes relasjon til den tradisjonelle folkekunsten, kan det foreløpig være rimelig å sette spennen (H. Andersen), bolesøljen

(Grindbakken) og kroneringen (Henriksen) nær den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider. Draktsølv er ifølge Berge det mest typiske bondesølv,²⁴⁷ og disse tre produktene kan plasseres i en tenkt kategori av *fornytt draktsølv*. Produktene sam-stemmer også med det Lande kaller "*individual freedom for variation within fixed limits*".²⁴⁸ Blomsterringen og skjellsmykket er vanskeligere å plassere i en slik sammenheng. Smykker og ringer fantes i den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider, og enkelte faktorer i disse to studentproduktene konnoterer aspekter ved den tradisjonelle folkekunsten. Utenfor den rammen som folkekulturinstituttet setter omkring studentarbeidene, ville man samtidig gjerne ikke sett etter, eller tenkt at produkter som blomsterringen og skjellsmykket hadde bånd til den tradisjonelle folkekunsten. Da er det desto mer viktig å merke seg at alle fem smykkearbeider er godkjente av folkekulturinstituttet. Ingen av produktene kan derfor ha gått utover folkekunststudiets mål om "*vern, videreføring og fornying av formkulturen på bygdene våre/i landet vårt*".

²⁴⁶ Hoffmann. 1983. loc. cit.

²⁴⁷ Berge. 1925. loc. cit.

²⁴⁸ Lande. 2005. s. 6.

Korpusarbeider

Korpusarbeider forstås her som gjenstander med volum eller 'kropp' (korpus). De mest utpregede korpusarbeidene i utvalget er skrinet av Kruse (fig. IV.27), ikosaederet av Kaufmann (fig. IV.35), luktevanndhuset av Bratland (fig. IV.32) og røkelseskulen av Uchida (fig. IV.38). De har alle en form for hovedkorpus som utgjør et rom til oppbevaring/bruk. Skulpturen av Helene Andersen (fig. IV.30) kan åpnes og innehar et *skulpturelt rom*. Kirkeboken med beslag av van Veldhoven (fig. IV.45) består ikke av en kropp med et konkret rom, men er i seg selv en gjenstand med volum. Kakespaden av Anne-Lise Andersen (fig. IV.23) er et grensetilfelle i denne kategorien da den er et bestikk med flat spade. Håndtaket utgjør derimot et volum laget av plater med hulrom inni. Kakespaden har også andre fellestrekk med produktene i denne kategorien, og regnes derfor med her.



Fig. IV.23 Kakespade. Anne-Lise Andersen. 2003.

Et slikt fellestrekk er bruksaspektet som flere ganger er blitt trukket frem som en beskrivelse eller et kriterium innen tradisjonell folkekunst. "*Prydete gjenstander for bruk*"²⁴⁹ ifølge Sveen, og "*produkter med et estetisk overskudd som samtidig har en konkret bruksfunksjon*"²⁵⁰ ifølge Marit Andersen. Korpusarbeidene i utvalget innehar alle en viss grad av funksjonalitet, og konnoterer dermed dette aspektet ved den tradisjonelle folkekunsten. Noen begrenser dette til en tenkt eller mulig funksjon, andre legger større vekt på dette prinsippet i sine arbeider. Det produktet som kan sies å fokusere mest på bruksaspektet, er kakespaden av Anne-Lise Andersen (fig. IV.23). Som kokk og venstrehendt har Anne-Lise Andersen laget en funksjonell kakespade med knivegg på begge sider av

²⁴⁹ Sveen. 2004. s. 26. loc. cit.

²⁵⁰ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju. loc. cit.

selve spaden.²⁵¹ 'Pryden' er det lille anhenget bestående av tre ringer og et riflet blad i enden av håndtaket. Anheng av ringer og ulike typer løv er svært vanlig innen den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider. De er ofte satt sammen i grupper på tre, noe man for eksempel ser på hengjepeningen fra Manger (fig. IV.24). Bladformede løv er kanskje mest kjent i tilknytning til brudekroner, men finnes også på annet draktsølv. Dekoren konnoterer dermed dette aspektet ved tradisjonelt draktsølv, men brukes her utenfor den vanlige sammenhengen. Som en foreløpig konklusjon, er kakespaden en prydet gjenstand til bruk.



Fig. IV.24 Hengjepening. Manger, Nordhordland.

Det å være et produkt med en konkret bruksfunksjon som innehar et estetisk overskudd, er likevel ikke tilstrekkelig for at fig. IV.23 kan regnes som tilhørende folkekunstsjangeren. Som nevnt i materialpresentasjonen er ikke bestikk det mest typiske "*bondesylvet*"²⁵² ifølge Berge, dette finner man i byene, ikke på bygdene; "*bysylve er bordsylv*".²⁵³ Det faktum at dette er en *kakespade* er en *variabel* faktor i sammenheng med den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider. Samtidig korrigerer Fossberg Berge på dette punktet. All bordsølv er ikke utelukket fra bondesølvet, og hun regner spesielt skjeer og begre blant (den tradisjonelle) folkekunstens sølvsmedarbeider.²⁵⁴ Men selv om det finnes eldre kakespader, for eksempel fig. IV.25, må dette likevel antas å ha vært sjeldne produkter, spesielt på bygdene. Utseendemessig kan man også påstå at dette studentarbeidet tenderer mer mot kunsthåndverk eller industridesign, enn folkekunst.

Da kan man spørre om det lille anhenget i enden av kakespaden er nok til at dette produktet aksepteres på folkekunststudiet ved Høgskolen i Telemark? Det allerede nevnte *bruksaspektet* bør ses nærmere på her. Kakespaden er en godkjent besvarelse på *funksjonsoppgaven* ved folkekulturinstituttet. Da er det nærliggende å tro at produktets *funksjonalitet som kakespade* er blitt godkjent på folkekunststudiet. Man kan derved anta at *fornyng* av folkekunst ved

²⁵¹ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

²⁵² Berge. 1925.

²⁵³ Berge. 1925. s. 61. loc. cit.

²⁵⁴ Fossberg. 1991. s. 14. Det er ikke slik at Berge ikke nevner skjeene og begrene. Jeg forstår Fossberg dit hen at hun mener de bør vektlegges mer og vies mer oppmerksomhet enn det man finner hos Berge.



Fig. IV.25 Kakespade.
1802.

folkekulturinstituttet også kan gjelde *produkttype*. Dette er i grunnen en logisk fornyelse innen folkekunstsjangeren ettersom man neppe kan kalle en del eldre folkekunstprodukter for bruksprodukter i reel forstand i dag. Mangletreet (fig. I.3) kan for eksempel neppe sies å være en *bruksgjenstand* i dag. Den er heller en estetisk gjenstand for oss. Kakespaden derimot finnes i de fleste kjøkkenskuffer. De er ofte av sølv, og tas frem til *bruk* ved mer høytidelige anledninger, ikke ulikt folkekunstens 'egentlige' funksjon i tidligere tider. Kakespaden konnoterer dermed "*folkelig representativt bruk*",²⁵⁵ et grunnleggende trekk ved den tradisjonelle folkekunsten. Denne kakespaden er i tillegg tilrettelagt for mange flere brukere på grunn av den tosidede skjæremuligheten.

Skrinet av Kruse (fig. IV.27) er et interessant sammenligningsobjekt her. Bruksaspektet er i like stor grad ivaretatt, skrinet kan brukes til oppbevaring, men der kakespaden tenderer mot den alminnelige folkelige bruken, er skrinet i større grad et estetisk objekt. I tillegg har skrinet et svært moderne preg. Skrinet og kakespaden kan i denne sammenhengen ses som relative motsetninger. Skrinet er et tradisjonelt produkt med en moderne funksjon og et moderne uttrykk, mens kakespaden er et moderne produkt med tradisjonell funksjon og dekor. Overflatebehandlingen av metallet i skrinet fremstår klarest som uvanlig i et

folkekunstperspektiv. Messingen har fått en relieffaktig effekt av de sissilerte organiske formene som ser ut til å renne fra den øverste kanten av metallveggene.²⁵⁶ Metallet er deretter etterbehandlet ved anløping²⁵⁷ med propanflamme, noe som har ført til det oransjerødlige fargespillet en ser på fig. IV.27.²⁵⁸ Dette gir skrinet det grove, men samtidig moderne preget. Å gi overflaten et eget



Fig. IV.26 Kakespade.
Anne-Lise Andersen.
2003. (Detalj.)

²⁵⁵ Betegnelse brukt muntlig av Sveen.

²⁵⁶ Formene blir gjenntatt rundt hele skrinet, og er dermed dekor.

²⁵⁷ Varmebehandling.

²⁵⁸ Kruse, J. 2005. *Ciselerede, drevene og vævede skrin*. Studentrapport. Folkekunst 1 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland.

uttrykk er "veldig dagsaktuelt" ifølge Marit Andersen: "På mange måter er man vel så opptatt av uttrykket i materialets overflate som av selve bruksfunksjonen. Det er der man bruker energien sin."²⁵⁹ Materialets overflate viser dermed skrinets tilknytning til vår egen tid, snarere enn tidligere perioder. Et så grovt uttrykk er heller ikke å finne i de øvrige studentarbeidene som er med i denne avhandlingen.



Fig. IV.27 Skrin. Kruse. 2005.

Det firkantede mittpartiet på lokket er en annen *variabel*. Den består av en firkantet form med rund oppbuling i midten, med et gitterlignende, gjennomsiktig felt rundt. Denne konstruksjonen sees tydeligst på fig. IV.29.²⁶⁰ Basert på disse faktorene tenderer skrinet i retning av kunsthåndverk/kunst. Sammenlignet med blomsterringen (Henriksen), som også er et svært moderne produkt, kan man da spørre om det å bli oppfattet som kunsthåndverk trekker studentarbeidene bort fra folkekunstsjangeren? Ifølge Anker er folkekunst nettopp *ikke* denne mer akademiske kunsten.²⁶¹ Samtidig bør man ikke se bort fra det som nettopp ble nevnt om mangletreet, at dette folkekunstproduktet er et estetisk objekt for oss. Vi møter i dag den eldre folkekunsten som betraktere av utstilte objekter.²⁶² Skrinet konnoterer derved (det reelle) bruksaspektet ved den tradisjonelle folkekunsten, samtidig som det kan sies å konnotere dette bruksaspektets (passive) rolle i moderne tid. Dette siste kan regnes for en prinsipiell eller akademisert form for konnotasjon, og kan sammenlignes med skjellsmykket (H. Andersen) som konnoterer det *folkelige* i folkekunsten. Begge baserer seg på observerbare trekk ved tradisjonell folkekunst i et mer akademisk/analytisk perspektiv.

²⁵⁹ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

²⁶⁰ Dette er lokket til skrinet i fig. IV.28. Konstruksjonsmåten er lik for begge skrin.

²⁶¹ Se kapittel III.

²⁶² Danbolt. Muntlig ved forelesning. HiT, R.



Fig. IV.28 Skrin 2. Kruse. 2005.



Fig. IV.29 Skrin 2. Kruse. 2005. (Sett ovenfra.)

Mer konkret konnotering av aspekter ved tradisjonell folkekunst finner man i skrinets utforming. Det har en stolpekonstruksjon på linje med eldre kister. De fire *stolpene*, bunnen, og ytterkanten av lokket er av tre. Innfelt mellom stolpene ligger fire buede metallplater som til sammen danner en form som etterligner *sveipede* skrin. Mye av formen og konstruksjonen er altså hentet fra tradisjonell folkekunst, men måten studenten bruker materialene kan sees som en *variabel* faktor i forhold til tradisjonelle folkekunstskrin. Skrinet er laget av kobber, jerntråd og mahogni, som også er en uvanlig sammensetning. Dette gjør at skrinet har en klar, men samtidig ganske fri tilknytning til tradisjonell folkekunst. Konnotasjonene er enten på et mer generelt og prinsipielt plan, bruksaspektet og nåtidens estetiske objektivisering av den tradisjonelle folkekunsten, eller tilknyttet den tradisjonelle folkekunstens *trearbeid*. Dette blir bekreftet i studentens egen rapport, hvor det kommer klart frem at Kruse velger å bruke tradisjonell folkekunst som en mer generell inspirasjonskilde. Hun skriver blant annet: "*Skulle*

jeg stilisere eller synliggt videreføre et af skrinene overfor (et utvalg av eldre norske skrin hun viser til som kildemateriale) *ville jeg vælge det skrin vis udtryk jeg bedst kan lide. Da kan jeg lige så godt lave mit helt eget skrin.*"²⁶³ Den selvvalgte problemstillingen for produktet er å lage et skrin med "*historisk forankring*",²⁶⁴ og man finner faste faktorer som knytter dette studentarbeidet til tradisjonell folkekunst. Den friheten i forhold til folkekunstsjangeren som studenten gir uttrykk for, medfører at disse faktorene ikke nødvendigvis er å finne i den tradisjonelle folkekunstens *sølvsmedarbeider*. At mye av studentens interesse ligger i å skap mer egne produkter, og å arbeide med uttrykket i metallens overflate, bekreftes av at

²⁶³ Kruse. 2005. s. 15.

²⁶⁴ Kruse. 2005.

besvarelsen på årsoppgaven består av to skrin (fig. IV.27 og IV.29)²⁶⁵ der forskjellen ligger nettopp i overflatenes egenskaper.

Skulpturen av Helene Andersen (fig. IV.30) er et estetisk objekt i enda større grad enn skrinet. Produktet er definert som en *skulptur*, i seg selv en slags avstandtaking fra en mer konkret folkekunsttilknytning. Studentarbeidet heller med dette sterkt mot elitekunsten. Men selv om *skulpturbegrepet*, og det man gjerne tenker på som *skulpturer* tilhører høykunsten, finnes det frittstående tredimensjonale arbeider i form av ryttere til hest og figurfremstillinger av brudefølger innen tradisjonell folkekunst. Disse finnes det ikke mange igjen av, og en del kan tenkes å ha vært leker.²⁶⁶ De er likevel interessante å ta med her, ettersom skulpturell form da ikke fremstår som helt fremmed innen tradisjonell folkekunst



Fig. IV.30 Skulptur. Helene Andersen. 2005.

likevel. Et annet interessant aspekt ved dette studentarbeidet er at selv om det er en skulptur, kan det åpnes (se fig. IV.31). Det er et *"skulpturelt rom"*²⁶⁷ mellom det patinerte løvbladet av kobber, og den organisk formede og rødlig messingen.²⁶⁸ Skulpturen innehar altså et visst bruksaspekt, men studenten har valgt å *"fjerne"* seg *"fra den hverdagslige bruksfunksjonen og heller satt fokuset på det estetiske og poetiske"*.²⁶⁹ *"Den praktiske bruksfunksjonen er ikke sentral"* ifølge studenten.²⁷⁰ I rapporten trekker hun også paralleller til lokksøljer (for eksempel fig. IV.20). Dette var søljer med et hulrom inni til oppbevaring av først relikvier, og senere kirkepenger. Luktevannteske (fig. IV.33 og IV.35) og kirkens røkelseskar (fig. IV.45)

²⁶⁵ Ettersom begge skrin har samme forhold til folkekunsten, er bare fig. IV.27 blant studentarbeidene denne avhandlingen fokuserer på. Det er likevel interessant å vise til det andre skrinet i denne sammenheng.

²⁶⁶ Sveen. Muntlig opplysning. Sveen mener det fantes mye mer av dette, men at det har gått tapt.

²⁶⁷ Andersen, H. E. 2005.

²⁶⁸ Messingen er også etterbehandlet, her med en hvitløksblanding, for å få frem den varierende rødfargen vi ser på fig. IV.30.

²⁶⁹ Andersen, H. E. 2005. s. 30.

²⁷⁰ Andersen, H. E. 2005. s. 4.

nevnes også. Konnoteringen til disse sølvsmedarbeidene er likevel på et mer idemessig plan ettersom det er *rom* av ulik karakter og bruk det her er fokusert på.²⁷¹

En mer konkret konnotering av aspekter ved tradisjonell folkekunst finner man i utformingen av skulpturen. De organiske linjene, sammen med det stiliserte lønnebladet og lønneblomstene som man ser i fig. IV.30 og 31, gir assosiasjoner til den tradisjonelle folkekunstens dekor, men her gjort om til en fri form. Som nevnt i materialpresentasjonen ser Helene Andersen på dette som en "*videreføring av akantus/organisk dekor*".²⁷² Til tross for dette er det også *variabler* knyttet til skulpturens utforming. Utgangspunktet for formen er ikke den organiske folkekunstdekoren alene. Bladet og blomstene i studentarbeidet er inspirert direkte fra lønnetreet i naturen. Innen tradisjonell folkekunst var dette ikke vanlig (j. f. analysen av spennen av Helene Andersen). Direkte relasjoner til naturen, finner man i alle tre produkter av denne studenten, skjellsmykket spesielt. Produktene konnoterer dermed den karakteristiske bruken av naturbasert dekor i tradisjonell folkekunst, men bruker dette aspektet på en annerledes måte. Skulpturens form tar også noe av utgangspunktet i jugendstilen til Jozsef Dorkas.²⁷³ Dette er en variabel faktor som trekker produktet i retning av mer moderne produkter, slik vi også så det i analysen av spennen.



Luktevannshuset av Bratland (fig. IV.32) er et interessant produkt fordi flere av studentene, for eksempel Helene Andersen i forbindelse med skulpturen, henviser i rapportene til nettopp luktevannshuset som et slags forsvar av sitt produkts folkekunst-tilhørighet. Dette til tross for at luktevannshuset i seg

Fig. IV.31 Skulptur. Helene Andersen. 2005. (Åpent.)

²⁷¹ Andersen, H. E. 2005. s. 4.

²⁷² Andersen, H. E. 2005. s. 30. loc. cit.

²⁷³ Andersen, H. E. 2005. s. 32.

selv ikke er et vanlig folkekunstprodukt. Ifølge Berge fantes likevel *"slavannshusi"* på bygdene, og da ikke bare enkelttilfeller, *"dei er vel for det meste byarbeid, men var jamt av sylv, og ei tid aalment bruka på bygdane. (..) Til bonden kom moten med luktevatshus paa 1700-tale og var ute av mote att fyri 1850"*.²⁷⁴ Det fantes også marginaltilfeller der luktevannehus ble laget på bygdene.²⁷⁵ Moten var altså kort, men det er et visst hold i studentenes argumentasjon, og dette studentarbeidet konnoterer dermed den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider, ettersom det har konkrete bånd til tilsvarende eldre produkter. Konnotasjonen er likevel et grensetilfelle ettersom mange av de eldre husene må antas å være



Fig. IV.32 Luktevatshus. Bratland. 2004.

byarbeid/laugararbeid, basert på Berge sin uttalelse. Når det gjelder konkrete fellestrekk med de eldre luktevannehusene, holder studentarbeidet seg ganske nær sin inspirasjonskilde, slik det ble nevnt i materialpresentasjonen. Studentproduktet er hjerteformet og har åpning på tvers av denne hjerteformen, cirka en tredjedel ned fra husets topp. Det er også dekorert med stiliserte blomster- og bladmotiv. Mange av disse kjennetegnene finner en for eksempel i fig. IV.33.

²⁷⁴ Berge. 1925. s. 537-538.

²⁷⁵ Berge. 1925. s. 538.

Samtidig med den nære tilknytningen til eldre produkter, har luktevanنشuset et svært nåtidig preg. Det kommer gjerne av hjerteformens stadige popularitet, men skyldes også enkelte av *variablene* i studentarbeidets forhold til de eldre luktevanنشusene. Studentarbeidet er emaljert, noe som er uvanlig blant eldre luktevanنشus og eldre folkekunstprodukter generelt. Det er svart emalje i fordypningene



Fig. IV.33 Luktevanنشus.

der blomsterdekoren er gravert inn i sølvet, og ujevn gylden emalje og heldekkende transparent emalje over hele korpuspartiet. Det er altså lagt en del "energi"²⁷⁶ også i dette studentproduktets overflate, noe som i analysen av skrinet til Kruse viste en tilknytning til vår egen tid. Som nevnt i materialpresentasjonen er studentarbeidet også omlag dobbelt så stort



Fig. IV.34 Luktevanنشus. Jens Kahrs. Bergen. 1750.

som de eldre luktevanنشusene, cirka 10-11cm høyt, og montert i trerammen man ser på fig. IV.32. Dette forsterker produktets estetiske verdi og gir produktet et slektskap med skulpturen av Helene Andersen. Begge produkter konnoterer den tradisjonelle folkekunstens dekorative funksjon i dag. På linje med mangletreet, har heller ikke luktevanنشus en reel bruksfunksjon for oss i dag. Ifølge studentrapporten ser Bratland på vår tids estetisering av eldre bruksprodukter som en "ny bruk" av disse. Videre skriver hun: "Det er denne nye bruken eg her ville forhalde meg til. Difor ville eg legge størst vekt på det dekorative uttrykket (..)".²⁷⁷

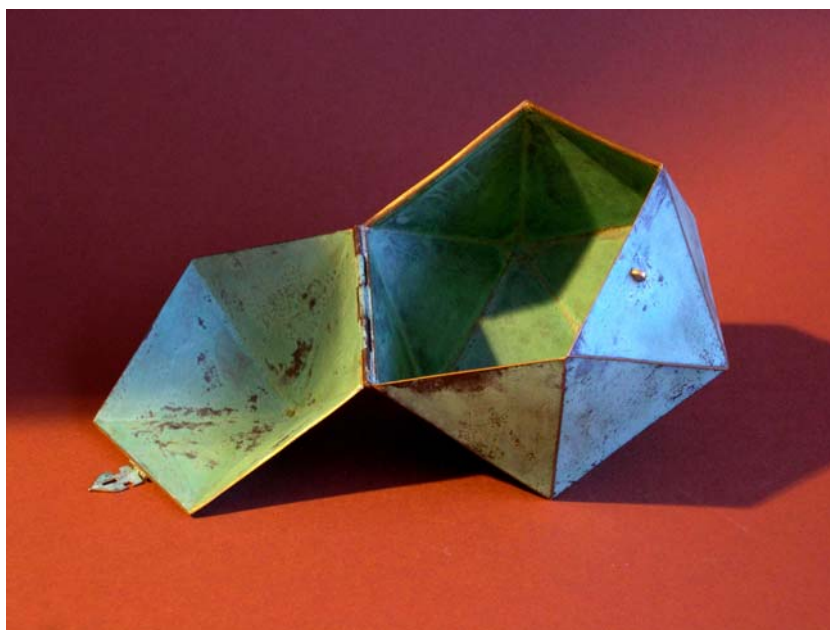
Det moderne preget i produktets overflate kontrasteres i dette tilfellet med den detaljrike blomsterdekoren. Denne dekoren har ikke den mer 'kanoniserte folkekunststilen' man for eksempel ser på fig. IV.33 og IV.34. Selv om blomstene på studentarbeidet ikke er

²⁷⁶ Andersen, M. Muntlig informasjon ved intervju. loc. cit.

²⁷⁷ Bratland. 2005. s. 4.

vanlige innen den tradisjonelle folkekunstens *sølvsmedarbeider*, finner man likhetstrekk i enkelte eldre *tekstiler*. Studentarbeidets blomsterdekor er inspirert av såkalte *kineserier*,²⁷⁸ en orientalsk inspirert stil som hovedsakelig kom til Norge via Nederland, og gav seg uttrykk blant annet i norske tekstiler. Dette finner man i boken *Drømmen om Kina. Kineserier fra europeiske slott til norsk folkekunst*²⁷⁹ av Johanne Huitfeldt, hvor hun blant annet skriver at "*mønsterbøker fra 1700-tallet ble vitterlig brukt som forbilder til fine broderier også blant velstående husfruer her i landet. Blomstermotivene som ble brodert, var opprinnelig fra Kina, men ofte noe europeisert av europeiske kunstnere, og faller derfor innen emnet kineserier. (..) For eksempel gudbrandsdalsbunadene med sine blomsterborder og strøblomster utover skjørtet har meget til felles med de kinesiske silkebroderiene.*"²⁸⁰ Studentarbeidets dekor er inspirert av bunadtekstiler med blomstrete kineserier blant annet fra Vest-Telemark Museum.²⁸¹ Dekoren konnoterer dermed den tradisjonelle folkekunstens *tekstilarbeid*, ikke ulikt skrinet av Kruse som konnoterer den tradisjonelle folkekunstens *trearbeid*.

Ikosaederet av Kaufmann (fig. IV.35) er i likhet med luktevanntilhuset inspirert av noe som hovedsakelig kan regnes for byarbeidede produkter. Forskjellen ligger i at luktevanntilhusene ble brukt av vanlige folk på bygdene, og enkelte ganger laget der. Alterkalken er en liturgisk gjenstand som vanskelig kan regnes for *folkets kunst*, selv om det kan finnes marginaltilfeller der en bygdesølvmed har laget alterkalk. De tidligere sitatene hvor Berge definerer det meste av sølvsmedarbeidet innen tradisjonell folkekunst som *draktsølv*, bekrefter at slike i så fall er høyst uvanlige. Alterkalken, som er dens



Figur IV.35 Ikosaeder. Kaufmann. 2004.

²⁷⁸ Bratland. 2004.

²⁷⁹ Huitfeldt, J. 2002. *Drømmen om Kina. Kineserier fra europeiske slott til norsk folkekunst*. Oslo.

²⁸⁰ Huitfeldt. 2002. s. 126.

²⁸¹ Bratland. 2005. s. 24.

inspirasjonskilde, regnes her som en *variabel* faktor i studentarbeidets forhold til folkekunsten.

Når det gjelder utformingen av skrinet, kan denne vanskelig forbindes med tradisjonell folkekunst. Det finnes mange skrin av tre, også med metallbeslag. Det er likevel ikke vanlig med frittstående skrin av metall. Det samme gjelder skrinets form. Den mangesidede dekorative kulen som finnes på stetten til enkelte alterkalker (fig. IV.36), er i dette studentarbeidet gjort om til en frittstående form, og gitt en funksjon.²⁸² "I folkekunsten har de ikke funnet denne formen i



Fig. IV.36 Detalj av en alterkalk. J. Wilhelm I. Holst. (se fig. II.9)

funksjonssammenheng."²⁸³ Dette kan sammenlignes med skulpturen av Helene Andersen, som også har sitt utgangspunkt i en form for dekor som er gjort om til en tredimensjonal form med funksjon. Det dekorative utgangspunktet for skulpturen er likevel mye fastere tilknyttet folkekunstsjangeren enn det man finner her. Behandlingen av materialets overflate er også ukjent. Ikosaederet er laget i messing med patinert overflate.²⁸⁴ Denne overflatebehandlingen gir skrinet et noe grovere preg, som kan sammenlignes med overflatebehandlingen av skrinet til Kruse. Materialets overflate viser ikosaederets tilknytning til vår egen tid, snarere enn tidligere perioder (j. f. analysen av skrinet).

Det er likevel et viktig moment at alterkalker fantes i kirkene på bygdene. De kan derfor ikke ekskluderes fra bygdens *formkultur* i et mer helhetlig perspektiv. "*Vern, vidareføring og fornying av den materielle **formkulturen** i bygdene våre*",²⁸⁵ som ifølge studieplanen for førsteårsstudiet er målet for folkekunststudiet, er en formulering det er verd å merke seg. Den kan sies å fristille studentene og instituttet fra mer faste oppfatninger av hva som regnes for folkekunst. Slik det ble nevnt i materialpresentasjonen, bekrefter også Marit Andersen at inspirasjonskilden/utgangspunktet for studentarbeidene må være "*noe norsk*",²⁸⁶ men behøver ikke nødvendigvis å være *folkekunst* ettersom grensene for hva som kan regnes for den

²⁸² Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

²⁸³ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

²⁸⁴ Patinering: Irringsprosessen er fremskyndet ved hjelp av kobbervitrol. Overflaten er deretter polert. Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

²⁸⁵ Studieplan. HiT, R. Se appendiks. Uthevelsen er min egen.

²⁸⁶ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

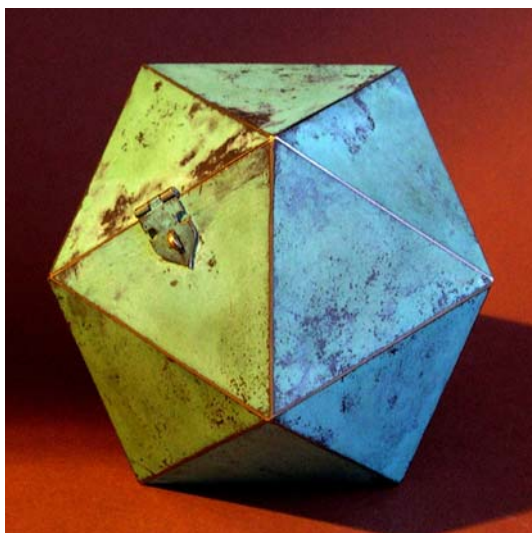


Fig. IV.37 Ikosaeder. Kaufmann. 2004.
(Lukket.)

tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeid kan være uklare.²⁸⁷ Dette viser at *folkekunstbegrepet* er en *variabel faktor* i studentarbeidenes folkekunsttilknytning.

Liturgien og dens gjenstander som en del av formkulturen på bygdene, er samtidig ikke det eneste båndet som kan knyttes mellom kirken og den tradisjonelle folkekunsten. Kirken som generell *inspirasjonskilde* for tradisjonell folkekunst bør også trekkes frem her. Den eldre søljen med ansikter av Kristus, Jomfru Maria og Olav den hellige (fig. II.2) er et godt eksempel på

dette. Kan vi også legge et slikt perspektiv på fig. IV.35? I denne sammenhengen kommer Brekke med interessante innspill. For det første henter folkekunsten sin inspirasjon fra det som måtte fange ens interesse, uten noen grenser for dette. For det andre nevnte han eksempler på hvordan man innen eldre tekstilarbeid finner større produkter basert på mindre detaljer hentet andre steder fra. For eksempel en enkel valknote²⁸⁸ brukt som dekor på et helt teppe i stedet for i repeterte mønstre.²⁸⁹ Dette kan overføres til ikosaederet.

I forhold til *funksjonsoppgaven* oppfyller ikosaederet kravet om funksjonalitet. Det er et skrin med en hul korpus til oppbevaring. Den har lokk, hengsler og lås. Skrinet som produkttype er veldig kjent innen den tradisjonelle folkekunsten. Funksjonaliteten må likevel sies å være nedtonet i forhold til et estetisk uttrykk, på linje med skrinet til Kruse. Som et estetisk objekt, heller enn et bruksobjekt med estetisk overskudd, etterligner også ikosaederet vår egen tids forhold til eldre folkekunstprodukter: som betraktere av estetiske objekt heller enn som *brukere* av dem, slik det kom frem i analysen av luktevanntilbehøret til Bratland. Kakespaden av Anne-Lise Andersen som legger vekt på nettopp *bruk*, og som tilrettelegger for flest mulig brukere, blir i dette perspektivet en motsetning til ikosaederet. Begge er laget i forbindelse med funksjonsoppgaven, men konnoterer dette aspektet ved den tradisjonelle folkekunsten i svært ulik grad.

²⁸⁷ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

²⁸⁸ Valknute er den firkantede formen med krøller i hjørnene som brukes på nåværende minnesmerkeskilt.

²⁸⁹ Brekke. Muntlig opplysning ved intervju.



Fig. IV.38 Røkelseskule. Uchida. 2005. (Åpent.)



Fig. IV.39 Røkelseskule. Japan. (Åpent.)

Ikosaederet gir inntrykk av først og fremst å være et kunstobjekt, og har dette til felles med skrinet, skulpturen og luktevanhuset. Disse kan danne en motsetning til skjellsmykket av Helene Andersen som er veldig *folkelig* i uttrykket, og kakespaden av Anne-Lise Andersen som orienterer seg mot *folkelig bruk*. Røkelseskulen av Uchida (fig. IV.38) og kirkeboken med sølvbeslag av van Veldhoven (fig. IV.45) er på sin side generelt vanskelige å plassere i relasjon til den tradisjonelle *norske* folkekunsten. Som nevnt i introduksjonen er begge arbeider nært knyttet til lignende gjenstander fra folkekunst i studentenes egne hjemland, Japan og Nederland. Analysen av ikosaederet viste at studentarbeidene ikke behøver å være knyttet direkte til *folkekunst* ettersom skillet mellom laugarbeid og den tradisjonelle folkekunsten kan være uklart. Her virker det heller ikke som om studentproduktene behøver å ha tilknytning til "*noe norsk*"²⁹⁰ for å finne aksept ved Institutt for folkekultur. Satt litt på spissen, behøver ikke studentarbeidene være knyttet til *norsk folkekunst*? Holder det at et studentarbeid er tilknyttet lange tradisjoner for eksempel i Japan?

Røkelseskulen er av messing og henger i et kort kjede med krok øverst. Kjedet fortsetter under kulen, og er to steder dekortert med små fargerike anheng. Selve kulen kan åpnes til to halvkuler og inneholder et roterende balansesystem, et gyroskop, av ringer og et lite fat. På fatet setter man røkelse slik fig. IV.38 viser. Kulens overflate er dekorert med en gjennomhullet blomsterdekor, samt to små metallfugler festet der den ene akselen til gyroskopet kommer gjennom kulen på to

²⁹⁰ Andersen, M. Muntlig opplysning. loc. cit.

steder (se fig. IV.40.) Det er ingen tvil om produktets likhet med japanske røkelseskuler slik vi ser det i fig. IV.39 og IV.41, og studenten skriver selv at produktet har "*blitt en japansk røkelseskule*".²⁹¹ Man kan likevel spore *einskildting* som konnoterer tradisjonell norsk folkekunst også i dette produktet. Lokksøljer er et slikt eksempel. Disse henger i kjeder, kan åpnes, og er gjerne runde i formen (fig. IV.20). Man kan også sammenligne små detaljer som det dråpeformede anhenget nederst på røkelseskulens kjede, med tradisjonelle norske folkekunstprodukter (se fig. IV.42-43). De fargerike anhengene er kjøpte og ikke laget av studenten selv,²⁹² noe som konnoterer kombinasjon av hjemlige og fremmede varer som ikke var ukjent innen den tradisjonelle folkekunsten (j. f. analysen av bolesøljen). I tillegg kan nevnes det faktum av 'halvfabrikater' ble kjøpt fra byene og brukt i "*bondesylvet*"²⁹³ i eldre tider. Det finnes mange søljer og brudekroner hvor det blir brukt mynter, knapper og lignende som en del av produktet, for eksempel mynten i hengjepeningen i fig. IV.24. Røkelseskulen konnoterer også forbindelsen



Fig. IV.40 Røkelseskule. Uchida. 2005. (Lukket.)



Fig. IV.41 Røkelseskule. Japan. (Lukket.)



Fig. IV.42 Detalj av røkelseskule. Uchida. 2005.



Fig. IV.43 Detalj av kjedet til en beltehekte.

mellom kirkelige motiv og tradisjonell folkekunst (j. f. analysen av ikosaederet). Innen kirken ble røkelse brukt (fig. IV.44). Det kirkelige utgangspunktet kan også sies å være sterkere her enn ved ikosaederet ettersom røkelseskulen tar utgangspunkt i en produkttype og dens bruksfunksjon, mens ikosaederet kun er inspirert av et utsnitt/en del av en form. Slike betraktninger er relevante, og kanskje tilstrekkelige for at folkekulturinstituttet skal betrakte røkelseskulen som tilknyttet tradisjonell norsk

²⁹¹ Uchida. 2005. loc. cit.

²⁹² Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

²⁹³ Berge. 1925.

folkekunst. Det er likevel ikke urimelig å stille spørsmål ved dette produktets forhold til høgskolens målsetning om "*vern, vidareføring og fornying av den materialle formkulturen i bygdene våre*". Folkekunst må nødvendigvis være forstått i en videre betydning her.

I likhet med røkelseskulen og ikosaederet, konnoterer kirkeboken med sølvbeslag av van Veldhoven (fig. IV.45) den tradisjonelle folkekunstens kirkelige tilknytninger. På linje med røkelseskar og alterkalker fantes kirkebøker i bygdekirkene. Bibler og salmebøker fantes også blant folk på norske bygder, slik det ble nevnt i materialpresentasjonen. Dette kan derfor regnes som en del av "*formkulturen på bygdene våre*" dersom man ser på dette i vid forstand. Samtidig hadde bøker stor verdi, og var ikke vanlige *folkelige* produkter. Jeg har heller ikke funnet noe som kan tyde på at det ble laget beslag til bøker i norske bygder, selv om beslag til dører, kister og skrin fantes. Denne produkttypen



Fig. IV.45 Kirkebok med sølvbeslag, van Veldhoven. 2005.



Fig. IV.44 Røkelseskar. Tveit kirke. Kristiansand.

antas derfor å ha vært lite kjent. Studentarbeidet har også klare forbindelser med tilsvarende *nederlandske* produkter (for eksempel fig. IV.46 og IV.47), og kan på linje med røkelseskulen nærmest helhetlig regnes som en *variabel* faktor i forhold til den tradisjonelle *norske* folkekunsten.

Det som likevel gir dette produktet en viss tilhørighet til norsk "*bondesylv*",²⁹⁴ er trådarbeidet på bokens forside. Studenten sier selv at bokens utseende er "*inspirert på gamle bibler og filigranteknikk*".²⁹⁵ Filigran er ikke eksklusivt norsk, det finnes i mange land, det er likevel svært kjent innen det norske draktsølv. På linje med spennen (H. Andersen) er trådene også her litt tykkere,

²⁹⁴ Berge. 1925. loc. sit.

²⁹⁵ van Veldhoven. 2005.



Fig. IV.46 Kirkebok med beslag.
Nederland.

har en mer spredd utforming og er uten de små kulene som er karakteristisk for filigran. Det er derfor mer nærliggende å kalle også denne dekoren for trådarbeid.²⁹⁶ De organisk buede og innoversvingende formene vi for eksempel kjenner fra den tradisjonelle folkekunstens treskjærerarbeider, og som ble fremhevet som tilknyttet den tradisjonelle norske folkekunsten i analysen av skulpturen (H. Andersen), er også synlige i beslaget. I tillegg kan boken sies å konnotere treskrin med beslag som finnes innen den tradisjonelle norske folkekunsten, da den ligner noe på disse.

Figurmotivene som dekorerer den flate indrerammen på studentarbeidet er derimot direkte inspirert av en nyere sølvnål fra Telemark.²⁹⁷ De små strekmenneskene og uttrykket i denne delen av dekoren knytter dermed produktet til vår tid. Samtidig minner dette om figurative felt i norske treskjærerarbeider, for eksempel i dørportaler hvor vi også finner figurer som snur og vender på seg. Sammenhengen til dekoren på forsiden av den nederlandske kirkeboken i fig. IV.46 er likevel sterk. Det diamantformede senterpartiet i dekoren på studentarbeidet, og rammen som omkranser dette senteret finner vi igjen i fig. IV.46. Bokryggen og kantbeslagene ligner også. Låsen og de hvite dekorative steinene man ser på studentproduktet (se fig. IV.48) minner om den nederlandske bibelen i fig. IV.47.²⁹⁸ Kirkeboken med beslag og røkelseskulen holder seg, på linje med luktevanhuset, veldig nær sine inspirasjonskilder. De to førstnevnte produktene kan derved sies å konnotere *sine egne hjemlands folkekunst*.



Fig. IV.47 Bibel med beslag.
Nederland.

²⁹⁶ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

²⁹⁷ van Veldhoven. 2005.

²⁹⁸ Begge disse eksemplene fra nederlandske kirkebøker blir også brukt i studentens egen rapport om dette produktet.



Fig. IV.48 Kirkebok med sølvbeslag. van Veldhoven. 2005. (Bilde 2.)

Sammenlignet med røkelseskulen er kirkeboken med beslag likevel i større grad en integrasjon av to kulturers folkekultur, selv om hovedvekten uten tvil ligger i den nederlandske kulturen. Man kan likevel ikke se bort fra at dette litt mer *norske* preget like gjerne skyldes at norsk og nederlandsk folkekultur i utgangspunktet ligger nærmere hverandre.²⁹⁹

Kruse (skrin) og Kaufmann (ikosaeder) er også utenlandske studenter, fra Danmark, og man kan i denne forbindelse spekulere i om man hadde merket flere 'ulikheter', særlig mellom Kruse sitt skrin og den tradisjonelle *norske* folkekunsten,

dersom disse studentene også hadde kommet fra et land utenfor Skandinavia. At både van Veldhoven og Uchida lager produkter hovedsakelig knyttet til sine egne lands tradisjonelle produkter, forsterker inntrykket av at folkekulturinstituttet verdsetter disse impulsene fra andre kulturer. Noe av denne interessen skyldes gjerne at via de internasjonale studentene oppstår nettopp en naturlig prosess der nye impulser integreres i et tradisjonelt mønster. Er dette en analog til lignende prosesser i den tradisjonelle folkekunsten? Det gir også inntrykk av at begrepet folkekunst ved folkekunststudiet oppfattes i videre betydning, som internasjonal/interkulturell. Sett i sammenheng med Henriksen som ble oppmuntret til å bruke sin tilknytning til den samiske kulturen i sitt arbeid,³⁰⁰ viser dette paradoksalt nok samtidig en folkekunstforståelse som noe *lokalt*. Man skal følge/finne fram til tradisjonene i sin egen slekt, eller på sitt eget hjemsted. Mange folk i Norge oppfatter det for eksempel som *mest riktig* å bruke bunaden fra ens egne trakter, eller i det minste ha en eller annen *slektsmessig* forbindelse til den bunaden man velger. Som student ved folkekulturinstituttet er det ikke et krav at man skal søke inspirasjon i sin egen tilknytning til et område, men det 'ligger i kortene' at man *gjør* gjerne kan gjøre det. En slik lokalt tilknyttet folkekunstoppfatning medfører *nødvendigvis* at de utenlandske studentene bruker den kulturelle tilhørigheten de har til sitt eget hjemland.

²⁹⁹ Brekke legger mindre vekt på skillet mellom norsk og europeisk folkekunst, da den norske folkekunsten inngår i en større eurpoeisk sammenheng. Muntlig opplysning ved intervju.

³⁰⁰ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

Oppsummerende oversikt

Analysen påpeker aspekter ved de enkelte studentarbeidene som konnoterer trekk ved eldre folkekunstprodukter fra før overgangsfasen (1850-1900), og hvilke som divergerer fra disse. Med andre ord *faste* og *variable* faktorer i produktenes tilknytning til *den tradisjonelle folkekunsten*. Disse faktorene er satt sammen i skjemaene B (fig. IV.49) og C (fig. IV.50) for å gi en oversikt over analysen, For å kunne gi et visst bilde av graden av tilknytning til tradisjonell folkekunst i studentarbeidene, skiller skjemaene mellom de trekkene ved studentarbeidene som konnoterer aspekter ved den tradisjonelle folkekunstens *sølvsmedarbeider*, og de som konnoterer aspekter hentet fra den tradisjonelle folkekunsten *generelt*.

Skjema B. Smykkearbeider. Analyse av studentproduktene.			
Faste faktorer		Variable faktorer	
Konnoterer aspekter ved den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider.	Konnoterer aspekter ved den tradisjonelle folkekunsten generelt.	Variable faktorer i relasjon til den tradisjonelle folkekunsten.	Konklusjoner om variable faktorer.
Spennen av Helene Elv Andersen			
Er en spenne. Kan sys på et plagg. Lukkemekanismen. Organisk form som smalner ut mot tuppene. Kryss-skravering. Trådarbeid og små sølvkuler. Det finnes innfelte steiner på spenner og andre typer draktsølv.	Stilisering av naturmotiv. Folkekunst som dekorerte produkter. Endringsprosesser innen tradisjonell folkekunst.	Naturen som direkte utgangspunkt. Kamelonen. Selvstyrt stiliseringsprosess. Jugendstil (mer moderne uttrykk).	Flere av variablene er direkte tilknyttet oppgaven gitt av instituttet. Produktets tilknytning til tradisjonell folkekunst speiler dekoroppgavens tilknytning til det samme. Kreativ omgang med forhåndsbestemte (av studiet) og valgte folkekunstelement, samt frie element (kamelonen). Liten tendering mot elitekunst.
Bolesølje av Gry Marie Grindbakken			
Er en bolesølje. Seksdelt dekorskjema. Seks 'boler'. Torn, som brukes. Tornhull. Filigransteknikk. Finnes innfelte steiner på søljer. Glasskuler finnes på brudekroner.	Utveksling folkekulturer imellom. Blanding av hjemlige og importerte varer.	Den ytre formen på søljen. De store sølvkulene ytterst. Glasskulene som frittspinnende 'boler'.	Kreativ omgang med valgte folkekunstelement og frie element (tuaregernes folkekunst).
Kroneringen av Elisabeth Henriksen			
Er en ring. Forgylt sølv. Sammensatt dekor. Anheng. Tvinnede trådbånd finnes på annet draktsølv. Hjerteformene. Brudekroneform og element.	Utveksling folkekulturer imellom. Har utgangspunkt i studentens egne 'røtter'.	Bleket horn. Brudekroneelementer brukt på en ny måte.	Kreativ omgang med valgte folkekunstelement og frie element (samisk folkekunst).
Blomsterring av Elisabeth Henriksen			
Er en ring. Den liggende/flate blomstformen. Seksdelt blomst. Det finnes innfelte steiner på andre ringer.	Utveksling folkekulturer imellom. (Den tradisjonelle folkekunstens draktsølv trenger ikke være overlesset.)	Bleket horn. Moderne uttrykk (enkle former og rene overflater, minimalistisk ringbånd).	Fri og kreativ omgang med folkekunstelement og frie element (samisk folkekunst). Tenderer mot kunsthåndverk.
Skjellsmykke av Helene Elv Andersen			
Er et smykke.	Skjell blir brukt i enkelte andre folkekunstprodukter. <i>Folkelig.</i> 'Naivt', 'enkelt' og 'ekte'?	Bruken av skjell. Ikke 'folkekunstpreget' uttrykk.	Fri, kreativ omgang med folkekunstproblematikken.

Skjema C. Korpusarbeider. Analyse av studentproduktene.			
Kakespaden av Anne-Lise Ekelund Andersen			
Anhenget konnoterer brudekronen /draktsølv.	Konnoterer det folkelige bruksaspektet/ representativt bruk.	Kakespaden som gjenstandstype er en variabel.	Tenderer mot industridesign/ kunsthåndverk.
Skrin av Janne Kruse			
	Er et skrin. Innehar et bruksaspekt. Den tradisjonelle folkekunstens trearbeid (sveipede skrin og stolpekonstruksjon). Den tradisjonelle folkekunstens dekorative funksjon i dag.	Svært moderne uttrykk (overflatebehandlingen, skjoldet/røff fargebruk, materialsammensetningen).	Svært fri og kreativ omgang med folkekunstelement og frie element. Tenderer mot kunsthåndverk.
Skulptur av Helene Elv Andersen			
	Finnes tredimensjonale figurer innen den tradisjonelle folkekunsten. 'Rom' i tradisjonelle folkekunstprodukter. Tar utgangspunkt i tradisjonell folkekunstdekor. Innehar et tenkt eller mulig bruksaspekt. Den tradisjonelle folkekunstens dekorative funksjon i dag.	Er en skulptur. Tar direkte utgangspunkt i naturgjenstander. Delvis utgangspunkt i jugendstil.	Fri og kreativ omgang med folkekunstelement og folkekunstbegrepets definisjon. Tenderer mot elitekunst.
Luktevannshus av Linn Sigrid Bratland			
Er et luktevannshus. Har hjerteform. Åpningens plassering. Dekorert med blomster-/bladmotiv.	Kineserier. Innehar et tenkt eller mulig bruksaspekt. Den tradisjonelle folkekunstens dekorative funksjon i dag.	Størrelse og montering. Tildels dekor og overflatebehandling.	Kreativ omgang med valgte folkekunstelement. Tenderer mot elitekunst.
Ikosaeder av Laura Rebekka Hauk Kaufmann			
	Er et skrin. Innehar et bruksaspekt. Alterkalken var en del av formkulturen på bygdene våre. Mye av folkekunstdekorens opphav i kirkens motivverden. Fritt valg av inspirasjonskilde innen den tradisjonelle folkekunsten. Å fokusere på et enkelt utsnitt og gjøre dette stort. Kan konnotere det uavklarte skillet mellom eldre folkekunst og datidens laugskunst.	Utgangspunkt i form fra en alterkalk. Et moderne uttrykk (formen: er et ikosaeder, overflatebehandlingen).	Fri, kreativ omgang med folkekunstbegrepets definisjon (spiller med grensene for folkekunst). Tilknytning til eldre sølvsmedprodukter, men ikke nødvendigvis folkekunst. Tenderer mot kunsthåndverk.
Røkelseskule av Ryoko Uchida			
(Konnoterer japanske røkelseskuler.) Har enkelte fellestrekk med den tradisjonelle folkekunstens sølvsmedarbeider (lokksøljer, luktevannshus).	Innehar et bruksaspekt. Røkelseskar var en del av formkulturen på bygdene våre. Mye av folkekunstdekorens opphav i kirkens motivverden. Fritt valg av inspirasjonskilde innen tradisjonell folkekunst. Utveksling av tradisjoner/uttrykk folkekulturer imellom. Har utgangspunkt i studentens egne 'røtter'.	Er en japansk røkelseskule.	Er direkte tilknyttet japansk folkekultur. Interkulturell folkekunstforståelse: Forholder seg til folkekunst, men ikke nødvendigvis norsk folkekunst. Liten grad av fornying i forhold til eldre japanske produkter (konservativ folkekunstforståelse?).
Kirkebok med beslag av Marguerite Aloysius Cornelia van Veldhoven			
(Konnoterer nederlandske kirkebøker.) Forsidens dekor konnoterer folkekunstens trådarbeid.	Innehar et bruksaspekt. Bibler og salmebøker var en del av formkulturen på bygdene våre. Mye av folkekunstdekorens opphav i kirkens motivverden. Fritt valg av inspirasjonskilde innen den tradisjonelle folkekunsten. Utveksling av tradisjoner/uttrykk folkekulturer imellom. Har utgangspunkt i studentens egne 'røtter'. Forsidens dekor konnoterer den tradisjonelle folkekunstens motivverden.	Er en bok med beslag. Ligner veldig mye på tilsvarende nederlandske produkter.	Er svært nært tilknyttet nederlandsk folkekultur. Interkulturell folkekunstforståelse: Blander til en viss grad den norske og den nederlandske folkekunsten. En viss fornying i forhold til eldre nederlandske produkter.

V. Studentarbeidenes relasjon til folkekunst

Skjema B (smykkearbeidene) og C (korpusarbeidene) viser at alle studentarbeidene i utvalget har en eller annen form for tilknytning til tradisjonell folkekunst. Samtidig viser skillet mellom konnotasjon av aspekter ved den tradisjonelle folkekunstens *sølvsmedarbeider*, og aspekter ved den tradisjonelle folkekunsten *mer generelt*, at graden av tilknytning og hva denne tilknytningen består i, er svært forskjellig studentarbeidene imellom. Dette gjelder ikke bare studentproduktene som gruppe, men også innen én og samme students arbeider (slik produktene av H. Andersen viser), og innen én og samme oppgavebesvarelse (slik ringene av Henriksen viser). To ulike students produkter som besvarer samme oppgave kan være ulike når det gjelder grad av og type tilknytning til tradisjonell folkekunst (funksjonsoppgave: kakespaden (A. Andersen) og ikosaederet (Kaufmann)). Det samme forekommer mellom to studentarbeider som fokuserer på samme aspekt ved folkekunststradisjonen, for eksempel det *folkelige/folkenære* (Folkekunst forstått som *folkelig* kan sies å komme til uttrykk både i skjellsmykket (H. Andersen) og i kakespaden (A. Andersen), men på svært forskjellige måter.). De konkrete aspektene ved de enkelte produktene som konnoterer tradisjonell folkekunst, og de variable faktorene i denne sammenhengen, er belyst i analysen og oversiktene over denne, og skal ikke gjentas her. Spørsmålet nå er studentarbeidenes relasjon til problematikken rundt folkekunstabegrepet, og om de kan sies å tilhøre (den omdiskuterte) folkekunsten.

Studentarbeidene og diskusjonen om folkekunstabegrepets definisjon

For å få en større forståelse av studentarbeidenes relasjon til problematikken rundt folkekunstabegrepet, kan man først spørre hvorfor de store variasjonene i studentarbeidenes forhold til den tradisjonelle folkekunsten finnes. Slik det ble nevnt i innledningen, vil studentarbeidenes folkekunsttilknytning være påvirket av den utdanningsmessige konteksten de har oppstått innenfor. For bedre å forstå studentarbeidenes relasjon til diskusjonen rundt folkekunstabegrepet, bør det derfor ses nærmere på de tidligere presenterte oppgavene: Dekoroppgaven, funksjonsoppgaven, produktutviklingsoppgaven og årsoppgaven. Materialpresentasjonen (kapittel II) viste hovedtrekkene ved disse oppgavenes tilknytning til tradisjonell folkekunst. Der ble det vist at oppgavene, i tillegg til friheten de gir, også legger føringer for hva ved den eldre folkekunsten som skal *vernes/videreføres* og hva som skal *fornyes*. I et videre perspektiv skal det nå spørres hva slags folkekunsttilknytning oppgavene

kan sies å fremme, og derigjennom få et visst bilde av folkekunstbegrepet slik det fungerer i praksis på folkekunststudiet.

Dekoroppgaven er nært knyttet til tradisjonell folkekunst ved dets fokus på observerbare trekk i disse produktenes historie og utforming. Oppgaven går ut på å lage stilisert dekor ut fra en selvvalgt naturgjenstand, der studenten er fri til å etterligne utvalgte deler eller helheter av dekormessige endringsprosesser som kan observeres innen tradisjonell folkekunst. Dekoroppgaven viderefører dermed trekk ved tradisjonell folkekunst, men kan også sies å være akademisk i den forstand at den gir studenten en uavhengig rolle både som observatør av den eldre folkekunstens historie, og analytiker av dens endringsprosesser. Studentene blir da satt i en betrakterposisjon som medfører en oversikt over, men samtidig en viss avstand til folkekunstsjangeren. Dette kan føre til produkter som er nær det mange ser for seg som 'folkekunst', slik spennen (H. Andersen) viser, men behøver ikke nødvendigvis å gjøre det.

Også i *funksjonsoppgaven* blir observerbare aspekter ved tradisjonell folkekunst trukket frem og tydeliggjort for studentene. Her blir studentene betraktere og analytikere av bruksaspektet ved en tilsynelatende historisk folkekunst. Denne konklusjonen baserer seg på analysen av kakespaden (A. Andersen) og ikosaederet (Kaufmann). Disse studentarbeidene viser svært ulike tolkninger av dette bruksaspektet: Kakespaden viderefører et reelt bruksaspekt, ikosaederet en mulig men inaktiv bruksfunksjon på linje med eldre folkekunstprodukters rolle som estetiske objekter i dag. Folkekulturinstituttets godkjenning av begge disse arbeidene viser en forståelse av folkekunstbegrepet som *åpen for tolkning*. Ikosaederet gir tilsynelatende inntrykk av en historiske avsluttet folkekunst. Dette blir da én slik mulig tolkning.

Den analyserende betrakterposisjonen er også tydelig tilstede i *produktutviklingsoppgaven*. Valg av målgruppe, og produksjon/profilering rettet mot denne målgruppen medfører at studentene, i tillegg til å betrakte folkekunstsjangeren utenfra, også må se sitt eget arbeids, og andre folkekunstrelaterte produkters, posisjon i samfunnet for øvrig. Dette må sies å være svært bevisstgjørende for hva studentene har å forholde seg til, samtidig som det medfører en vurdering av *hva* ved folkekunst som kan være av interesse i et samtidsperspektiv. En slik vurdering vil kunne gjøre både den tradisjonelle og det som her kalles den preserverende folkekunsten, til en inspirasjonskilde snarere enn en sjanger man kan tilhøre. At folkekulturinstituttet er åpen for svært ulike perspektiv på hva folkekunst er, vises i

skjellsmykket (H. Andersen, fig. IV.19) viss folkekunsttilknytning i all hovedsak er forbundet med det å være *folkelig*.

Årsoppgaven er som nevnt den frieste oppgaven instituttet gir, samtidig som den også kan sies å være den mest akademiske. Studenten skal skape sin egen *problemstilling* i forhold til folkekunsten. Å lage en problemstilling medfører at man nærmer seg materialet bortimot på samme måte som en forsker. Fokuset må nødvendigvis bli *visse trekk* ved folkekunst, slik at prosjektets omfang ikke blir for stort. Denne problemstillingen kan for eksempel være av teknisk art (overflatebehandling: skrin (Kruse)) eller kombinerende av ulike kulturers folkekunst (norsk og samisk folkekunst: ringer (Henriksen)). Som et ledd i oppgaven skal studenten relatere sitt skapende arbeid til registrerte historiske gjenstander,³⁰¹ og dokumentere dette i en *studentrapport*.³⁰² Arbeidet laget til årsoppgaven blir til slutt vist frem på en *utstilling* hvor de kan beskues. Til sammen kan dette forstås som en svært akademisk form for opplæring/fordypning innen folkekunst, med den samme fristilte, betraktende og analyserende posisjonen som vi så i de øvrige oppgavene.

Med utgangspunkt i disse konkrete oppgavene kan folkekulturinstituttets bruk av begrepet folkekunst forstås som ganske sammensatt: 1. Det er navnet på en utdanningslinje ved instituttet, og utgjør derved en akademisk disiplin: Folkekunststudiet fremmer akademisk bevissthet omkring folkekunstheltet, og studentene observerer, analyserer og gjør valg som en del av arbeidet innen dette studiet. 2. Innen den akademiske disiplinen 'folkekunst' blir folkekunstheltet oppfattet som omdiskutert og derved åpent for ulike tolkninger (innen visse begrensninger). Dette resulterer i at folkekunstforståelsen vil bero på den enkelte studentens oppfatning av folkekunst. Den individuelle oppfatningen vil måtte basere seg på en viss tradisjonskompetanse (videreført til studenten via studiet, og dermed blitt til en del av studentens forståelseshorisont (Gadamer/Lande. Se kapittel III.)). Det vil i praksis si at studenten må kunne forsvare sine valg i denne sammenhengen. 3. Side om side med denne åpenheten i forhold til ulike (kompetente) valgmuligheter for forståelsen av folkekunst, skaper den akademiske praksisen en avstand til folkekunstheltet, og bidrar til at den kontinuerlige og naturlig levende folkekunsttradisjonen *hovedsakelig fremstår som historisk avsluttet*. Dette bekreftes av at de aspektene ved folkekunst som vektlegges i flere av oppgavene

³⁰¹ Andersen, M. Muntlig opplysning ved intervju.

³⁰² Rapportskriving er knyttet til hver av høyskolens oppgaver, hvorav årsoppgaverapporten er den mest omfattende og forblir i høyskolens eie.

folkekulturinstituttet gir studentene, refererer seg til historiske trekk ved *tradisjonell* folkekunst. Vi kan tenke oss at en *levende* folkekunst i dag ikke nødvendigvis hadde vært dekorerte gjenstander, og en eventuell dekor ikke nødvendigvis hadde hatt den samme stiliserte utformingen vi kan observere i den eldre folkekunsten (dekoroppgaven). Vi har heller ikke behov for selvlagde bruksgjenstander i samme grad som tidligere (funksjonsoppgaven). En oppfatning av folkekunst som aktiv og levende i vår tid, hadde rimeligvis ført til andre typer oppgaver enn de det er referert til her. Man kan derved trekke den konklusjonen at folkekulturinstituttet i all hovedsak fremmer en forståelse av folkekunst som historisk avsluttet i tråd med Sveens oppfatning. 4. Ikke ulikt Sveens syn viser folkekulturinstituttets mål om *vern, videreføring og fornying av folkekunsten* samtidig at det finnes noe "*som kommer etter folkekunsten, og som kan ha mange trekk felles med denne*"³⁰³ som det er viktig å ivareta, men som det er vanskelig å sette navn på fordi det ikke er folkekunst i 'opprinnelige' forstand.³⁰⁴

Sett på bakgrunn av dette, samt den generelle diskusjonen om folkekunstbegrepet slik det ble fremstilt i kapittel III, er det ikke overraskende at studentarbeidene viser svært ulike former for og nivåer av tilknytning til tradisjonell folkekunst. Beveger vi oss nå tilbake til produktene, kan vi forsøke å danne oss et bilde av hvordan diskusjonen om begrepet folkekunst kan sies å komme til uttrykk her, og hvilke av 'valgmulighetene' tilknyttet et omdiskutert folkekunstbegrep studentarbeidene, på grunnlag av analysen, kan tenkes å gi uttrykk for. Her vil det fokuseres på produktenes utforming, uten foreløpig å gå inn på deres eventuelle *tradisjonstilhørighet* (Dette vil diskuteres senere i kapittelet.).

Spennen (H. Andersen) er utseendemessig nært knyttet til folkekunstsjangeren, og kan gi inntrykk av at folkekunst er gjenstander av en viss type og med en bestemt stil, som man for eksempel kan finne på folkemuseer. Tross en viss grad av fornying, kan dette studentarbeidet sies å ligge nært opp til det Sveen kaller "*den allment aksepterte folkekunsten*",³⁰⁵ altså det de fleste av oss forbinder med norsk folkekunst. Dette kan også gjelde bolesøljen (Grindbakken) og kroneringen (Henriksen). Disse viser en større grad av fornying enn spennen, men som vi så i analysen kan flere av de variable aspektene ved deres folkekunsttilknytning regnes for 'trygge' fordi de er tilknyttet 'gjenstander av en viss type og med en bestemt stil', bare fra en

³⁰³ Sveen. 2004. s. 27.

³⁰⁴ Folkekunst i 'opprinnelig' forstand forstås her som den tradisjonelle folkekunsten laget *i og for et bygdesamfunn* (Sveen. 2004. loc. cit.).

³⁰⁵ Begrep brukt muntlig av Sveen. loc. cit.

annen folkekultur (afrikansk og samisk). Her kan man også trekke inn studentarbeider som røkelseskulen (Uchida) og kirkeboken med beslag (van Veldhoven). På grunnlag av disse produktene, kan man da se for seg folkekunst som *en sjanger man kan tilhøre*, så lenge man holder seg noenlunde innenfor sjangerens grenser. Dette reflekterer Landes syn om å være nyskapende innen en tradisjons rammer.³⁰⁶

Røkelseskulen og kirkeboken med sølvbeslag er interessante i denne sammenhengen. Trekk ved den tradisjonelle norske folkekunsten kan sies å være tilstede i disse produktene dersom man for eksempel ser på dennes generelle inspirasjonskilde i kirken. Til tross for slike faktorer, og at kirkeboken utseendemessig er nærmere tradisjonell norsk folkekunst enn røkelseskulen (slik analysen viser), må begge produktene likevel sies å uttrykke en forståelse av at folkekunst ikke nødvendigvis behøver å være 'norsk'. Dette finner vi også i andre av studentarbeidene. Flere av de førstnevnte produktene (for eksempel kroneringen og spennen) kan medføre at folkekunst oppfattes som nær de produktene som ble kanonisert som folkekunst i Norge rundt 1900, samtidig som flere av disse også innehar trekk fra 'fremmed' folkekunst (for eksempel kroneringen og bolesøljen). At ulike folkegrupper har sin folkekunst, og at det eksisterer et slektskap mellom disse, kan oppfattes som en *interkulturell folkekunstforståelse*. Dette ekskluderer ikke en 'norsk folkekunst'. Den interkulturelle, eller internasjonale folkekunstforståelsen innehar samtidig et element av lokal forankring. Tar man bort 'det norske' som likevel ikke ser ut til å ha en større rolle i enkelte av disse studentarbeidenes tilhørighet til folkekunstsjangeren (for eksempel røkelseskulen), har produktene samtidig tilhørighet til stedet produsenten kommer fra.

Så langt kan man konkludere med at folkekunst i studentarbeidene opptrer som internasjonal og lokal. De gir også inntrykk av at det finnes en folkekunstsjanger arbeidene kan tilhøre. Hvorvidt disse arbeidene kan sies å gi uttrykke for *et konservativt folkekunstsyn* på bakgrunn av dette, vil være et tolkningsspørsmål. Flere av produktene som så langt er nevnt tar utgangspunkt i ganske konkrete gjenstander innen eldre norsk folkekunst eller folkekunst fra studentens hjemland. Enkelte innehar også liten grad av fornying i forhold til disse eldre gjenstandene. Dette kan indikere en interesse for vern og videreføring av folkekunst 'slik den er', eventuelt var før (selv om spesielt de utenlandske studentenes produkter kan oppfattes som svært nye i en norsk folkekunstsammenheng). Blomsterringen av Henriksen kan sies å

³⁰⁶ Lande. 2005. s. 6: *individual freedom for variation within fixed limits*.

trekke i motsatt retning. Den nærmer seg samtidens 'moderne' produkter, og (tradisjonell) folkekunst blir i stor grad dens inspirasjonskilde, spesielt hva materialer og teknikker angår (for eksempel bruken av bleket horn). Skrinet (Kruse) og ikosaederet (Kaufmann) er andre eksempel på studentarbeider som kan sies å ha en slik relasjon til folkekunst. Basert på disse produktene, kan folkekunst forstås som *et utgangspunkt* eller *en inspirasjonskilde* til moderne og kanskje mer 'egne' produkter. Dette er ikke ulikt Lysakerkretsens kunstnere som med utgangspunkt i folkekunsten, ville skape en ny nasjonal kunst (for eksempel fig. III.4). I en slik sammenheng fremstår folkekunst som historisk avsluttet.

Sammenligner man kroneringen og blomsterringen (begge laget av Henriksen), viser den første det man eventuelt vil kalle en 'konservativ' folkekunsttilknytning, og den andre en tendering mot moderne kunst/kunsthåndverk. At en og samme oppgavebesvarelse kan sies å uttrykke slike kontraster, viser en *mobil* forståelse av folkekunst. Dette kan sies å være et resultat av at det i utgangspunktet finnes ulike oppfatninger av folkekunst, og samtidig et resultat av den akademiske praksis på folkekunststudiet. Den avstanden denne praksisen skaper til folkekunstsjangeren medfører at man kan 'velge og vrake' hvilken posisjon(er) man tar innen en 'åpen folkekunstopolitikk', bare man kan forsvare det standpunktet man tar. Et godt eksempel på dette er produktene til H. Andersen. Spennen holder seg til det de fleste av oss forbinder med folkekunst. Skjellsmykket tar for seg *det folkelige* og *'naive'/ikke-akademiske* ved folkekunst, og skulpturen trekker folkekunstelement inn i en estetisk/skulpturell sammenheng. I lys av denne manøvreringsfriheten, fremstår den tradisjonelle folkekunsten som historisk avsluttet enten man velger å lage produkter som utseendemessig ligner mye, eller lite på de eldre gjenstandene. Denne konklusjonen baserer seg på det faktum at man kan *velge*.

Disse eksemplene viser at studentarbeidene intar ulike posisjoner innen valgmuligheten ved et omdiskutert folkekunstabegrep, og gir uttrykk for ulike syn på hva folkekunst er/kan være. Ser man på dette i sammenheng med den skjematiske oversikten over folkekunstabegrepet som ble lagt frem i kapittel III (skjema A), kan flere av de ulike definisjonene av folkekunst sies å være representert. For det første kan folkekunst i all hovedsak forstås som historisk avsluttet (skjema A: tradisjonell folkekunst). Samtidig finnes det en folkekunstsjanger, med base i det eldre materialet, som man også kan tilhøre i moderne tid (skjema A: preserveende folkekunst). I studentarbeidene fremstår folkekunst også både som lokal og interkulturell. Dette kan sammenlignes med det nasjonale momentet som var viktig for begynnelsen av det

som i denne avhandlingen kalles preserverende folkekunst, men som får mindre betydning etter hvert. I tillegg kommer det klart frem av studentarbeidene, og folkekunststudiets folkekunstbegrep, at *folkekunst som åpen for tolkning* kan oppfattes som et 'overordnet prinsipp'. Dette kan virke motsigende, men kan knyttes til Brekkes syn på at man hverken kan eller bør bruke for fast(låst)e begrep om materialet innen folkelig formkultur.³⁰⁷ De utvalgte studentarbeidenes relasjon til folkekunst kan på dette grunnlaget sies å være symptomatisk for et omdiskutert folkekunstbegrep, og at de ulike forståelser av folkekunst som kommer til uttrykk i arbeidene, i stor grad kan sies å være sammenfallende med de ulike posisjonene i denne diskusjonen.

Som en avrunding av dette delkapittelet, vil studentarbeidene, med utgangspunkt i det foregående, plasseres i skjemaet over folkekunstbegrepet slik fig. V.1 viser. Dette er en midlertidig plassering av produktene i dette feltet, og tar foreløpig ikke i betraktning studentarbeidenes *tradisjonstilhørighet*. Ettersom alle studentarbeidene er fra dette århundret, er de plassert til høyre i skjemaet. Basert på produktenes utforming, kan de tre produktene, bolesøljen, kroneringen og spennen i utgangspunktet plasseres 'trygt innenfor' folkekunstsjangeren. Røkelseskulen og kirkeboken plasseres også her, men de er satt i parentes ettersom de i stor grad kan tenkes å ha passet enda bedre i et lignende skjema for sine egne kulturer. Skjellsmykket kan foreløpig plasseres på grensen mellom det som her kalles preserverende folkekunst og resten av den folkelige kunsten, ettersom den kan sies å være like mye 'folkelig' som nært tilknyttet 'folkekunst'. De resterende produktene kan befinne seg et sted mellom folkekunstsjangeren og elitekunsten, da de i større eller mindre grad tenderer mot kunst/kunsthåndverk slik analysen viser. Luktevanndhuset befinner seg gjerne på grensen her,

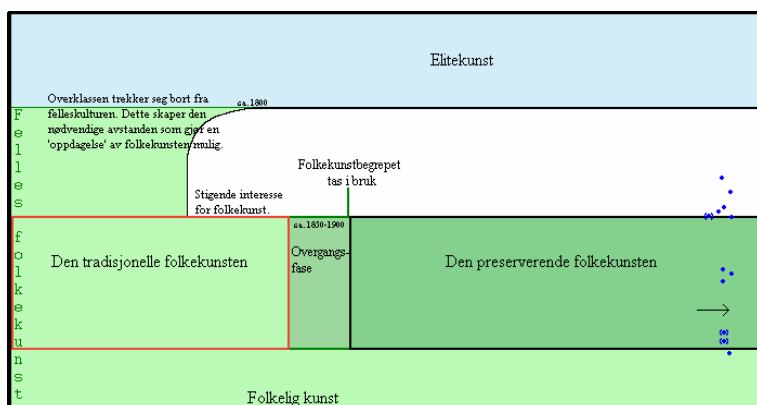


Fig. V.1 Skjema A(2). Skjematisk fremstilling av folkekunstbegrepet. Inkluderer en skissert plassering av studentarbeidene (mørk blå).

ettersom den er sterkt knyttet til folkekunstsjangeren.

Kakespaden settes i parentes da den også kan sies å trekke mot det folkelige. Dette er en foreløpig skissering av studentarbeidenes mulige plassering i denne sammenhengen, og danner et

³⁰⁷ Brekke. Muntlig opplysning ved intervju. loc. cit.

utgangspunkt for diskusjonen om disse produktenes eventuelle *tilhørighet* til en folkekunststradisjon.

Studentarbeidene og folkekunststradisjonen

Til tross for de mange ulikhetene i studentarbeidenes relasjon til folkekunststradisjonen, kan man på grunnlag av det som er kommet frem i avhandlingen så langt, trekke noen konklusjoner som gjelder for hele gruppen: 1. Alle studentarbeidene har en viss tilhørighet til *et historisk materiale*. 2. Man kan også finne en *tilhørighet til den tradisjonelle norske folkekunsten* i alle arbeidene (se skjema B og C)(selv om dette kanskje er mer fordi man *vil* enn fordi det *er slik* i enkelte tilfeller). 3. Studentarbeidene bærer preg av diskusjonen omkring definisjonen av folkekunst, og folkekunststudiets 'åpne folkekunstopolitikk'. *Graden* av og *typen* tilhørighet er følgelig svært varierende (se skjema B og C). 4. Selv om studentarbeidene viser ulike perspektiv på hva folkekunst er, er de ulike tolkningene, spesielt innen produktene til enkeltstudenter, tydelige tegn på at studentene i alle fall har en viss bevissthet omkring sin egen oppfatning av folkekunststradisjonen. 5. De ulike perspektivene på folkekunst som kommer frem i produktene viser at ulike oppfatninger av folkekunst *ikke blir opplevd som motsetninger*. En og samme students produkter kan gi uttrykk for ulike oppfatninger. 6. Når det gjelder *folkekunst*, virker dette hovedsakelig ut til å fungere som et historisk avsluttet fenomen, samtidig som flere av studentarbeidene gir inntrykk av at det finnes en folkekunstsjanger man også kan tilhøre i dag. For denne avhandlingens del blir spørsmålet videre hvorvidt disse *forbindelsene* til folkekunststradisjonen tilsier *tradisjonstilhørighet*.

Flere steder i denne avhandlingen har det kommet frem at folkekunst ikke alene kan karakteriseres av trekk man finner i et gjenstandsmateriale. Listen over karakteristiske trekk ved (tradisjonell) folkekunst, fig. III.3, gir et klart bilde av dette. For å finne ut mer om studentarbeidenes relasjon til folkekunststradisjonen, må produktene ses i en større tradisjonssammenheng. Ser vi først på listen over karakteristiske trekk ved folkekunstgjenstander, slik det kom frem i begynnelsen av kapittel III, hadde de aller fleste studentarbeidene falt igjennom på alle punkt dersom man skulle foreta en sammenligning, gjerne bortsett fra (3) *inndelingen i disiplinene treskjæring, sølvsmedarbeid, tekstil og rosemaling*, og tildels (2) *hovedsakelig bruksgjenstander*. Man kan, som tidligere vist, argumentere for at denne listen over karakteristiske trekk er uriktig, men også innen dagsaktuelle definisjoner av folkekunst, for eksempel definisjonen til Sveen, er det andre

aspekter enn de rent konkrete gjenstandsmessige trekkene det legges vekt på. Sveen beskriver folkekunst ut fra aspekter som *enhet mellom produsent- og mottakermiljø, ikke-profesjonalitet og at de atskilte seg fra høykunsten og laugskunsten*.³⁰⁸ Ved å henvise til disse beskrivelsene av folkekunst, er det klart at studentarbeidene ikke vil kunne oppfattes som folkekunst i 'opprinnelig forstand', altså som tradisjonell folkekunst. Hva studentarbeidene angår har heller ikke folkekulturinstituttet som mål at studentene skal produsere *folkekunst*. Ledelsen er tvert imot åpen i sin skepsis til å kalle studentarbeidene ved folkekunststudiet for folkekunst.³⁰⁹ Noen vil kanskje stille spørsmål ved denne form for *"vern, videreføring og fornying av den materielle formkulturen i bygdene våre/i landet vårt"*, men dette er ikke så overraskende i lys av diskusjonen omkring folkekunstbegrepet, og de aller flestes oppfatning av folkekunsten som historisk avsluttet.³¹⁰

Samtidig er studentarbeidene produkter av et folkekunststudium som utdanner utøvere innen denne historisk betingede kunst-/håndverksstilen, som er blitt ivaretatt frem til vår tid. Noen mener nok at det kan være snakk om en vedvarende folkekunsttradisjon. Dette er likevel en vanskelig påstand å hevde når folkekunstbegrepet i Norge, som vi har sett, er så sterkt knyttet til det historiske materialet. Man kan da si at folkekunstrelaterte produkter etter 1900 'faller mellom to stoler': De er folkekunstrelaterte/-baserte, men ikke folkekunst. Er disse arbeidene en navnløs produktgruppe? Det er de i grunnen ikke. De betegnes kanskje som *husflid, norsk folkekunst*, eller mer spesifikke benevnelser som *treskjærerarbeider* (brukes for eksempel av Sveen) eller for eksempel *rosemaling*. I enkelte tilfeller brukes kanskje også begrepet *kunsthåndverk*. En god fellesbenevnelse på dette materialet er *tradisjonskunst*. Dette brukes for eksempel om masterstudiet, *Master i tradisjonskunst* som omfatter folkekunst og folkemusikk, ved Institutt for folkekultur. Benevnelsen kan sies å påpeke noe av forskjellen mellom den opprinnelig folkekunsten, og det som kommer etter. *Tradisjonskunst* gir inntrykk av en *bevisst vilje* til å følge en tradisjon. (Innen den (tradisjonelle) folkekunsten, som for eksempel Riegl beskriver, er tradisjontilhørighet en selvfølge.) Jeg har likevel valgt å bruke benevnelsen *preserverende folkekunst*, ettersom dette understreker den nye tradisjonens nære tilknytning til nettopp *folkekunsttradisjonen*. Analysen av studentarbeidene, og det som er kommet frem om deres relasjon til folkekunsten, synes, etter min mening, å bekrefte den skjematiske fremstillingen av folkekunstbegrepet i kapitte III (skjema A), slik det ble vist

³⁰⁸ Sveen. 2004. s.26. loc. cit.

³⁰⁹ Akselvoll, B. Leder ved Institutt for folkekultur. Høgskolen i Telemark, Rauland. Muntlig opplysning.

³¹⁰ Hoffmann. 1983. loc. cit.

tidligere i dette kapittelet. Betegnelsen *preserverende folkekunst* kan sies å teoretisk forklare, og dermed legitimere nyere folkekunstrelaterte produkters tilknytning til folkekunst, samtidig som de ikke kan 'skyldes for' å gi seg ut for å være tradisjonell folkekunst (noe som kunne blitt sett på som en falsk tradisjon³¹¹).

Man kan argumentere for at disse konklusjonene er forhåndsbestemte når et studium av folkekunstfenomenet i dag (denne avhandlingen) tar utgangspunkt i et folkekunstrelatert materiale. Dette kunne nødvendigvis ført til den konklusjonen at en folkekunstsjanger finnes i dag. Da mener jeg at man like gjerne kan snu om på denne kritikken, og si at det faktum at folkekunstrelaterte produkter finnes i dag, nødvendigvis medfører at det finnes en eller annen form for folkekunstsjanger også i vår tid. Ved å betegne den tradisjonelle folkekunsten som historisk avsluttet, og den preserverende folkekunsten som en ny tradisjon, er denne teorien også vesentlig annerledes enn eventuelle teorier om en vedvarende folkekunststradisjon fra 16-1700-årene frem til vår tid. I dette perspektivet kan nyere produkter komme inn under en folkekunstsjanger, dersom de har tilhørighet til det som her kalles den preserverende folkekunsten.

Det er ikke vanskelig å plassere en del av studentarbeidene i utvalget innen denne sjangeren. Dette gjelder særlig kroneringen, spennen og bolesøljen. Flere av studentarbeidene, for eksempel skjellsmykket og ikosaederet, er imidlertid uttrykksmessig fremmede i lys av den tradisjonelle folkekunsten. Faller disse da utenfor en slik folkekunstsjanger? Dersom man går med på at folkekunstsjangeren også inkluderer folkekunstrelaterte produkter av nyere tid (altså den preserverende folkekunsten) vil produkter naturligvis også kunne falle utenfor denne kategorien. En kan også si at et nytt produkt innen en bestemt sjanger bør ligne på produkter innen denne sjangeren. Kriteriet om produktmessige likheter mellom tradisjonell og preserverende folkekunst virker logisk. Men som vi har sett er ikke dette nødvendigvis tilstrekkelig. Den tradisjonelle- og den nyere preserverende folkekunststradisjonen er sterkt beslektet hva det konkrete produktmessige uttrykket gjelder, men ligger også langt fra hverandre når det gjelder sosiale/sosiologisk forhold. Går man tilbake til tradisjonsbegrepet, er det heller ikke *gjenstandene* som utgjør tradisjonen. De kan utgjøre en del av tradisjonens innhold, men er ofte av underordnet betydning. Ifølge Rolf består tradisjoner av tre hovedkomponenter: *prosess*, *innhold* og *kontinuitet*. Som tidligere nevnt, skjer det åpenbart en

³¹¹ Hobsbawm. 1993. s. 7-8. loc. cit.

overføring av et innhold til studentene innen folkekunststudiet. Analysen viser konkrete utslag av denne overføringen. Et tradert innhold av kunnskaper og ferdigheter knyttet til den tradisjonelle folkekunsten, kan mer eller mindre spores i alle arbeidene (se skjema B og C). Men for at det skal kunne være snakk om en *tradisjon*, må det finnes kontinuitet. Rolf definerer kontinuitet som en overføringsprosess med minst tre ledd, der person B viderefører til person C det den selv har lært av person A. Hypotetisk sett kan studentene representere person C i Rolfs tese. Hvis så er tilfelle, vil dette medføre at folkekunststudiet/folkekulturinstituttet representerer person B. Som vi så hos Rolf, kan "*en institution eller en social struktur*"³¹² utgjøre et ledd i tradisjonsoverføringen. Det er ikke alle som ville vært enig med Rolf på dette punktet. En (akademisk) institusjon kan vel vanskelig inngå i samband med *folkelige* tradisjoner når nettopp dette er et av hovedskillene mellom folkekunst og elitekunst (akademisk kunst), eller annen kunst av 'profesjonelle utøvere'?

Da kan man påpeke at folkekunststudiet kan sies å føye seg inn i rekken over tiltak som siden (den tradisjonelle) folkekunstens 'oppdagelse' er blitt satt i gang for å styrke, verne og videreføre denne. Man finner eksempel på dette hos Dietrichson: "*Fra Museet (Kunstindustrimuseet) udgik saa videre Træskjærrerskoler paa Dovre, i Hardanger, i Ryfylke og i Thelemarken ligesom Vævskoler for nationale Tepper o.l. i Thelemarken og Vaage. Ogsaa en Tegerfletningsskole har Museet med Held sat igang i selve Hovedstaden, ligesom det var fra Museet Selskabet for norsk textil Kunstflid udgik, der gjenoptok Bearbejdelsen af de gamle, norske Mønstre.*"³¹³ Kan disse sies å representere generasjonen før folkekulturinstituttet (person A), dersom vi forsetter å nytte Rolfs teori? Man kan også spørre om en slik form for institusjonalisert opplæring kan sies å være *typisk* for preserverende folkekunst? Den typen opplæring eller kurs i regi av kunstindustrimuseet, og i senere tid av andre som for eksempel husfliden, kan samtidig antas å ha vært håndverkskurs der tradisjonen skulle "*innskärpas i den unge lärlingen*".³¹⁴ Folkekunststudiet i Rauland er derimot et akademisk studium hvor hele folkekunsten inngår, og hvor folkekunstabegrepet er åpent for tolkning. Bryter dette i så fall med disse skisserte tradisjonene innen den preserverende folkekunsten, eller er det en tilpasning av tradisjonen til vår tid? Uten å gå for langt inn på det filosofiske ved dette, kan man likevel forestille seg at i et informasjonssamfunn som vårt, hvor man stort sett kan finne ut det man vil, er det kanskje mest 'riktig' å gi tilgang til all den

³¹² Rolf. 1995. s. 156. loc. cit.

³¹³ Dietrichson, L. 1892. *Norges Kunsts Historie i det nittende århundre*. (Utgitt ved Nils Messel.) Oslo, 1991. s. 186.

³¹⁴ Rolf. 1995. s. 150. loc. cit.

informasjonen som er tilgjengelig, og overlate til individet å danne sine egne oppfatninger. Det motsatte ville kanskje vært å forsette videreføringen av det romantiske og tildels feilaktige folkekunstsynet fra den preserverende folkekunstens tidligere dager. Uten den akademiske åpenheten omkring folkekunsten, ville studentene vært mindre fri til å videreføre folkekunsten på egne prinsipper.

Samtidig er det noe tvetydig ved et studium som kombinerer akademisk opplæring med en slags etterligning av prosesser innen den tradisjonelle folkekunsten, for eksempel stiliseringsprosesser innen den tradisjonelle folkekunstens dekor. Studentutveksling og studieturer til lignende institutt/studier i utlandet,³¹⁵ kan for eksempel heller ikke sidestilles med en naturlig levende (tradisjonell) folkekunst som påvirkes av impulser utenfra. Skal studentene få kjennskap til alle aspekter ved folkekunstheltet og på dette grunnlaget skape genuine kunstuttrykk, eller skal man midlertidig lage en 'levende' folkekunstetterligning med en ramme på ett til fire år (etter hvor lenge man studerer)? Det virker selvmotsigende å ha et 'overordnet prinsipp' om at folkekunst er åpen for tolkning, slik det kom frem tidligere i kapitlet, samtidig med at man hovedsakelig ser på folkekunsten som historisk avsluttet.

Tross disse innvendingene, virker det likevel rimelig at folkekunststudiet ved folkekulturinstituttet inngår i den preserverende folkekunsttradisjonen. Dets overordnede mål, eller "*ideologiske manifest*" er nettopp å bringe folkekunsttradisjonen videre til nye generasjoner. Et interessant spørsmål er da hvorvidt studentene viderefører denne tradisjonen til person D (i tråd med Rolfs teori), eller om tradisjonsvidereføringen forblir instituttets ansvar. Hvis så er tilfelle, vil ikke overføringen av tradisjonen innhold, folkekunst, forbli en repetisjon av person B som gir et innhold videre til person C? Da kan man vel ikke beskrive dette som en *tradisjon*? Kan den videre *undervisningen* i folkekunst være en fortsettelse av den preserverende folkekunsten? Denne tankerekken forsterkes av folkekunststudiets didaktiske komponenter. Videreformidling av folkekunst er også en del av studiets målsetning, spesielt vektlagt på andre studieår.³¹⁶ I dette perspektivet er det i så fall institusjoner, og ikke enkeltpersoners utøvende virksomhet, som utgjør fortsettelsen av, og derved tilhørigheten til, den preserverende folkekunsttradisjonen. Ifølge Rolf kan gjenstander utgjøre en del av en tradisjon dersom de inngår i en tradert kulturell sammenheng. Blir gjenstandene, studentarbeidene, uviktig i denne kulturelle sammenheng?

³¹⁵ Studieplan. HiT, R. Se utdrag i appendiks.

³¹⁶ Studieplan. HiT, R. Se utdrag i appendiks.

Det er likevel ikke urimelig å snakke om en videreføring av folkekunsten også på produktnivå blant studentarbeidene. Som vi har sett kan man spore konkrete trekk ved folkekunsten i de fleste arbeider, og selve diskusjonen om folkekunstbegrepet reflekteres i produktene. Instituttets åpne holdning til ulike (kompetente) tolkninger av hva som er, og hva som ikke er folkekunst, vil også stadig føre til studentarbeider som på ulike måter prøver ut disse grensene, og påpeker ulike forståelser av folkekunst. Produktene vil med dette være en aktiv del av diskusjonen omkring folkekunstbegrepet ved instituttet, og derigjennom være en viktig del av tradisjonens videreføring. I tillegg er den preserverende folkekunstsjangeren betinget av *gjenstandsproduksjon*. Uten gjenstander vil tradisjonen som verner og viderefører den tradisjonelle folkekunsten opphøre. Dette gjenstandsmaterialet kan derfor sies å inngå i en tradert kulturell sammenheng. Studentarbeider ved folkekunststudiet kan dermed i utgangspunktet defineres som preserverende folkekunst. Et nærliggende spørsmål når det gjelder nettopp de studentarbeidene som er valgt ut som materiale for denne avhandlingen, er om noen av disse tøyser grensene for hva som kan kalles preserverende folkekunst, for langt?

Lande legger vekt på studentenes egne valg når det gjelder hva ved folkekunsten den enkelte vil verne og videreføre (hvilke aspekter ved folkekunstsjangeren som bør være *faste*), og hva som kan fornyes (variable faktorer). Han fremmer individuell frihet, men innen tradisjonens rammer.³¹⁷ En utfordring her er nettopp denne tradisjonens uklare grenser. Som det ble nevnt ved presentasjonen av den skjematiske oversikten over folkekunstbegrepet (skjema A), er ikke alle enig i at det som ble gitt betegnelsen *folkekunst* rundt 1900 *alene* utgjør den tradisjonelle folkekunsten. Her ble det nevnt at for eksempel redskaper og folkelig kunst fra byene ikke ble regnet med. Innen sølvsmedarbeidet har det også blitt nevnt at det enkelte ganger kan være vanskelig å sette et klart skille mellom byarbeidet sølv og sølv laget på bygdene, ettersom 'bysølv' også inngikk i bygdekulturen. Dersom man likevel godtar en viss usikkerhet omkring den tradisjonelle folkekunsten, må man også spørre om det nødvendigvis er slik at de *konkrete* tilknytningene til folkekunsten (for eksempel det å lage en sølje) er av større betydning eller 'verdi', enn de abstrakte/idemessige tilknytningene (for eksempel det 'enkle', 'naive' og 'folkelige' ved folkekunst). Dersom man først aksepterer *fornyning* innen tradisjonen (noe som kanskje er 'lov' ettersom det også var endring og utvikling innen den tradisjonelle folkekunsten), kan vel de *faste faktorene* like gjerne være kjennetegn av mer idemessig karakter (for eksempel de fra listen over karakteristiske trekk ved tradisjonelle

³¹⁷ Lande. 2005. loc. cit.



Fig. V.2 Kåte (flaske inspirert av samisk håndverk fra Sverige). Ann Charlott Almberg. 1990. Kunsthøgskolen i Oslo.

folkekunst-gjenstander, fig. III.3)? Hvem skal bestemme hvorvidt en type fornying er bedre enn en annen, eventuelt når fornyingen går for langt? Lande mener man kan tilhøre en tradisjon dersom man ikke bryter for mange av dets grenser, men er kreativ og nyskapende innen tradisjonens rammer: "*If the change is too radical, there will be an interruption in tradition.*"³¹⁸ Samtidig mener Lande at hvor tradisjonens grenser går, baserer seg på ens egen

erfaringsbakgrunn/forståelseshorisont. Dette er ikke en enkel kombinasjon. Spørsmålet om hvem som skal bedømme hvorvidt det er kontinuitet i en tradisjon, som Rolf tar opp, gjør seg gjeldende. Svaret må være de som har kompetansen og kjenner folkekunsten. Selvsagt kan det også blant disse være uenighet, noe folkekunsthøgskolen også viser, men det vil være en såkalt kvalifisert uenighet. Ettersom produktene *er* godkjente ved et *folkekulturinstitutt*, skal vi kanskje akseptere denne bestemmelsen?

Det er likevel ikke urimelig å stille spørsmål ved for eksempel skjellsmykket, ikosaederet og røkelseskulens tilhørighet til folkekunstsjangeren. Slik analysen viser, ligner ikke disse produktene mye på tradisjonell norsk folkekunst (se skjema B og C). Diskusjonen over viser at produktmessige likheter med den tradisjonelle folkekunsten ikke kan kalles et *tilstrekkelig* kriterium for preserverende folkekunst, men det bør vel kunne kalles et *nødvendig* kriterium? Grensetilfeller vil naturligvis forekomme, men produkter i en kategori av bevisst preservering av tradisjonell folkekunst *bør vel ligne tilstrekkelig mye* på tradisjonelle folkekunstprodukter for at *preserverende folkekunst* skal ha noen funksjon som en kunsthistorisk kategori?



Fig. V.3 Sølje. Lars Sture. 1987. Kunsthøgskolen i Oslo.

³¹⁸ Lande. 2005. s. 6.



Fig. V.4 Gulrotsølje. Konrad Mehus. 1990.

Kanskje man bør vurdere om enkelte av studentarbeidene (eventuelt alle) heller tilhører en egen kategori av *folkekunst-inspirert kunst/håndverk*? Her kan det være interessant å sammenligne studentarbeidene fra Rauland, med relaterte gjenstander fra Kunsthøgskolen i Oslo. Fig. V.2 er en 'kåte' eller vannflaske i sølv og reinsdyrhorn laget ved Kunsthøgskolen i Oslo av Ann Charlott Almberg. Den baserer seg på tilsvarende samiske produkter og dekor fra Sverige, og produsenten har selv samiske røtter. Fig. V.3 er en sølje laget av en brusboks av Lars Sture, også fra studietider ved kunsthøgskolen. Blant profesjonelle kunstnere i Norge finner man Konrad Mehus innen metallarbeid (fig.

V.4), Liv Mildrid Gjernes innen trearbeid (fig. V.5) og Ellinor Flor innen tekstil (fig. V.6). Alle disse arbeidene har produktmessige likheter med den tradisjonelle folkekunsten, og i en analyse tilsvarende det som er gjort i denne avhandlingen, ville disse produktene gjerne kommet 'sterkere ut' når det gjelder folkekunsttilknytning enn flere av arbeidene fra folkekunststudiet i Rauland. Ser man bort fra materialet og fargen, ligner for eksempel fig. V.3 mer på den tradisjonelle folkekunstens søljer enn bolesøljen av Grindbakken (som bærer preg av afrikanske produkter). Hvem preserverer folkekunsten, og hvem bruker den som en inspirasjon?

Man kan altså argumentere for at disse produktene av profesjonelle og studenter (Rauland og Oslo) utgjør én gruppe/kategori av folkekunstinspirert kunst/håndverk. Denne sjangeren kunne rimeligvis hatt røtter tilbake til Munthe og tankene til Lysakerkretsen som ville skape en nasjonal kunst med utgangspunkt i det norske folkets kunst. Folkekunstinspirert kunst/håndverk vil i



Fig. V.5 Din vind i lauvet. Liv Mildrid Gjernes. 1987.

så fall kunne sies å være et parallellfenomen til den preserverende folkekunsten. Mange av idealene om å bringe verdifulle aspekter ved den tradisjonelle folkekunsten videre vil være felles for disse to retningene, og grensene mellom dem vil være glidende avhengig av hvor tradisjonsnær en vil være. Grensen mellom folkekunstinspirert kunst/håndverk og elitekunst vil også være glidende.³¹⁹ Mehus sine mer ironiske produkter tilknyttet den tradisjonelle folkekunsten, for eksempel brudekroner med løv av varseltrekanter, elger og biler, vil hovedsakelig tilhøre det siste.³²⁰ Fig. V.7 er et revidert 'kart' over folkekunstabegrepet (skjema A), og forsøker å inkorporere dette nye perspektivet.



Fig. V.6 Rosa Heimafrå. Ellinor Flor. 1985.

Basert på studentarbeidenes utforming, hadde det ikke vært utenkelig å plassere produktene fra Rauland i en slik kategori. Samtidig *har* det noe å si at disse produktene er laget på et

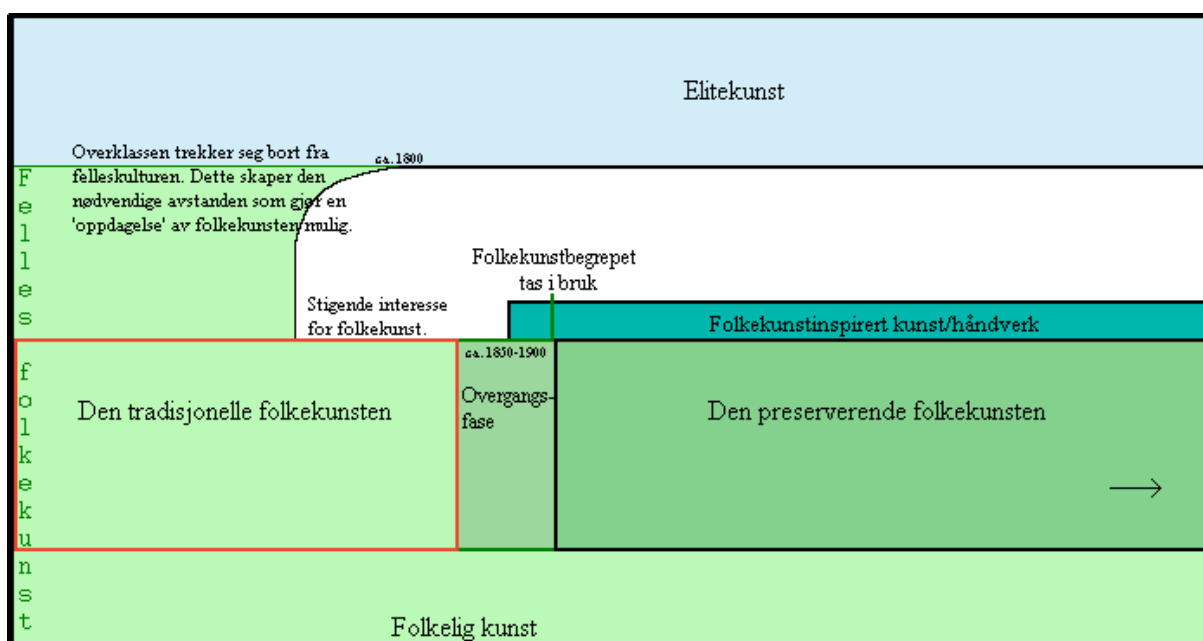


Fig. V.7 Skjema A(3). Skjematisk fremstilling av folkekunstabegrepet. Inkluderer folkekunstinspirert kunst/håndverk.

³¹⁹ Det finnes mye 'ren kunst' laget i Norge som har referanser til folkekunst i større eller mindre grad. De 'kategoriene' som nevnes her blir et forenklet bilde av av dette feltet.

³²⁰ Mer om dette aspektet ved Mehus sine produkter finner man hos Hauger, T. 1994. *Nyere norsk smykkekunst. 1945 – 1990*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Bergen.

folkekunststudium. Slik det ble nevnt i introduksjonen, har studentene bevisst valgt å knytte arbeidet sitt opp mot en bestemt tradisjon, valgt å sette opp visse grenser rundt sin produksjon, og valgt å være nyskapende innen den rammen tradisjonen utgjør. Sagt med andre ord: De har valgt å studere ved et *folkekulturinstitutt* som har som *mål* å *verne, videreføre og fornye folkekunsten*. Produktene laget av studenter i Rauland er derfor i sitt vesen forskjellig fra de andre folkekunstinspirerte produktene, selv om disse ligner hverandre produktmessig. Intensjonene kan sies å være ulike. Denne forskjellen forklarer Brekke med begrepet *tradisjonskompetanse*. Denne kompetansen skiller studenter på folkekunststudiet, og andre med denne kompetansen, fra kunstnere som 'tilfeldigvis' velger folkekunst som inspirasjon for sin kunstneriske virksomhet, og andre som for eksempel 'tilfeldigvis' deltar på et treskjæringskurs, for eksempel den tidligere nevnte 'hobbytreskjæreren' fra 2006. I tillegg påpeker Sveen et 'institusjonelt' skille mellom den folkekunstinspirerte kunsten/kunsthåndverket, og den preserverende folkekunsten. Hvis en *kunstner* lager produkter inspirert av folkekunst, er det ikke preserverende folkekunst.³²¹

En konklusjon på dette grunnlaget er i grunnen ikke vanskelig. Studentarbeider laget på folkekunststudiet i Rauland tilhører det som her kalles den preserverende folkekunsten. Som vi har sett, tøyser noen av produktene i utvalget tradisjonstilhørigheten mer enn andre. Samtidig er det viktig å huske at denne avhandlingen har valgt å fokusere på produkter fra folkekunststudiet som har en mer kontroversiell karakter. Disse utfordrer gjerne grensene for folkekunstsjangeren i større grad enn gjennomsnittsproduktet ved folkekunststudiet. Det er også et argument at som *studentarbeider* er produktene laget av noen som er i ferd med å opparbeide seg kompetanse innen dette feltet. Å prøve ut feltets grenser, og ha ulike vinklinger på ens produkter, er ikke uventet i en slik sammenheng. Samtidig med disse konklusjonene, er det også klart at dette er et veldig komplekst og upresist felt. Man kan dermed være enig med Brekke i at det ikke bør brukes for kategoriske begreper eller kategorier innen dette materialet.³²²

³²¹ Sveen. Muntlig opplysning.

³²² Brekke. Muntlig informasjon ved intervju. loc. cit.

VI. Konkluderende oppsummering

Fokuset for denne avhandlingen er tolv studentarbeider i metall laget på folkekunststudiet ved Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, avdeling Rauland. Hovedproblematikken for avhandlingen er disse produktenes forhold til folkekunst, og om de kan sies å tilhøre folkekunsten. Denne problemstillingen bringer oss rett inn i kjernen av diskusjonen rundt forståelsen av begrepet folkekunst. Som vi har sett, ser de fleste innen folkekunsthistorien på folkekunst som historisk avsluttet rundt 1850-1900. Folkekunststudiet i Rauland har som mål å "*verne, videreføre og fornye folkekunsten*". Dette kan sies å være kontroversielt i lys av en folkekunst som hovedsakelig oppfattes som historisk avsluttet.

Synet på folkekunst som et historisk avsluttet fenomen finner vi i Norge tydeligst hos Sveen, som belyser folkekunstens oppdagelse og 'død' i boken *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk. Norsk treskjæring 1849-1879*.³²³ Det motsatte av dette synet, at folkekunst kan ses på som levende også i dag, trer tydeligere frem i Sverige og USA enn i Norge. Brekke kan likevel sies å ligge nærmest denne oppfatningen i norske fagmiljø.³²⁴ Det Sveen ser som et *brudd* i folkekunsttradisjonen rundt 1850-1900, ser Brekke som en *endring* innen folkekunst.³²⁵ I hans syn er det uriktig å si at alle aspekter ved folkekunst opphører på dette tidspunktet. Samtidig ble det i denne avhandling påpekt at Brekkes bredere perspektiv på dette materialet, og foretrukne bruk av begreper som *folkelig kunst* og *folkelig kulturmiljø*,³²⁶ ikke nødvendigvis utgjør en motsetning til Sveens smalere bruk av begrepet folkekunst på "*den kanoniserte og allment godkjente folkekunsten*".³²⁷ De to hovedforskjellene innen norsk folkekunstdebatt kan dermed sies å utfylle hverandre.

Disse, og enkelte andre oppfatninger av folkekunstabegrepet, er samlet i den skjematiske oversikten, skjema A. Her utgjør alle grønne felt *den folkelige kunsten*, hvori man også finner den 'kanoniserte og allment godkjente folkekunsten', kalt *tradisjonell folkekunst*. I dette skjemaet er det også gjort rom for det nyere folkekunstrelaterte gjenstandsmaterialet som ikke tilfredsstillende kan kalles folkekunst (som hos de fleste definerer et historisk fenomen), eller

³²³ Sveen. 2004. op. cit.

³²⁴ Hoffmann. 1983. loc. cit.

³²⁵ Om folkekunst. 1977. loc. cit.

³²⁶ Brekke. Muntlig opplysning ved intervju. Se også Hoffmann. 1983. loc. cit.

³²⁷ Sveen. Muntlig opplysning. loc. cit.

'ren' folkelig kunst. Det er *den bevisst valgte videreføringen av tradisjonell folkekunst*, og er i denne avhandlingen gitt betegnelsen *preserverende folkekunst*.

Tradisjonell og preserverende folkekunst ses i denne avhandlingen på som to tradisjoner, med en viss overlapping (overgangsfase) mellom. Ettersom den preserverende folkekunsten viderefører tradisjonell folkekunst, kan den nyere tradisjonen sies å være betinget av den eldre. Tradisjonell folkekunst kan også sies å være betinget av preserverende folkekunst, ettersom den preserverende folkekunstens begynnelse samtidig utgjør den tradisjonelle folkekunstens oppdagelse. Ifølge Sveen kan denne 'oppdagelsen' nærmest kalles en 'oppfinnelse' ettersom '*ideen folkekunst*' var annerledes enn, og fikk store konsekvenser for, den opprinnelige tradisjonen. Folkekunstens oppdagelse førte, ifølge Sveen, til den opprinnelige folkekunstens 'død'.³²⁸ Det kan dermed sies å være en kausal sammenheng mellom tradisjonell og preserverende folkekunst. Selv om de her ses på som to tradisjoner, ses de samtidig på som én retning innen *folkelig kunst* (én retning som tar til rundt 1850-1900) og kalles for oversiktens skyld *folkekunstsjangeren* i denne avhandlingen.

Studentarbeidenes relasjon til folkekunst, og spørsmålet om de kan sies å tilhøre folkekunsten, er en utfordrende problemstilling i lys av et sammensatt folkekunstfenomen. Samtidig utgjør begrepsapparatet som her er lagt frem, et grunnlag man kan ta utgangspunkt i. For det første kan studentarbeidene ikke defineres som *tradisjonell folkekunst* siden dette er en historisk avsluttet tradisjon. Det vil også være problematisk å kalle dem *folkekunst* når dette begrepets tilknytning til den historiske folkekunsten er "*innarbeidet i alle kretser*"³²⁹ i Norge. Å diskutere studentarbeidenes relasjon til *folkekunstsjangeren* vil dermed være et spørsmål om deres relasjon til det som her kalles *den preserverende folkekunsten*. Den preserverende folkekunsten defineres som bevisst vern og videreføring av tradisjonell folkekunst. Studentarbeidene ble derfor analysert ut fra *fastе og variable faktorer i lys av den tradisjonelle folkekunsten*.

En hovedmålsetning for avhandlingen er å vise noe av kompleksiteten i studentarbeidenes forhold til folkekunststradisjonen og folkekunstbegrepet, noe som trer klart frem i analysen av studentarbeidene (oppsumert i skjema B og C) og den påfølgende diskusjonen knyttet til avhandlingens problemstilling. I denne diskusjonen ble det argumentert for at

³²⁸ Sveen. 2004. s. 26. loc. cit.

³²⁹ Hoffmann. 1983. s. 79.

folkekunststudiets folkekunstbegrep kan sies å speile hovedpunktene i den generelle diskusjonen omkring folkekunstbegrepet. Basert på de konkrete oppgavene gitt til studentene, ble det konkludert med at *folkekunst* ved folkekulturinstituttet i hovedsak oppfattes som historisk avsluttet, samtidig som studiet tar sikte på å verne, videreføre og fornye folkekunsten. Et overordnet prinsipp synes også å være at *folkekunst er åpen for tolkning*. Uten å ha nærmere kjennskap til folkemusikkstudiet ved Institutt for folkekultur, virker det som om det ikke er like stor frihet her. Basert på målene for de ulike studiene ved instituttet, ser det også ut til at fornying er mindre vektlagt på dette studiet.³³⁰ Er *folkemusikk* ved folkekulturinstituttet en smalere sjanger enn *folkekunst*? Det relative folkekunstbegrepet kan sies å komplisere studenter ved folkekunststudiet sin forståelse av folkekunst, men gir dem samtidig stor frihet i eget skapende arbeid. Som vi har sett, kommer både den generelle diskusjonen om folkekunst, samt bruken av folkekunstbegrepet innen folkekunststudiet, til uttrykk i studentproduktene. Det enkelte studentarbeidets utforming og dets forhold til folkekunst ble dermed sett på som symptomatisk for et folkekunstbegrep som er omdiskutert.

Spørsmålet vedrørende studentarbeidenes tilknytning til folkekunsten ble undersøkt med utgangspunkt i tradisjonsteorien til Rolf. For å kunne tilhøre en tradisjon måtte det kunne tilvises et slektskap med prosessene, innholdet og kontinuiteten i den gjeldende tradisjonen. Diskusjonen rundt studentarbeidenes eventuelle tilhørighet til folkekunsten konkluderte med at de, tross enkelte produkters nokså kontroversielle utforming, kan sies å tilhøre det som i denne avhandlingen kalles *den preserverende folkekunsten*. Samtidig ble det påpekt at dette er et svært sammensatt felt, hvor det er vanskelig å bruke for faste benevnelser. I forhold til *det komplekse folkekunstbegrepet*, antas det at studentarbeider laget på folkekunststudiet ved Høgskolen i Telemark stadig vil utforske og utfordre denne uavklarte sjangerens grenser. De vil dermed utgjøre en aktiv faktor i den videre diskusjonen og forståelsen av *folkekunst* ved Institutt for folkekultur.

³³⁰ Studieplan. HiT, R. Se appendiks.

Illustrasjonsliste

Fig.	Beskrivelse.	Hvor illustrasjonen er hentet fra.
Kapittel I. Introduksjon.		
I.1	Skjellsmykke. Helene Elv Andersen. 2004.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
I.2	Spenne. Helene Elv Andersen. 2003.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
I.3	Mangletre. Anders Tassmyrhaugen og Tor Andersen.	Bokill.: Sveen. 2004. ill. 54.
Kapittel II. Studentarbeidene..		
II.1	Spenne. Helene Andersen. 2003.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
II.2	Bolesølje med Jesus, Olav den hellige og den kronede Jomfru Maria.	Bokill.: Berge. 1925. Plansje (Pl.) XXXVII
II.3	Bolesølje med hoder og bladmotiv. Dale, Sunnfjord.	Bokill.: Berge. 1925. Pl.XXXVIII
II.4	Glibbsølje.	Bokill.: Berge. 1925. Pl.XLII
II.5	Bolesølje med rosetter.	Bokill.: Berge. 1925. Pl.XL
/IV.6		
II.6	Kakespade. Anne-Lise Ekelund Andersen. 2003.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
II.7	Detalj av en brudekrone. Karmøy.	Bokill.: Fossberg. 1991. s.157.
/IV.17		
II.8	Ikosaeder. Laura Rebekka Hauk Kaufmann. 2004.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
II.9	Alterkalk. J. Wilhelm I. Holst. Hægebostad, Eiken kirke. Vest-Agder.	Norsk Folkemuseum. NF.01140-1371
/IV.36		
II.10	Kronering. Elisabeth Henriksen. 2004.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
II.11	Ring. Elisabeth Henriksen. 2004.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
II.12	Bolesølje. Gry Marie Grindbakken. 2000.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
II.13	Tuaregersmykker.	Studentrapp.: Grindbakken. 2000.
/IV.12		
II.14	Røkelseskule. Japan.	Studentrapp.: Uchida. 2005.
/IV.41		
II.15	Røkelseskule. Ryoko Uchida. 2005.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
II.16	Kirkebok med sølvbeslag. Marguerite Aloysius Cornelia van Veldhoven. 2005.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
II.17	Kirkebok med beslag. Nederland.	Studentrapp.: van Veldhoven. 2005. (Museum den Haag.)
/ IV.46		
II.18	Skrin. Janne Kruse. 2005.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
II.19	Skjellsmykke. Helene Elv Andersen. 2004.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
II.20	Vossabrud. Hest med hodelag av skjell.	Bokill.: Hauglid, R. (Red) m.fl. 1953. <i>Norsk folkekunst</i> . Oslo.
II.21	Skulptur. Helene Elv Andersen. 2005.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
II.22	Luktevanنشus. Linn Sigrid Bratland. 2004.	Foto: Andersen, M. HiT, R.
II.23	Luktevanنشus.	Norsk Folkemuseum. NF.1895-0270
/IV.33		
Kapittel III. Folkekunst.		
III.1	Les Demoiselles d'Avignon. Picasso. 1907.	Bokill.: Payne, L. 2000. <i>Essential Picasso</i> . London. s.59.
III.2	a: Maria himmelkroning. Folkekunst fra 1900-tallet. Slovakia. b: Maria Himmelkroning. Diego Rodríguez de Sylva y Velázquez. 1635. Madrid.	Bokill.: Brekke. 2000. s.87.
III.3	Liste over karakteristiske trekk ved folkekunstgjenstander.	(Mannes)
III.4	Den brennende borg og de hvitkledte prinsesser. Billedteppe. Gerhard Munthe (og Sigrun Munthe). 1894.	Bokill.: Anker. 1999. s.14.
III.5	Skjema A. Skjematisk fremstilling av folkekunstbegrepet.	(Mannes)

Kapittel IV. Materialanalyse.

- IV.1 Spenne. Helene Andersen. 2003. Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.2 Spenne. Antagelig fra Telemark. Bokill.: Berge. 1925. Pl.XXI
IV.3 Spenne. Heidalsmo, Telemark. Bokill.: Berge. 1925. Pl.XXI.
IV.4 Spenne. Bokill.: Berge. 1925. Pl.XXI.
IV.5 Spenne. Østre Gausdal. Bokill.: Fossberg. 1991. s.79. (NF 29.134c)
IV.6 Bolesølje med rosetter. Bokill.: Berge. 1925. Pl.XL
/II.5
IV.7 Bolesølje. Grindbakken. 2000. Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.8 Trandheimssølje med røde steiner. Lunde, Telemark. Bokill.: Berge. 1925. Pl.LXIV
IV.9 Skålsølje. Hol. Bokill.: Berge. 1925. Pl.LXV
IV.10 Løkkesølje. Bykle, Aust-Agder. Norsk Folkemuseum. NF.1897-0629
IV.11 Løkkesølje. Nordfjord. Bokill.: Berge. 1925. Pl.VI
IV.12 Tuaregersmykker. Studentrapp.: Grindbakken. 2000.
/II.13
IV.13 Sølje. Lori Talcott. Studentrapp.: Grindbakken. 2000.
IV.14 Kronering. Henriksen. 2004. Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.15 Ring. Gol, Buskerud. Norsk Folkemuseum. NF.1897-0245
IV.16 Ring. Valle, Aust-Agder. Norsk Folkemuseum. NFD.13267-001
IV.17 Brudekrone. Karmøy. 1847. Bokill.: Fossberg. 1991. s.157.
/II.7
IV.18 Ring. Henriksen. 2004. Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.19 Skjellsmykke. Helene Andersen. 2004. Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.20 Løkkesølje. Brudedaler med lenke. Sunndal, Møre og Norsk Folkemuseum. NF.1906-1548
Romsdal.
IV.21 Spenne. Drangedal, Telemark. Norsk Folkemuseum. NF.1907-020AB
IV.22 Skjellsmykke. Helene Andersen. (Bakside.) Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.23 Kakespade. Anne-Lise Andersen. 2003. Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.24 Hengjepening. Manger, Nordhordland. Bokill.: Berge. 1925. Pl.VI
IV.25 Kakespade. 1802. Norsk Folkemuseum. NF.1950-1522
IV.26 Kakespade. Anne-Lise Andersen. 2003. (Detalj.) Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.27 Skrin. Kruse. 2005. Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.28 Skrin 2. Kruse. 2005. Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.29 Skrin 2. Kruse. 2005. (Ill. IV.29 sett ovenfra.) Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.30 Skulptur. Helene Andersen. 2005. Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.31 Skulptur. Helene Andersen. 2005. (Åpent.) Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.32 Luktevanنشus. Bratland. 2004. Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.33 Luktevanنشus. Norsk Folkemuseum. NF.1895-0270
/II.23
IV.34 Luktevanنشus. Jens Kahrs. Bergen. 1750. Norsk Folkemuseum. NF.1896-0895
IV.35 Ikosaeder. Kaufmann. 2004. Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.36 Detalj av en alterkalk. J. Wilhelm I. Holst. Norsk Folkemuseum. NF.01140-1371
/II.9
IV.37 Ikosaeder. Kaufmann. 2004. (Lukket.) Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.38 Røkelseskule. Uchida. 2005. (Åpent.) Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.39 Røkelseskule. Japan. (Åpent.) Studentrapp.: Uchida. 2005.
IV.40 Røkelseskule. Uchida. 2005. (Lukket.) Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.41 Røkelseskule. Japan. (Lukket.) Studentrapp.: Uchida. 2005.
/II.14
IV.42 Detalj av røkelseskule. Uchida. 2005. Foto: Andersen, M. HiT, R.
IV.43 Detalj av kjedet til en beltehekte. Bokill.: Berge. 1925. Pl.XIV
IV.44 Røkelseskar. Tveit kirke. Kristiansand. Norsk Folkemuseum. NF.1915-1267

- | | | |
|-----------------|--|---|
| IV.45 | Kirkebok med sølvbeslag. van Veldhoven. 2005. | Foto: Andersen, M. HiT, R. |
| IV.46
/II.17 | Kirkebok med beslag. Nederland. | Studenttrapp.: van Veldhoven. 2005. (Museum
den Haag.) |
| IV.47 | Bibel med beslag. Nederland. | Studenttrapp.: van Veldhoven. 2005. (Museum
den Haag.) |
| IV.48 | Kirkebok med sølvbeslag. van Veldhoven. 2005. | Foto: Andersen, M. HiT, R. |
| IV.49 | Skjema B. Smykkearbeider. Analyse av
studentproduktene. | (Mannes) |
| IV.50 | Skjema C. Korpusarbeider. Analyse av
studentproduktene. | (Mannes) |

Kapittel V. Studentarbeidenes relasjon til folkekunst..

- | | | |
|-----|---|--|
| V.1 | Skjema A(2). Skjematisk fremstilling av
folkekunstabegrepet. Inkluderer en skissert plassering
av studentarbeidene. | (Mannes) |
| V.2 | Kåte (flaske inspirert av samisk håndverk fra
Sverige). Ann Charlott Almberg. 1990.
Kunsthøgskolen i Oslo. | Foto: Arne Magnus Johnsrød. KHiO/HiT, R. |
| V.3 | Sølje. Lars Sture. 1987. Kunsthøgskolen i Oslo.
(Brusboks.) | Foto: Arne Magnus Johnsrød. KHiO/HiT, R. |
| V.4 | Gulrotsølje. Konrad Mehus. 1990. | Ill.: Mehus. Hjemmesider.
http://home.online.no/~konr/ |
| V.5 | Din vind i lauvet. Liv Mildrid Gjernes. 1987. | Ill.: Gjernes. Hjemmesider.
www.livgjernes.no |
| V.6 | Rosa Heimafrå. Ellinor Flor. 1985. | Bokill.: Rudeng. 1993. s.88. |
| V.7 | Skjema A(3). Skjematisk fremstilling av
folkekunstabegrepet. Inkluderer folkekunstinspirert
kunst/håndverk. | (Mannes) |

Litteraturliste

Anker, Peter M. 2004. *Norsk folkekunst. Kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet*. Oslo.

Anker, P. M. 1999. "I nasjonsbyggingens tjeneste." s.8-33. Engen, A. (Red.). *Folkekunst. Norsk folkemuseums årbok 1999*. Oslo.

Andersen, Helene Elv. 2005. *Skulpturelt rom. En skulptur laga med gamle håndverksteknikker*. Studentrapport. Folkekunst 2 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland.

Aubert, Andreas. 1896. *Den dekorative farve, et norsk farve-instinkt*. Særtrykk av Nordisk Tidskrift. Kristiania.

Berge, Rikard. 1925. *Norskt Bondesylv*. Faksimileutgåve ved Fylkesmuseet for Telemark og Grenland. Skien, 1997.

Bratland, Linn Sigrid. 2004. *Luktevannshus - frå medisinsk bruk til veggpyrd*. Studentrapport. Folkekunst 2 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland.

Bruke, Peter. 1998. *Popular Culture in Early Modern Europe*. Hants, England.

Bøgh, Johan. 1897. *Om husflid. Dens art og betydning*. Husflidsforeningen for Bergens by og stift. Bergen.

Danbolt, Gunnar. 1998. *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå viktiga til i dag*. Oslo.

Dietrichson, Lorentz. 1878. *Den norske Træskjærerkunst, dens Oprindelse og Udvikling. En foreløbig Undersøgelse*. Christiania.

Dietrichson, Lorentz. 1892. *Norges Kunsts Historie i det nittende århundre*. (Utgitt ved Nils Messel.) Oslo, 1991.

Dietrichson, Lorenz. 1906. *Vore Fædres Verk. Norges kunst i middelalderen*. Kristiania.

Falk-Svensen, Eivind. (Red.) 1997. *Folkekunststudia på Rauland. Festskrift 1997*. Avdeling for estetiske fag og folkekultur.

Feldborg, Dag. 1997. "Folkekulturstudiene mot år 2000." s. 2-4. Falk-Svensen, E. (Red.). *Folkekulturstudia på Rauland. Festskrift 1997*. Høgskolen i Telemark.

Fossberg, Jorunn., Widar Halén. 1997. *Arvesølv. Norsk sølv i tusen år*. Oslo.

Fossberg, Jorunn. 1991. *Draktsølv*. Oslo.

Gadamer, Hans-Georg. 1996. *Truth and Method*. Second, Revised Edition. London.

Glassie, Henry. 2000. "Style and Spirit in Representation." s. 9-20. Brekke, N. G. (Ed.). *From Academic Art to Popular Picture. Principles of Representation, Reproduction and Transformation*. Bergen.

Grindbakken, Gry Marie. 2000. *En himmel full av stjerner*. Studentrapport. Folkekunst 1 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland.

Hauger, Therese. 1994. *Nyere norsk smykkekunst. 1945 – 1990*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Bergen.

Hauglid, Roar. (Red.), Randi Asker, Helen Engelstad, Gunvor Trøtteberg. 1953. *Norsk folkekunst*. Oslo.

Hellspong, M., B. Klein. 1994. "Folk Art and Folklife Studies in Sweden." s. 17-39. Klein, Barbro., Mats Widbom. (Ed.). *Swedish Folk Art. All Tradition is Change*. Stockholm.

Henriksen, Elisabeth. 2004. *Mellom Sapmi og Telemark*. Studentrapport. Folkekunst 1 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland.

Hobsbawm, Eric, Terence Ranger. (Ed.) 1993. *The Invention of Tradition*. Cambridge.

Hoffmann, Marta. 1983. "Folkekunst – Hva menes med det?" s. 66-79. *Kunst og Kultur*. Nr. 2. Årg. 66. Oslo.

Huitfeldt, Johanne. 2002. *Drømmen om Kina. Kineserier fra europeiske slott til norsk folkekunst*. Oslo.

Kloster, R. 1945. "Folkekunst." s. 47-69. Nygård-Nilssen, A. (Red.). *Norsk kunsthistorie i det tyvende århundre. (Festskrift til Harry Fett.)* Oslo.

Kloster, Robert. 1975. *Tradisjon og impuls. Festskrift til Robert Kloster, 8. mars 1975*. Oslo.

Kruse, Janne. 2005. *Ciselerede, drevene og vævede skrin*. Studentrapport. Folkekunst 1 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland.

Lande, Vidar. 2005. *Concepts of Tradition in Folk Art*. Telemark University College EFL/R.

Lerheim, Magne. (Formann) 1977. *Om folkekunst. Innstilling frå eit utval oppnemnd av Norsk kulturråd. Januar 1973*. Norsk kulturråd. Oslo.

Moe, Jørgen., Ludvig M. Lindemann. 1840. *Samling af Sange, Folkeviser og Stev i norske Almuedialekter*. Christiania.

Nielsen, Yngvar. 1881. *Træk af den norske bondestands kulturudvikling i de sidste 300 aar*. Kristiania.

Norges Gullsmedforbund. 2000. *Fra svenn til mester*. Oslo.

Payne, Laura. 2000. *Essential Picasso*. London.

Polanyi, Michael. 1958. *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*. London.

Polanyi, Michael. 1983. *The Tacit Dimension*. Gloucester, USA.

Riegl, Alois. 1894. *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Nyere utgivelse: Kunstwissenschaftliche Studientexte. Band VI. Mittenwald, 1978.

Rolf, Bertil. 1995. *Profession, tradition och tyst kunskap. En studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*. Nora, Sverige.

Rorgemoen, Mari. 1995. *Nye skot av gamal rot*. Hovedoppgave i forming. Høgskolen i Telemark. Notodden.

Rudeng, Erik. (Red.) 1993. *Med egin hand. Håndverk og kunst på bygdene*. Norsk folkemuseum. Oslo.

Shils, Edward. 1981. *Tradition*. London/Boston.

Sveen, Dag. 2004. *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk. Norsk treskjæring 1849-1879*. Oslo.

Stenseth, Bodil. 1993. *En norsk elite. Nasjonsbyggerne på Lysaker 1890-1940*. Oslo.

Tansey, Richard G., Fred S. Kleiner. 1996. *Gardner's Art through the Ages. Tenth edition*. USA.

Uchida, Ryoko. 2005. *Røkelseskule*. Studentrapport. Folkekunst 1 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland.

van Veldhoven, Marguerite Aloysius Cornelia. 2005. *Kirkebok med Sølvbeslag*. Studentrapport. Folkekunst 1 Metall. Høgskolen i Telemark. Rauland.

Ylvisåker, Anne Britt. 1987. *Lus, reinsdyr og åttebladsroser. Norsk husflid som nasjonalt symbol*. Hovudfagsoppgåve i kunsthistorie. Universitetet i Bergen.

Ådland, Einar. 1999. "Kulturvernar og folkekunstens talsmann: Per Gjærder om eit rikt liv med loft, utlør, sjøbuer, pryddører og drikkekar." s.47-54. Jansen, Ø. J., P. Gjærder. *Årbok for Bergen Museum, 1998*. Bergen.

Internettsider

Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon: <http://www.snl.no/>

Gjernes, Liv Mildrid.: www.livgjernes.no

Høgskolen i Telemark: <http://www.hit.no/>

Mehus, Korad.: <http://home.online.no/-konr/>

Norsk Folkemuseum: <http://norskfolkemuseum.no/>

Appendiks

Oversettelse av utdrag fra Riegl *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*, 1894 (1978).

Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie er ikke oversatt til norsk, svensk, dansk eller engelsk såvidt jeg har kunnet finne ut. Dette er også bekreftet av Sveen. Noe av teksten er oversatt av Bøgh, og blir brukt i avhandlingen. På grunn av den sentrale rollen teksten spiller i folkekunstbegrepets tilblivelse og opprinnelige bruk, har jeg i samarbeid med Ib Jammer (Flensburg) oversatt enkelte utdrag fra boken. Oversettelsen er på ingen måte et fullendt produkt, men fungerer som en hjelp til å forstå den opprinnelige teksten. Enkelte steder står egne notater i parentes.

Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie

Riegl, A. 1894. Kunstwissenschaftliche Studententexte. Band VI. Mittenwald, 1978.

Vorwort (s. 1-6)

Einer Blume voll Duft und Farbenpracht, die bescheiden im Verborgenen blüht, hat man des Oefteren die Volkskunst verglichen. Wie die blaue Blume der Romantik scheinbar Allen bekannt und vertraut, Quelle tausendfältigen Entzückens und Berausens, hat sie trotzdem – auch hierin mit jener das gleiche Schicksal theilend – noch nicht die kühne Menschenhand erfahren, die ihr Dasein bis auf die Wurzel blosgelegt, ihr Woher und Wohin genau zu ergründen unternommen hätte. Von einem mystischen Hauch schien uns auch die Volkskunst unwittert; man fürchtete damit das Beste von ihr abzustreifen, wenn man sich einmal unterfinge sie mit kecker Hand in die Helle kalt wissenschaftlicher Beleuchtung zu zerren, in die Schablone naturhistorischer Systematik einzuschachteln.

Folkekunsten har ofte blitt sammenlignet med en blomst med duft og fargeprakt som beskjedent blomstrer i skjul. Som *die blaue Blume der Romantik* (En henvisning til Weiland?), antageligvis kjent av alle, en kilde til tusenfoldig henrykkelse og beruselse, har den likevel –også i dette deler den [folkekunsten] skjebne med denne [blomsten] – enda ikke opplevd at den modige menneskehånden har foretatt en blottlegging av hennes tilværelse ned til røttene, utforsket nøyaktig hennes hvorfra og hvor hen. Det virker som folkekunsten også omgir seg med en mystisk eim: man er derfor redd for at noe av det beste ved dette kan strykes bort, dersom man med kjekk hand drar den inn i vitenskapens skarpe belysning, inn i det naturhistoriske systemets sjablon.

Und doch hätte sich, glauben wir, der Frevler längst gefunden, wenn es nicht so große Schwierigkeiten böte den Punkt ausfindig zu machen, von welchem aus eine geschichtliche Betrachtung der Volkskunst und damit der Schlüssel zu einem richtigen Erfassen ihres Wesens (sideskift til s. 2:) überhaupt in Angriff genommen werden könnte. Wo liegt ihr Ausgangspunkt, wo die treibenden Kräfte und die Ziele ihres Wachstums? - Fragen, die heute kaum gestellt, geschweige denn beantwortet sind. Wir ahnen bloß, daß wir uns mit der Volkskunst dem Ausgangspunkte selbst, den Anfängen menschlichen Schönheitsempfindens und Kunstthatendranges noch ganz nahe befinden. An dieser Schwierigkeit die Volkskunst historisch zu fassen, genetische Phasen ihrer Entwicklung zu fixiren, mag es wohl hauptsächlich liegen, daß man bis jetzt, trotz aller Werthschätzung, trotz einer mitunter bis zur Ueberschwänglichkeit gesteigerten Liebhaberei für dieselbe, der Frage nach ihrem eigentlichen Wesen mit ängstlicher

Scheu aus dem Wege gegangen ist. In unsere allgemeinen Kunstgeschichte, die nichts anderes ist als die Geschichte der internationalen Kunstentwicklung, hat die Volkskunst daher auch noch keinen rechten Platz finden können; flüchtige Seitenblicke sind es im besten Falle, die ihr darin gewidmet erscheinen.

Det har seg slik, tror vi, at gjerningsmannen for lengst hadde gjort dette, om det ikke var for de store vanskelighetene med å finne et punkt hvorfra en kan ta en historisk betraktning av folkekunsten, og derigjennom finne nøkkelen til overhode å kunne få en riktig forståelse av dens vesen. Hvor ligger dets utgangspunkt, dets drivkraft og målet for dets vekst? - Spørsmål som i dag skjeldent blir stilt, og langt mindre besvart. Vi aner bare at ved folkekunsten befinner vi oss ganske nær selve utgangspunktet, begynnelsen av menneskelig skjønnhetsoppfattelse og kunstnerisk virkelyst. Ved disse vanskelighetene med å gripe folkekunstens historie og fastsette dens utviklingsmessige faser, ligger antagelig hovedårsaken til at man til nå, tross all stigende og til tider overdreven verdsetting av denne yndlingsbeskjeftigelsen, har engstelig unngått å komme i gang. I vår allmene kunsthistorie, som ikke er annet enn historien til den internasjonale kunstutviklingen, har folkekunsten heller ikke kunnet finne en riktig plass. Det er i beste fall flyktige sideblikk som har kommet tilsyne.

Und doch wird heute Niemand mehr die Nothwendigkeit verkennen, daß wir uns einmal genaue Rechenschaft geben müßten über Begriff, Wesen, Umfang derjenigen künstlerischen Erscheinungen, die wir berechtigtermaßen unter dem Namen einer Volkskunst zusammenfassen dürfen. Sollen die schwankenden nebelhaften Vorstellungen, die wir uns bisher von der Volkskunst gemacht haben, einem bestimmt umrissenen Bilde Platz machen, so wird man vor Allem einen festen Standpunkt zu beziehen (s. 3:) haben, von dem aus sich die fraglichen Erscheinungen klar übersehen und deren Grenzen fest abstecken lassen. Gerade dem Umstande, daß es bisher an einem solchen wissenschaftlich gesicherten Standpunkt gefehlt hat, ist es hauptsächlich zuzuschreiben, daß über die Grenzen der Volkskunst noch keine Uebereinstimmung erzielt werden konnte. Wo hört die Volkskunst auf und beginnt das Reich der internationalen Kunst? Diese Frage drängt sich uns allerorten entgegen, ohne daß bisher eine gemeingültige und vollauf befriedigende Antwort darauf gegeben wäre. Namentlich begegnen wir überaus häufig der Erscheinung, daß Produkte eines handwerklichen Kunstschaffens lediglich aus dem Grunde, weil sie nicht innerhalb eines städtischen Gemeinwesens erzeugt sind, schlankweg unter die Hervorbringungen der Volkskunst gezählt werden, wenngleich an denselben Formen entgegentreten, die offenbar durch den internationalen Modegeschmack verbreitet und dem ländlichen Arbeiter vermittelt worden sind. Hierin bietet sich uns schon ein Fingerzeig, nach welcher Seite wir den bisher vermißten übersichtlichen Standpunkt finden könnten. Nicht die Thatsache der Erzeugung eines kunstmäßig ausgestatteten Gegenstandes durch einen ländlichen Arbeiter allein, sondern auch die begleitenden Umstände, unter denen diese Erzeugung erfolgt ist, sind bei der Beurtheilung des betreffenden Erzeugnisses hinsichtlich seiner Zugehörigkeit zur Volkskunst in Rechnung zu ziehen. Und da ist es wiederum ein wirtschaftliches Moment - das handwerkliche (s. 4:) Kunstschaffen - das uns, wie wir sahen, sofort bestimmend und Beachtung heischend entgegentritt. Dieses wirtschaftliche Moment erscheint hiernach in ganz wesentlichem Maße geeignet, jenen dringend gesuchten übersichtlichen Standpunkt zur Umgrenzung des Bereiches der Volkskunst abzugeben. Auch sind die Ergebnisse, zu denen die Wirthschaftsgeschichtsforschung in unseren Tagen gelangt ist, dermaßen wissenschaftlich begründet und sichergestellt, daß wir dieselben ohne Bedenken zum

Ausgangspunkte von Betrachtungen über andere damit zusammenhängende Erscheinungen, und somit auch auf künstlerischen Gebiete, machen dürfen. So wird man es wohl von vornherein gerechtfertigt finden, wenn einmal der Versuch unternommen würde, die Ergebnisse der Wirthschaftsgeschichtsforschung für eine wissenschaftliche Fixirung von Wesen und Umfang der Volkskunst, wenigstens soweit die bildenden Künste daran betheiligt sind, zu verwerthen, und einem solchen Versuche ist der Inhalt des vorliegenden Büchleins zum größten und hauptsächlichsten Theile gewidmet.

Og likevel vil ingen idag underkjenne at vi engang må gi et nøyaktig regnskap over begrep, vesen, omfang av de kunstneriske forekomster, som vi med berettigelse kan samle under navnet folkekunst. Skal den vaklende, tåkebelagte forestillingen om folkekunsten som vi har hatt til nå, gjøre plass for et klart avgrenset bilde, så behøves fremfor alt et fast standpunkt hvorfra man kan få en klar oversikt over, og slå fast grensene til, de nevnte åpenbaringer. Akkurat denne omstendighet, at man til nå har manglet et sannt, vitenskapelig sikret standpunkt, er hovedårsaken til at man ikke har kunnet oppnå noen overensstemmelse for grensene for folkekunsten. Hvor opphører folkekunsten og begynner den internasjonale kunstens rike? Disse spørsmålene trenger seg på oss overalt, uten at det til nå har kunnet blitt gitt noe allmengyldige og fullstendig tilfredsstillende svar. Vi møter nemlig ofte den forekomsten, at håndverksmessig kunstnerlig utførte produkt sklir inn under prouktene kalt folkekunst, bare på grunn av at de ikke er blitt produsert innen byens fellesskap, selv om de selsomme formene vi møter, åpenbart har blitt spredd og formidlet til de landlege arbeiderne gjennom den internationale motesmaken. Dette tilbyr oss allerede en pekepinn på hvilken side vi kan finne det til nå savnede, oversiktelige standpunkt. Ikke alene gjennom det faktum at produksjonen av en kunstnerlig utrustet gjenstand er gjennom en landleg arbeider, men også de ledsagende omstendigheter hvorunder denne produksjonen har inntruffet, bør tas med i bedømmelsen vedrørende den gjeldende gjenstands tilhørighet til folkekunsten. Og da er det videre et økonomisk moment - den håndverksmessige kunstnerlige utførelse - som, som sagt, bestemt og oppmerksomhetskrevenne kommer oss imøte. Dette økonomisk momentet fremtrer heretter i ganske vesentlig hovedsakelighet (viser seg) som velegnet til å avgi det nødvendig etterlyste oversiktelige standpunkt til å avgrense folkekunstens rike. I tillegg er resultatene, til denne økonimihistorieforskning som i dag er kommet langt, så vitenskapelig begrunnet og sikkerstilt at vi uten betenkeligheter kan ha den som utgangspunkt for betrakninger av andre sammenfallende åpenbaringer, og dermed også på det kunstnerlige området. Slik vil man fra starten finne det rettfærdig, når forsøket engang blir gjort, å benytte resultatene av økonimihistorieforskningen for en vitenskapelig stadfesting av vesenet og omfanget til folkekunsten, i alle fall så langt som den bildende kunsten er en del av dette. Et slik forsøk er innholdet i den foreliggende lille boken, hvis største og hovedsakelige del er viet til dette.

Gelingt es nur erst [das wahre und eigentliche Wesen der Volkskunst in überzeugender Weise klarzulegen](#), so wird man sich auch der Bedeutung voll bewußt werden, die den einschlägigen Erscheinungen von verschiedenen Seiten her zuerkannt werden muß. Diese Bedeutung hat man bisher vielfach auf irrigen Spuren gesucht, und es wird sich im Laufe der Darstellung Gelegenheit ergeben, manche darauf bezügliche, bisher (s. 5:) mit Eifer festgehaltene Illusion zu zerstören. Dieser Ausfall wird aber weit aufgewogen werden durch eine Reihe anderer Momente, die uns erst beim näheren Eindringen in das Wesen der Volkskunst in voller Gewichtigkeit vor Augen treten und in höchstem Maße geeignet sind, den Gegenstand unserer regsten Aufmerksamkeit nicht bloß würdig, sondern vielmehr dringend bedürftig erscheinen zu lassen: um so bedürftiger,

als das Dasein der heute überlebenden Reste der Volkskunst - ein Ergebniß, das nicht minder aus der Aufklärung über das innerste Wesen verselben am überzeugendsten geschöpft wird - nur mehr ein problematisches genannt werden darf. Wie die Dinge heute liegen, wird man sich allen Ernstes die Möglichkeit offen halten müssen, daß die Volkskunst nach Ablauf eines Menschenalters wenigstens in Europa in der That nur mehr jenes rein mythische Dasein führen wird wie weiland die blaue Blume der Romantik. Je tiefer darum unsere Einsicht in die wahre Bedeutsamkeit der künstlerischen Erscheinungen, die uns da am Abende vor ihrem Erlöschen entgegentreten, desto größer unsere Verantwortung gegenüber unseren Nachkommen, wenn wir uns diesbezüglich eine weitere Versäumniß zu Schulden kommen ließen. Insbesondere in Oesterreich-Ungarn, wo die Verhältnisse zur Erkundung der Volkskunst nach ihren interessantesten Richtungen selbst heute noch in verhältnißmäßig günstigen Maße zu Tage liegen, wird man nicht länger zögern dürfen, die Ueber(s. 6:)lebsel der in ihrem Wesen, Umfang und ihrer Bedeutung klar erkannten Volkskunst zum Gegenstande eines systematischen Studiums und genauester literarischartistischer Fixirung zu machen und damit eine Ehrenschild nicht bloß gegenüber sich selbst d. h. den Völkern der Monarchie, sondern auch gegenüber der Wissenschaft, und somit gegenüber der ganzen Menschheit einzulösen. Ein dahingehender dringender Mahnruf, der naturgemäß in erster Linie an die beteiligten Reise in Oesterreich-Ungarn und insbesondere an die erleuchteten Männer, denen gegenwärtig das österreichische Unterrichtswesen anvertraut ist, gerichtet erscheint: dies ist der zweite Zweck, den ich mit meinen vorliegenden Ausführungen verknüpft habe; und weil Gefahr im Verzuge scheint, glaubte ich nun nicht länger zögern zu dürfen, dieselben der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Klarer man først overbevisende å klarlegge folkekunstens sanne og egentlige vesen, så vil man også bli fullt bevisst dens betydning, og erkjenne de dertilhørende forekomster fra ulike sider. Denne forståelsen har man til nå søkt på mangfoldige feilspor, og muligheten er gitt for at noen av disse til nå ivrig fastholdte forestillingene blir ødelagt i løpet av denne fremstillingen. Dette utfallet vil likevel bli oppveiet gjennom en rekke andre moment som vil vise seg for oss når vi først trenger nærmere inn på folkekunstens vesen med full tyngde, og som i høyeste grad er egnet, blir vår oppmersomhet ikke bare høyst verdig, men som viser seg innstendig trengende: så trengende at de i dag overlevende restene av folkekunsten - et resultat som ikke minst vil fremtre overbevisende ved oppklaringen av dets innerste vesen - kunn blir mer problematisk. Som tingene ligger i dag må man holde åpent alle alvorlige muligheter for at folkekunsten vil utgå om en menneskealder i Europa og bare ha en mytisk eksistens som Weilands *blaue Blume der Romantik*. Jo dypere vår innsikt i den sanne betydning til de kunstneriske åpenbaringer, nå i kvelden før dets ødeleggelse, desto større er ansvaret vårt overfor våre etterkommere om vi i denne forbindelse skulle la denne forsømmelsen fortsette. Særlig i Østerrike-Ungarn, hvor forholdene for utforsking av folkekunsten i dens mest interessante retning ligger forholdsmessig gunstig tilrette enda i dag, har man ikke lov til å nøle lenger med å gjøre det overlevde, som i sitt vesen, omfang og betydning klart erkjenner folkekunsten, til gjenstand for et systematisk studium og nøye litterære befestning og dermed innfri æresskylden/æresgjelden ikke bare til seg selv, dvs, monarkiets folk, men også for vitenskapen, og dermed også for hele menneskeheten.

(s.7:)

I.

Daß zwischen dem Bestande einer Volkskunst und gewissen niedrig organisirten wirthschaftlichen Verhältnissen ein bestimmter Zusammenhang obwalten müsse, hat man längst eingesehen und dieser Vermuthung auch mündlich und schriftlich Ausdruck gegeben. Aber über mehr oder minder allgemeine Beobachtungen ist man diesbezüglich nicht hinausgekommen, weil eben auf beiden Seiten die Begriffe nicht genügend klar und deutlich umgrenzt waren. Nun ist wenigstens was die Wirthschaftsgeschichte betrifft, eine Wendung zum Besseren eingetreten, seitdem dieselbe an Prof. Karl Bücher (vormals in Basel und Karlsruhe, jetzt in Leipzig) einen scharfsichtigen Erforscher und vortrefflichen Bearbeiter gefunden hat.

At det må ligge en bestemt sammenheng mellom forekomsten av en folkekunst og et visst enkelt organisert økonomisk forhold, har man for lengst innsett og denne antagelsen også muntlig og skriftlig gitt uttrykk for. Men over mer eller mindre alminnelige observasjoner er man i denne forbindelse ikke kommet videre, fordi begrepene på begge sider ikke har vært klart og tydelig avgrenset. Nå har det inntruffet, i det minste det som angår økonomihistorien, en vending mot det bedre, fordi denne [økonomihistorien] i Prof. Karl Bücher (tidligere i Basel og Karlsruhe, nå i Leipzig) har funnet en skarpsynt forsker og fortreffelig bearbeider.

Dank den umfassenden Studien und lichtvollen Veröffentlichungen dieses Mannes besitzen wir nunmehr ein auf geschichtlicher Grundlage fest gefügtes und klar umgrenztes System von Betriebsformen der menschlichen Güterproduktion in aufsteigender Rette, von welcher der sogenannte Hausfleiß das unterste, das Fabrikswesen das oberste Glied bildet. Welche von diesen Betriebsformen wir zu unserem Standpunkt für die Betrachtung der Volkskunst zu erwähnen haben werden, bemißt sich naturgemäß nach der Entwicklungsreife, die der Volkskunst (s. 8:) innerhalb der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Kunstschaffens im Allgemeinen zuzuerkennen ist.

Takket være det omfattende studiet og lysfylt (opplysende?) utgivelsene til denne mannen, besitter vi nå en, på historisk grunnlag fast befestet og klart avgrenset system over bedriftsformene for menneskelig overskudsproduksjon i stigende rekkefølge, hvor den såkalte husfliden danner det nederste, og fabrikkvesenet det øverste ledd. Hvilke av disse driftsformene vi har fått velge til vårt standpunkt for betraktningen av folkekunsten, avpasser seg naturligvis til utviklingsrekken, fordi folkekunsten inneholder utviklingshistorien til den menneskelige kunstutøvelse.

Da nun die Volkskunst augenscheinlich eines der untersten Glieder in der Rette künstlerischer Entwicklungsstadien darstellt, so ergibt sich daraus, daß wir zur Beurtheilung der Volkskunst vom wirthschaftlichen Standpunkte zunächst die unterste Stufe der wirthschaftlichen Entwicklung, den Hausfleiß, ins Auge zu fassen haben.

Siden folkekunsten øyensynlig fremstiller en av de nederste ledd i rekken av kunstneriske utviklingsstadier, så forholder det seg slik, at vi for bedømmelsen av folkekunsten fra en økonomihistorisk vinkling, må feste blikket på det laveste leddet i økonomihistorien, husfliden.

Hausfleiß (:uthevet skrift) im engsten und ursprünglichsten Sinne des Wortes nennen wir diejenige Art menschlicher Güterproduktion, bei welcher Alles, wessen der Mensch zur Lebensführung bedarf, von ihm selbst und seinen Familiengenossen bereitet, Nichts von Anderen eingetauscht oder gekauft wird. Es ist dies nicht mehr jener wilde thierische Zustand, in welchem wir uns den Urmenschen vorzustellen pflegen: ein Zustand, in welchem der Mensch, sobald er Hunger verspürt, das nächstbeste wilde Thier erschlägt, die nächstbesten wildwachstenden Beeren pflückt und den Hunger damit stillt, oder sobald ihn der Schlaf anwandelt, ein Unwetter überfällt, er die nächstbeste Höhle oder einen hohlen Baumstamm aufsucht und sich darin geschützt der Ruhe überläßt. Beim Hausfleiß hat vielmehr bereits ein planmäßiges Wirthschaften begonnen: die Thiere werden gezähmt und gezüchtet, die Feldfrüchte gesäet und aufgespeichert.

Husflid i den smaleste og mest opprinnelige betydningen av ordet, nevner vi arten av menneskelig godsproduksjon, hvorfra alt, som mennesket trenger for å overleve, produseres av ham selv eller hans familiemedlemmer, ingenting byttes eller kjøpes fra andre. Dette er ikke den ville, animalske tilstanden vi pleier å forestille oss om urmennesket: en tilstand hvor mennesket, så snart den kjenner sultfølelsen, dreper det nærmeste ville dyret, plukker de nærmeste viltvoksende bærene og tilfredsstiller sulten med dette, eller så snart søvnen kaller ham, et uvær overfaller [ham], søker den nærmeste hule eller en hul trestamme og der inne beskyttet finner hvile. Ved husfleden har derimot en planmessig økonomi allerede begynt: Dyrene temmes og oppavles, jordbruksvekster sås og lagres.

Es ist also bereits wirthschaftliche Produktion, aber die unterste, primitivste Stufe derselben. Die ganze menschliche Gesellschaft zerfällt dabei noch in einzelne, mehr oder minder große, aber in Bezug auf die Befriedigung ihrer Bedürfnisse völlig autonome Familienverbände. Jedes Gut, dessen man benöthigt, wird innerhalb des Familienverbandes, in dem es konsumirt werden soll, bereitet. Wechselseitiger Güterverkehr (s. 9) zwischen den einzelnen Familienverbänden ist ausgeschlossen: es gibt weder einen Tausch= noch einen Kaufhandel.

Det er altså allerede en økonomisk produksjon, men det laveste, mest primitive trinn innen dette. Hele det menneskelige samfunn faller derved enda i enskilte, men med hensyn til å tilfredsstille deres behov i mer eller mindre store, fullverdige autonome familieforbund. Hvert gode, som man behøver, blir produsert innen familieforbundet, hvori den også konsumeres. Utveksling av goder mellom enskilte familieforbund er utelukket: det finnes verken bytte- eller kjøpehandel.

(..)

(s.13:)

Zwei Merkmale sind es hiernach, welche den Begriff der Volkskunst ursprünglich konstituieren: 1. die einzelnen Formen, aus denen sich dieselbe zusammensetzt, dürfen nicht bloß einer bestimmten Gesellschaftsklasse, etwa den Besitzenden, angehören für welche Klassentheilung innerhalb des Hausfleißes in seiner ursprünglichen Reinheit gar kein Raum wäre, sondern sie müssen allen Volksangehörigen gemeinsam, d. h. von allen gekannt und verstanden, und von allen praktisch geübt sein. 2. Die Formen einer Volkskunst müssen im Wege der Tradition, der fortwährenden unabänderlichen Uebung hergebracht sein. Die Tradition ist die richtige und unentbehrliche Lebensluft für die Volkskunst.

To punkter (Bøgh: satser) finnes derved, som konstituerer det opprinnelige begrepet folkekunst: 1. De enskildte former, fra hvilke den [folkekunsten] er satt sammen av, ikke tilhører en bestemt samfunnsklasse, som de velhavende, tilhørighet til noen klassesdeling inneholder husfliden i sin opprinnelige renhet ingen rom for, men den må være felles for alle folkemedlemmer, dvs kjent og forstått av alle, og praktisk utøvet av alle. 2. Folkekunstens former må gjennom tradisjon, den uavbrudte og uendrede utøvelse, være tilveiebrakt. Tradisjonen er den riktige og uunværlige livsluft for folkekunsten.

So haben wir einerseits das Wesen des primitiven Wirthschaftssystems des Hausfleißes, anderseits die charakteristischen Eigenthümlichkeiten einer Volkskunst kennen gelernt, und zwar ergab sich die letztere - die Volkskunst - als das durch den menschlichen Schmückungstrieb zu Tage geförderte Ergebniß der (s.14:)beim Hausfleißsystem herrschenden wirthschaftlichen Produktionsverhältnisse. Es existirt hiernach der engste kausale Zusammenhang zwischen Volkskunst und Hausfleiß: wo man einmal zur wirthschaftlichen Stufe des Hausfleißes gediehen war, dort mußte man - falls nicht gewaltsame äußere Störungen eintraten - nothwendigermassen zu einer Volkskunst gelangen. Steht der Hausfleiß am Anfange aller wirthschaftlichen Güterproduktion, so steht die Volkskunst nicht minder am Beginne aller bewußten künstlerischen Thätigkeit des Menschen. Hausfleiß und Volkskunst bedingen einander wechselseitig; zusammen liefern sie den wesentlichen Charakterzug für eine höchst bedeutsame Frühstufe menschlicher Kulturentwicklung.

Da har vi på den ene siden vesenet til det primitive økonomiske systemet husfliden, på den andre siden den karakteristiske einendommeligheten til en folkekunst lært å kjenne, og nemlig fremgår det siste seg - folkekunsten - som fremdrevet til dagslyset av det menneskelige utsmykningsbehov, [utsmykningsbehovet er] et resultat av husflidsystemets herskende økonomihistoriske produksjonsforhold. Det eksisterer etter dette en tett kausal sammenheng mellom folkekunst og husflid: Hvor man engang var kommet til det økonomiske trinnet av husflid, då måtte man - så sant ingen voldsomme forstyrrelser utenfra inntraff - nødvendigvis komme til en folkekunst. Står husfliden ved begynnelsen til all økonomisk godsproduksjon, så står folkekunsten like fullt ved begynnelsen til all bevisst kunstnerisk utøvelse hos mennesket. Husflid og folkekunst betinger hverandre gjensidig; tilsammen utgjør de den vesentlige karakterisering av et høyst betydningsfullt førstetrinn innen menneskelig kulturutvikling.

(..)

Mål for studier ved Institutt for folkekultur, Høgskolen i Telemark, Rauland.

Teksten under er utdrag fra studieplanene for folkekunststudiets første og andre studieår, og inkluderer målene for de ulike oppgaver nevnt i kapittel II, *Materialpresentasjon. Studentarbeidene og den utdanningsmessige konteksten som danner bakgrunnen for disse*. Til sammenligning er det også tatt med målene for folkemusikkstudiet og masterstudiet i tradisjonskunst. Teksten er hentet fra Høgskolen i Telemark sine hjemmesider (hit.no) i juli 2006. Formuleringer jeg vil gjøre spesielt oppmerksom på er uthevet med blå tekst. Enkelte egne notater er satt i parentes.

Folkekunst 1. årsenhet grunnutdanning:

Målgruppe og opptakskrav

Studieplan for grunnstudiet i Folkekunst er godkjend av Kyrkje-, utdannings- og forskningsdepartementet i brev av 10. oktober 1985.

Med norsk folkekunst meiner ein her dei materielle kunstformene som er utvikla i norske bygder fram mot vår tid.

På bakgrunn av studieplan vert det utarbeida semesterplaner.

Opptakskrav

Studiet i norsk folkekunst er eit tilbod til dei som er interessert i utøving, formidling og undervisning innan folkekunst. Det er krav om generell studiekompetanse eller realkompetanse for å kunne bli teken opp på studiet.

Mål for studieprogrammet

Studiet har som mål å gje studentane ei innføring i norsk folkekunst og på det grunnlaget å setja dei i stand til å arbeide for [vern, vidareføring og fornying av den materielle formkulturen i bygdene](#) våre gjennom utøving, formidling og undervisning. Studiet har både ei [tradisjonsvernande og ei tradisjonsfornyande side](#).

Studieprogrammets innhold, oppbygging og sammensetning

Studiet har 4 hovudemne:

Historiske fag - skal [gje eit oversyn over det mangfaldet som finst innan folkekunsten og sette gjenstandane inn i ein kulturell, sosial og kulturhistorisk samanheng](#).

Fagdidaktikk - tek føre seg spørsmål knytt til utøving og formidling av folkekunst.

Estetiske fag - skal gje kunnskap om og røynsle i arbeid med estetiske verkemiddel. Faget inneheld mellom anna fargelære, teikning og studie av form.

Verkstadfag - tek sikte på å gje den [praktiske tileigninga av produksjonsprosessane innanfor tradisjonell folkekunst](#). Ein legg vekt på grunnleggande kjennskap til materiale, reiskap, arbeidsmetodar og arbeidsteknikkar. Ein kan velge mellom arbeid i tre, metall eller tekstil.

Studiet er organisera i ein fellesdel og ein fordjupingsdel. Fellesdelen inneheld historiske fag, fagdidaktikk og delar av estetiske fag. Fordjupingsdelen inneheld verkstadfaget og delar av estetiske fag. I verkstadfaget vel ein å arbeide innanfor eitt av områda tre, metall eller tekstil.

3.1 FELLESDEL

Hovudemne HISTORISKE FAG

Mål

Å [bli kjent med folkekunstens vesen](#), korleis dette kjem til uttrykk gjennom ting, byggverk og litteratur.

Hovudemne FAGDIDAKTIKK

Mål

Målet for faget er å gjere studentane i stand til å planleggje, grunngje og vurdere konsekvensar av folkekunstformidling i ulike samanhengar.

For å nå dette målet skal ein mellom anna drøfte

- o Kva er folkekunst ?
- o Kvifor folkekunststudium ?
- o Korleis arbeide med tanke på utøving og formidling innan folkekunst ?

Hovudemne ESTETISKE FAG

Mål

Målsetjinga for estetiske fag er å utvikle sansen for estetiske kvalitetar og gjera studentane i stand til å arbeida medvete med form, farge, dekor og materialar. Mykje av undervisninga i estetiske fag er ei førebuing til arbeidet som skjer på verkstaden. Gjennom dette faget søker ein også å gjere studentane merksame på estetisk praksis i folkekunsten.

3.2 FORDJUPINGSDEL

VERKSTADFAG TRE · METALL · TEKSTIL

Mål

Dette fagområdet femner om [den praktiske tileigninga av produksjonsprosessane innanfor tradisjonell folkekunst og arbeid med fornying av folkekunsttradisjonen til aktuelle former og funksjonar](#).

Studenten skal gjennom eige arbeid lære om gjenstandskulturen og få røynsle med eit utval praktiske produksjonsprosessar. Studentane skal bli kjent med arbeidsprosessar frå råmateriale fram til ferdig produkt. I verkstadfaget vil ein av faglege og praktiske grunnar og nytte seg av meir eller mindre bearbeida og moderne materialkvalitetar. Studentane skal verta i stand til å sjå [lokal formkultur i historisk samheng](#), bli kjent med grunnlaget for utforminga og gjennom det få [forståing for eigen og andre sin kultur](#).

Vidare skal studiet setje studenten i stand til å [registrere og analysere tradisjonsmateriale](#) og sjølv planleggje og tilverke eigne produkt med feste i lokal eller tradisjonell formkultur.

Verkstadfaget skal gje studentane grunnleggjande materialforståing, kunnskap om bruk av ulike reiskap og arbeidsmetodar i vidareføring av folkekunst.

Undervisninga på grunnstudiet må sjåast i samheng med påbyggingsstudiet, då det ikkje er mogleg å gje tilstrekkeleg opplæring innanfor teknikkar og ulike problemstillingar på eitt års studium.

Dekor (I denne avhandlingen refferert til som: dekoroppgaven)

Hovudemne dekor skal [gje studenten kunnskap om og innføring i ulik dekortradisjonar som finns i norsk folkekunst](#) i tre, metall og tekstil. Det vert lagt vekt på kunnskap om variasjon frå ulike delar av landet og korleis uttrykksformer har utvikla og endra seg gjennom tidene. Vidare er det eit mål at studentane sjølv [skal bli i stand til å vidareføre og fornye dekor](#) med utgangspunkt i dekorformer og metodar.

Form/Funksjon/Konstruksjon (I denne avhandlingen refferert til som: Funksjonsoppgaven)

I dette emnet legg ein opp til ei [grundig registrering og kritisk analyse av historisk gjenstandsmateriale innan eit funksjonsområde](#). Ein ser på kva funksjon gjenstanden har og kva samheng gjenstanden står i.

Funksjonsanalyse skal vera grunnlag for vurdering av eigne val i høve til funksjon, materialbruk og metode i samband med utarbeiding av eige produkt.

Årsoppgåve, utstilling med skriftleg utgreiing (Årsoppgave, 1. studieår.)

Årsoppgåva har ein sentral plass i studiet. I oppgåva skal studenten hente tilfang frå dei ulike fagkomponentane ved studiet, som historiske fag, fagdidaktikk, verkstadfag og estetiske fag. Arbeidet skal innehalde både ein skriftleg del og eit eller fleire praktiske arbeid utført på grunnlag av ei sjølvvalt problemstilling. I tillegg er det [krav om at det lokale tradisjonsstoffet skal nyttast i nytt formskapande arbeid](#). Problemstilling/tema skal vera godkjent av rettleiar før studenten startar arbeidet med årsoppgåva.

Folkekunst 2. årsenhet påbygging:

Målgruppe og opptakskrav

Opptakskravet til studiet er 1 - årig studium i folkekunst eller tilsvarende utdanning og praksis.

Utdanningstilbodet er retta mot arbeid i kulturinstitusjonar, rettleiingsteneste, skuleverket og eiga verksemd.

Grunnstudiet og påbyggingsstudiet i folkekunst kan m.a. gå inn som del av ei bachelorgrad. Utdanninga kan kombinerast med anna høgare utdanning som t.d. utdanning innom kulturarbeid eller pedagogisk arbeid. Studiet gjev 60 studiepoeng.

Mål for studieprogrammet

Studiet har som mål å gje studentane ei fordjuping i norsk folkekunst og ved det setje dei i betre stand til å arbeide for [vern, vidareføring/fornyng og formidling av den materielle formkulturen vi har i vårt land](#). Studiet har såleis både ei tradisjonsvernande, ei tradisjonsfornyande og ei kulturformidlande side.

Studieprogrammets innhold, oppbygging og sammensetning

Studiet er bygd opp om to delar, ein fellesdel og ein spesialiseringsdel. Fellesdelen handlar om å [skaffe seg røynsle og innsikt i formande folkekunstprosessar, formidling av kultur - og tradisjonsstoff og innsyn i FoU-arbeid](#).

Fellesdelen har desse fagområda:

- o Fagdidaktikk
- o FoU-metodikk

I spesialiseringsdelen kan ein velje mellom:

- o Formgjeving - tre, metall eller tekstil

Fellesdelen er vekta til 15 studiepoeng og spesialiseringsdelen er vekta til 45 studiepoeng

Valemne:

Det er mogleg for studentar å velje eit 3 månaders studieopphald i utlandet som del av spesialisering i formgjeving. Opphaldet kan vere ved ein utdanningsinstitusjon eller ta form av eit feltarbeid utforma i samråd med faglærar og instituttleiinga. Valemnet erstattar praksis, studietur og delemnet vern / vidareføring.

Høgskolen vil til ei kvar tid avgjere kor mange av spesialiseringstilboda som kan setjast i gang.

FELLESDEL

Hovudemne FAGDIDAKTIKK

Mål

Målet for fagdidaktikken er å setje arbeid med folkekunsten / folkekunstgjenstandar og det praktisk / estetiske arbeidet på verkstaden inn i ein større samanheng. Gjennom ulike tema og perspektiv som vert belyst, [skal studenten verte i stand til å gjere riktige val når det gjeld vern, utøving og formidling](#).

Studenten skal bli kjend med andre kunst - og kulturuttrykk, både i historisk tid og i moderne tid, for å kunne sjå tradisjonsuttrykk som ein del av andre estetiske uttrykk, og med det verte i stand til å verne, vidareføre og fornye folkekunsten.

Målet er at studentane skal få eit medvete og reflekterande forhold til folkekunst som fenomen i vår tid.

Hovudemne FoU - METODIKK

Mål

Forsknings - og utviklingsmetodikk skal gjere studentane betre egna til å gjennomføre enkle prosjekt og oppgåver knytt til faget folkekunst og vurdere kritisk FoU-arbeid. Faget skal hjelpe studentane til å finne metodar for innhenting av data frå museum, arkiv og andre kjelder og til å nyttiggjere seg dette materialet i det praktisk - teoretiske arbeidet for å nå målet om vern, vidareføring eller fornying av den tradisjonelle formkulturen.

Ei god skriftleg framstilling og gode presentasjonsformer av resultat frå arbeid med konkrete problemstillingar er også mål for dette faget.

Spesialisering: FORMGJEVING

VERKSTADFAG OG ESTETISKE FAG

Mål

Denne spesialiseringa byggjer på verkstadfaget i grunnstudiet folkekunst 1, og har som mål å vidareutvikle studentane sine kunnskapar om norsk folkekunst når det gjeld variasjonar innan tradisjonar, produksjonsmåtar og estetiske kvalitetar. Gjennom kunnskap i desse områda skal studentane verte i stand til å arbeide for vern, vidareføring, fornying og formidling av den materielle formkulturen. Studentane må gjere vurderingar og val under utforminga av nye produkt som gjer at produkta blir gode samtidsprodukt. Korleis ta vare på den handverksmessige kvaliteten og samtidig ta omsyn til økonomi, miljøvenleg og rasjonell produksjon og konkurranse i marknaden, er utfordringar som vert vektlagt gjennom studiet.

VALFRITT DELEMNE

Europeisk folkekunst

Studenten kan velje å gjennomføre eit kortare studieopphald i utlandet (tre månader), og skal gjennom dette gjere seg kjend med lokal tradisjon der han / ho oppheld seg. Ved kontrastering og samanlikning skal studenten på bakgrunn av dette kunne setje norsk folkekunst inn i ein større kunstnarleg og kulturell samanheng.

Studieopphaldet kan ta form av eit feltarbeid der studenten har kontakt med lokale utøvarar og forskarar. Eit slikt feltarbeid må utarbeidast i samråd med faglærer og institutt og i forståing med lokale fagfolk. Det kan også vere snakk om å følge faste studieopplegg i regi av ein lokal utdanningsinstitusjon, der det er utarbeidd ein formell avtale mellom institusjonane.

Innhaldsmessig vil studieopphaldet variere ut i frå kva for materialområde studenten arbeider med og etter kva for institusjonar og lokale område som er aktuelle.

Hovudemne ESTETISKE FAG med formgjevingsteori

Gjennom dette faget skal studentane øve opp og vidareutvikle si kreative evne slik at ein kan nyttiggjere seg av ulike teknikkar, reiskap og metodar i arbeidet med utforming av produkt og i ein profilerings- og formidlingssamanheng.

Ein del av arbeidsoppgåvene i estetiske fag skal førebu til arbeidet på verkstaden då dette er ein viktig del av formgjevinga av produktet. Oppgåver i tilknytning til *Grafisk design / lay-out / logo* og *Frå idétilfang til produkt* skal leverast inn saman med studieoppgåve II. Andre oppgåver skal leverast inn i eiga mappe for godkjenning.

Hovudemne VERKSTADFAG - TRE, METALL OG TEKSTIL

Gjennom hovudemnet verkstadfag skal studentane få utvida kjennskap til, og kunne fordjupe seg i dei funksjonelle, materielle, etiske og estetiske element som er tilstades i norsk folkekunst.

Ein legg vekt på at studentane skal verte i stand til å formgje ut frå eigen kulturgrunn, nytte ut lokalt materialtilfang og tradisjon i produksjon av gode samtidsprodukt. Med gode samtidsprodukt meinast produkt der ein tek omsyn til, og finn gode løysingar på forholdet form og funksjon, miljøfaktorar, produksjonsmåtar og estetiske kvalitetar i utforminga av produktet.

Marknadsføring, profilering og økonomi er også faktorar som vil bli trekt inn i formgjeingsprosessen.

Arbeidet i verkstadfaget er delt inn i tema, 3 delemne gjennom året, der ein søker å synleggjere, utifrå tilknytning til norsk folkekunst og i formgjeving i materialet, gjennom ulike arbeidsmetodar og tilnærmingar, omgrepa vern, vidareføring og fornying. Formidlingssida vert også ein viktig del av dette arbeidet.

I tillegg til desse tema, vert det gjennom året arbeidd i kortare periodar med ulike teknikkar og oppgåver. Desse kan variere frå år til år, men ein legg vekt på å arbeide vidare med tema / teknikkar som det vart gjeve innføring i på grunnstudiet.

For å sette norsk folkekunst inn i ein større samanheng, er det mogleg å gjennomføre eit studieopphald i utlandet. Gjennom studieopphaldet skal studenten sette seg inn i korleis arbeidet med vern/vidareføring og fornying av folkekunsten skjer i dette landet. Studieopphaldet kan ha både ei teoretisk - og / eller praktisk tilnærming.

DELEMNE

Ekspirimentering

I starten av studieåret skal studentane lære seg ein metodisk arbeidsmåte for å drive utprøvingar innanfor sine materialområder. Målet for dette temaet er å undersøke muligheiter for løysingar og resultat på bakgrunn av ei problemstilling.

Den kreative prosessen, frå utvikling av problemstilling, val av framgangsmåte for utprøvingar til presentasjon av resultat av eksperimenta, er ein arbeidsmåte som studenten vil måtte bruke i seinare oppgåver gjennom studiet.

Studenten vel sjølv tema for eksperimenteringa innanfor sitt materialområde. Tema kan t.d. vere form, farge, tekstur/struktur, materiale, konstruksjon.

Målet for denne perioden er ikkje å kome fram til eit nytt produkt, men å erfare korleis ein gjennom eksperimentering som metode kan kome fram til nye og uventa løysingar.

Dokumentasjon og presentasjon av arbeidet er ein viktig del av dette temaet.

Fornying (*I denne avhandlingen refferert til som: Produktutviklingsoppgave*)

Med utgangspunkt i eit sjølvvalt tradisjonsområde skal studenten utarbeide eit produkt som er fornying av denne tradisjonen. Dette krev grundig dokumentasjon av tradisjonen og utvikling av problemstilling for å nå målet om fornying.

I tillegg til kravet om fornying, kan denne temaperioden ha klart definera krav til produktet. Produkttype kan vere definera, det kan vere krav om ein heilskapleg produksjon med utarbeiding av emballasje, logo, grafisk design og presentasjonsform eller det kan vere krav til teknikk som vert sett som ramme for oppgåva. Det overordna målet er likevel fornying, og studenten må drøfte og grunngje korleis dette målet er nådd.

Val av vinkling på oppgåveperioden innanfor ramma fornying vil variere frå år til år.

Vern / vidareføring (*Dette er en type 'kopieringsoppgave', og er ikke tatt opp i avhandling.*)

Målsetjinga vern eller vidareføring vil seie at kravet om eiga formgjeving vert tona ned. Det å kunne dokumentere ein tradisjon er ei forutsetning for vidare arbeid med fornying. Dokumentasjon og analyse av tradisjonsmaterialet vert viktig. Med omgrepa vern / vidareføring meinast det her at studenten skal sette seg inn i korleis gjenstandar innanfor eit tradisjonsområde er produsert; d.v.s. å setje seg inn i teknikkar, kva reiskap som er brukt under tilverkinga, materialkvalitetar, form m.m.. Denne kunnskapen og forståinga er viktig å ha med seg i det vidare arbeidet der fornying er målet. Sluttproduktet av ein slik prosess kan vere ein tilnærma kopi av gjenstanden som er dokumentera og analysert.

Gjennom denne bruken av tradisjonen vil studenten få ein grunnleggande kunnskap om tradisjonelle tilverkningsmåtar og ei forståing av korleis tradisjonen har utvikla og endra seg.

Årsoppgåve, utstilling med skriftleg utgreiing (Årsoppgave, 2. studieår.)

Årsoppgåva har ein sentral plass i studiet og skal femne om dei ulike faga som studiet er bygd opp av; verkstadfag, estetiske fag, FoU-metodikk og fagdidaktikk. Innhaldet i oppgåva skal omfatte samla verksemd frå idetilfang, planlegging, utforming / produksjon, framlegg til marknadsføring / grafisk design og presentasjon / formidling av resultatet. Tema skal vere godkjend av klasseleiar og faglærer før studenten kan gå i gang med årsoppgåve.

Folkemusikk 1.årsenhet grunnutdanning

Målgruppe og opptakskrav

Grunnstudiet i folkemusikk er eit 1-årig, 60 poeng studium ved Høgskolen i Telemark, Avdeling for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning. Planen byggjer på studieplan godkjend av Kultur- og vitenskapsdepartementet i brev av 05.07.89.

Opptakskrav

Opptakskravet til studiet er generell studiekompetanse eller realkompetanse (sjå krav for å bli vurdert på bakgrunn av realkompetanse). Det er ynskjeleg at søkjarar har musikkbakgrunn / -erfaring.

Mål for studieprogrammet

Hovudmål for studiet er at studentane utviklar ei forståing for den rike variasjonen i form og funksjon som vi har innan den norske folkemusikken. Ein vil drøfte kjernematerialet utifrå eit vidt fagleg perspektiv, der musikkfaglege, kulturhistoriske og samfunnsvitskaplege synspunkt saman skal danne grunnlaget for studiet. Gjennom studiet skal studentane skaffe seg kompetanse og praksis i å formidle kunnskap om folkemusikken vår. Studentane skal også utvikle song-, spel- og dansekunnskapane sine.

Folkemusikk 2. årsenhet påbygging:

Mål for studieprogrammet

Gjennom studiet skal studentane fordjupe seg i norsk folkemusikk og dans og å bli betre i stand til å arbeide for [vern](#), [formidling](#), [vidareutvikling](#) og [skaping](#). Studiet har såleis både ei [tradisjonsvernande](#), ei [kulturformidlande](#) og ei [skapande](#) side.

Tradisjonskunst, master:

Målgruppe og opptakskrav

For å bli teken opp på mastergradstudiet må studentane ha bachelorgrad med åtti studiepoeng folkekunst eller folkemusikkutdanning i fagkrinsen. Etter særskild søknad kan ein takast opp på masterstudiet med ein annan bakgrunn som er spesielt relevant, t.d. innan musikk eller forming. I slike tilfelle vil ein kunne krevje at studenten må setje seg inn i sentrale problemstillingar i tradisjonskunst, og for dei som ikkje kan vise til ein formell praktisk-estetisk kompetanse innan folkekunst eller folkemusikk, kan ein i heilt spesielle tilhøve ha ei

særskild opptaksprøve. Det blir ikkje stilt krav om examen philosophicum, sjølv om det er ønskeleg at denne eksamen er avlagt før ein tar til på masterstudiet

Mål for studieprogrammet

Mastergradsstudiet har 2 siktemål, eit teoretisk og eit teoretisk-praktisk:

Studentane skal ha innsikt i tradisjonskunstens kulturelle bakgrunn. Dei skal kunne vurdere eigenarten i tradisjonskunst, og tenkje kritisk over korleis den blir teken vare på, brukt, vidareført, fornya og tolka i ulike miljø.

Studentane skal få innsikt i vitenskaplege metodar, og ved sjølv å vere utøvarar i tradisjonskunst skal dei erfare korleis utøving er ei viktig kjelde til kunnskap. Dei skal også bli medvitne om problematikken kring tradisjonsomgrepet og få innsikt i sider av moderne formidlingsproblematikk.

Videre studiemuligheter

Den som fullfører mastergradstudiet vil få tittelen *Masterkandidat i tradisjonskunst*. Dei kandidatane som har praktisk-pedagogisk utdanning i tillegg til mastergraden, får lektorkompetanse og kan gå inn i undervisning på ulike nivå i skoleverket. Men mastergraden kan også brukast på mange andre felt. Mellom anna vil den gjeve eit godt grunnlag for ulike jobbar i media og kultursektoren, i private og offentlege kunst- og kulturinstitusjonar. Masterkandidatane kan også gå inn i konsulentverksemd av ulike slag. I tillegg må ein rekne med at mange av dei som tek utdanninga vil bruke den som grunnlag for å etablere seg som utøvarar i den kunsten dei har spesialisert seg, m.a. som kunsthandverkarar eller utøvande folkemusikarar.