

Jorunn Spord Borgen

Kunnskapens stabilitet og flyktighet

Om forholdet mellom amatører og profesjonelle
i kunstfeltet



Avhandling til dr.art.graden

Det historisk-filosofiske fakultet
Institutt for kulturstudier og kunsthistorie
Seksjon for kunsthistorie
Universitetet i Bergen
1997

Forord

Fokus i denne utvalgte samling er på forholdet mellom amatører og profesjonelle i kunstfeltet. Dette forholdet undersøkes gjennom en rekke artikler som er utvalgt ut fra en bredde og

Kunnskapens stabilitet og flyktighet

Om forholdet mellom amatører og profesjonelle i kunstfeltet

Dette er et utvalg av artikler som er utvalgt ut fra en bredde og dybde i kunstfeltet. Det er spesielt viktig å se på dette forholdet, både da som når det er tale om kunnskapens stabilitet og flyktighet. Dette er et utvalg av artikler som er utvalgt ut fra en bredde og dybde i kunstfeltet. Det er spesielt viktig å se på dette forholdet, både da som når det er tale om kunnskapens stabilitet og flyktighet.

Jorunn Spord Borgen

Jeg vil gjerne takke alle som har bidratt til denne utvalgte samlingen. Det er spesielt viktig å se på dette forholdet, både da som når det er tale om kunnskapens stabilitet og flyktighet. Dette er et utvalg av artikler som er utvalgt ut fra en bredde og dybde i kunstfeltet. Det er spesielt viktig å se på dette forholdet, både da som når det er tale om kunnskapens stabilitet og flyktighet.

Utvalgte artikler fikk jeg publisert og utvalgte ut fra en bredde og dybde i kunstfeltet. Det er spesielt viktig å se på dette forholdet, både da som når det er tale om kunnskapens stabilitet og flyktighet. Dette er et utvalg av artikler som er utvalgt ut fra en bredde og dybde i kunstfeltet. Det er spesielt viktig å se på dette forholdet, både da som når det er tale om kunnskapens stabilitet og flyktighet.

ISBN 82-993595-3-8

Forord

Fokus i denne studien er forholdet mellom amatør og profesjonell i kunstfeltet. Dette forholdet omhandler mange av de forestillinger som er tatt-for-gitt om kunnskap og ikke-kunnskap i vårt samfunn. De spørsmålene jeg stiller om forholdet mellom amatører og profesjonelle har sitt grunnlag i min faglige rasjonalitet som formingslærer. Det var derfor naturlig å gå inn i en empirisk sammenheng hvor vanlige folk og kompetente i kunstfeltet møttes. Konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" var et slikt møte. Derfor vil jeg takke Norges Husflidslag som arrangør av konkurransen og Kirvil Haukelid, for imøtekommenhet og åpenhet som gjorde det mulig å gjennomføre feltarbeidet. En spesiell takk til alle deltagerne, både de som delte av sin tid og formidlet sin kunnskap gjennom intervjuene, og de andre som bidro til dette mangfold av data. Juryene takkes for at de viste tillit ved at jeg fikk være sekretær for dem under juryarbeidet.

Jeg vil takke veileder, professor i kunsthistorie Gunnar Danbolt for den tillit han hadde til at jeg fra et profesjonsperspektiv kunne bidra til kunnskapsfeltet. Både Gunnar Danbolt og biveileder, professor i pedagogikk Anton Hoëm har støttet meg i arbeidet med å utforme dette perspektivet. Takk for bidragene til mitt forskningsarbeid. På denne måten har jeg hatt nytte av to spennende fagmiljøer. Jeg vil derfor også takke fagmiljøene ved Institutt for Kulturstudier og kunsthistorie, seksjon for kunsthistorie ved Universitetet i Bergen, og Pedagogisk forskningsinstitutt ved Universitetet i Oslo.

I feltarbeidet fikk jeg praktisk og økonomisk støtte av KULT-prosjektet "OL-94 og Kulturdimensjonen" v. professor Arne Martin Klausen. Det har hatt stor betydning for arbeidet at jeg fikk status som assosiert medlem av denne gruppen. Takk til Arne Martin Klausen for generøsitet og interesse for mitt arbeid, og til de øvrige forskerne for lærerike og inspirerende møter under de årlige work-shops på Lillehammer. En spesiell takk til Ellen K. Aslaksen som har bidratt med praktisk hjelp under feltarbeidet, og med sitt antropologiske blikk gjennom hele prosessen.

I en periode hadde jeg et engasjement på hovedfagstudiet i forming ved Høyskolen i Oslo, avd. for kunstfag. Hovedfagsstudiets særegenhet har inspirert meg i utviklingen av prosjektet. Jeg takker administrasjonen der for økonomisk støtte til å gjennomføre intervjuene.

Studieåret 1995-96 hadde jeg et studieopphold i USA ved Stanford University, California og University of California at Berkeley. Professor V.Y. Mudimbe takkes for at han på en inspirerende måte åpnet for en ny lesning og kritisk bruk av Pierre Bourdieu's tekster. Hos professor Hayden White ble den historiske diskurs åpnet opp på en måte som var inspirerende og nyttig for analysearbeid og for fremstillingen i denne studien. Jeg er svært takknemlig for engasjementet de viste og for veiledningen de ga.

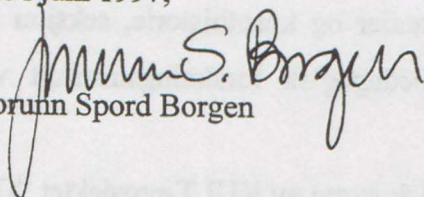
Jeg vil også takke Bengt Molander ved Göteborg Universitet som har lest og gitt kommentarer til en tidligere utgave av kapittel 3.

I det nordiske forskernettverket "Slöjdkompetens i Nordisk kultur" har jeg fått viktige faglige impulser og perspektiver på eget forskningsarbeid. Deltagelsen i dette nettverket har vært viktig for utviklingen av min forskeridentitet. Takk til hver og en i nettverket for alle inspirerende møter.

Takk til Svein Ole for mange forskningsrelaterte kjøkkenbordsamtaler og for godt samarbeid om stort og smått i hverdagen, og til Jardar og Jon Sigurd for at dere stadig har minnet meg på hva som er viktig i livet.

Ås i juni 1997,

Jorunn Spord Borgen



Innhold

1	Et møte mellom amatører og profesjonelle	s.1
	Norges Husflidslags OL-eventyr	s.2
	Med Espen Askeladd som veiviser	s.3
	Konkurransereglene	s.4
	Hva lå i pakkene?	s.5
	Dokumentasjonsarbeid	s.6
	Juryering	s.7
	Utstillingsåpning	s.8
	Gleder og skuffelser	s.10
	Trollstål og kjerringspinn	s.12
	Oppsummering og problemformulering	s.13
2	Forskningsstrategi	s.16
	Forholdet mellom data, problemstilling og metode	s.16
	Et informativt eksempel	s.17
	Validitet og generaliserbarhet	s.18
	Dobbel hermeneutikk	s.18
	Forholdet til forskningsobjektet	s.19
	“De andre” og “oss”	s.20
	Selvreferanseproblemet	s.21
	Forholdet mellom fortolkning og tekst	s.24
	Fra kropp til tekst og fra tekst til kropp	s.24
	Historien fra flere perspektiver og flere nivå	s.25
	Askeladden	s.26

Forholdet mellom amatør og profesjonell	s.27
Å konstruere typer	s.28
Oppsummering og problemformulering	s.30
3 Å skape det gode produkt	s.31
Å intervju konkurransedeltagere	
Utvalg av informanter	s.31
Lydbåndopptageren, venn eller fiende?	s.34
Tolkning på tre nivå	s.37
Validitet og reliabilitet	
Ti amatører og ti profesjonelle	s.39
“Forest Gump”-effekten	s.48
Utdanningens betydning	s.51
Hverdagshandlinger og kompetente handlinger	s.52
Grunnlaget for sammenligning	s.53
Kunnskapens innhold	s.54
Båttryen og “Lofotvesten”	s.57
“Be happy”	s.60
Hva var forskjellene mellom A og P?	s.64
Hva hadde A og P felles?	s.65
Forsøk på å beskrive det ubeskrivelige	s.66
Konvensjoner, stil, smak og taushet	s.67
Forholdet mellom teori og empiri	s.68
Oppsummering og problemformulering	s.71
4 Å være amatør og profesjonell	s.72
Hobby eller yrke?	s.72
Amatøren og den profesjonelle	s.77

Individ og struktur	s.78
Mentalitet og hverdagsliv	s.79
Arbeid og fritid	s.81
Individualitet og ekspertsystemer	s.82
Kunstheltet og dets grenser	s.85
Kunsthaglig profesjonalitet	s.90
Ideologi eller økonomi?	s.91
Profesjonalisme og profesjoner	s.93
Autonomi og bruken av abstraksjoner	s.94
Kunstner som profesjonsbenevning	s.95
Kunnskap som perler uten snor	s.98
Blikkets rasjonalitet	s.102
Konstruksjon av moral	s.102
Konkret og abstrakt	s.104
Tre produkter og tre tekster	s.105
Å gjøre skiller	s.109
Art, craft or design?	s.110
Historie og kontekst	s.111
Godt eller dårlig?	s.113
Simple krumelurer...eller kalligrafisk forma blad?	s.114
Implisitte kriterier	s.114
Oppsummering og problemformulering	s.115
5 Å velge ut det gode produkt	s.116
Å kjenne tvil	s.116
Stort materiale, få vurderinger	s.118
De eksplisitte kriterier	s.119
Strikkeprodukter velges ut	s.120
De endelige valg	s.121
Ti premierte strikkeprodukter	s.122

Juryens implisitte kriterier	s.125
Treproduktene velges ut	s.129
Sju premierte treprodukter	s.130
Juryens implisitte kriterier	s.133
De implisitte kriteriers historie	s.136
Det gode nye	s.137
... og det gode gamle	s.139
Teknologi - nødvendig for å skape det gode nye?	s.139
... hinder for bevaring av det gode gamle?	s.141
Oppsummering	s.143
6 Kunnskapens stabilitet og flyktighet	s.146
Det unike produkt?	s.146
Fra maktkamp til rituelt møte	s.149
Ritualer, myter og betydningen av tillit	s.150
Det usynlige i det synlige	s.152
Et betydningsfullt møte	s.153
Å behandle kulturfaglig materiale	s.154
Sammendrag	s.156
Litteratur	s.165
Appendix I	
Appendix II	

1 Et møte mellom amatører og profesjonelle

I 1991-92 ble den landsomfattende produktkonkurransen “Jeg fant, jeg fant!” arrangert i tilknytning til Norges Husflidslags tiltak før OL-94 på Lillehammer. Dette arrangementet fascinerte meg som formingslærer fordi det hadde en svært åpen utlysningstekst; “Hele Norge”, og “både profesjonelle og amatører” kunne delta, og de skulle dokumentere hvordan de hadde bearbeidet tradisjonsforbildet til et nytt produkt i “vår tids formspråk”. Produktkonkurransen kunne være en mulighet til å sammenligne profesjonelle og amatørers arbeid med å skape gode produkter.

Dette er interessant både allment og teoretisk. Det er en allmen oppfatning at profesjonelle kan noe som amatører ikke kan. Men vi vet ikke så mye om hva disse forskjellene faktisk er. Dette har sammenheng med hvordan man fra forskjellige teoretiske tradisjoner har undersøkt det praktisk skapende arbeidet. Det har tradisjonelt vært et “nesten uoverstigelig svelg”¹ mellom de humanistiske vitenskaper som kunsthistorie og estetisk filosofi, og kunsten selv som en kreativ aktivitet. Teoriene om kunsten berører både de produktive, de vurderende og utvelgende delene av kunstfaglig kompetanse, men i den grad produksjonen av kunstverket har vært i fokus, er kunsten “altfor ofte”² ensidig fremstilt fra resepsjonens synsvinkel, slik at det kunstneriske materiale blir et spørsmål om teknikker. På samme måte har studier av, og teoretisering om den kunstfaglige aktivitet tradisjonelt vært gjort ut fra en psykologisk orientert antagelse om at kreativitet er målbar i adferd, eller i produkter av bestemt adferd.³ I hovedfagsoppgaver i forming har det på samme måte vært en overvekt av studier i egen “skapende/produktiv virksomhet”.⁴

¹ Gunnar Danbolt. Kunst og forskning. *Kunstfaglig forskning*. NAVF/RHF, 1993.

² Arnfinn Bø-Rygg. Kunsten, avantgarden og fremskrittet. Siri Meyer (red.). *Fra estetikk til vitenskap - fra vitenskap til estetikk*. Oslo: Universitetsforlaget, 1994, s.55-83.

³ Scott G.Isaksen, Gerrard J.Puccio, Donald J.Treffinger. An Ecological Approach to Creativity Research: Profiling for Creative Problem Solving. *Journal of Creative Behaviour*, Vol.27, number 3, 1993, s.149-170. Colin W.Peile and Tracey

Teorier om kunsten og studier av skapende prosesser bærer preg av "in-search-of-excellence-syndromet"; det søkes etter forklaringer på det spesielle ved å studere nettopp dette.⁵ Hva som er karakteristisk for kunstfaglig skapende aktivitet til forskjell fra andre typer aktivitet er det ut fra slike studier vanskelig å si noe om. Det som skal forklare særtrekkene ved profesjonell kunstfaglig kompetanse må vurderes i forhold til noen som vi antar ikke har denne kompetansen. Denne konkurransen kunne gi et materiale hvor det er mulig å vurdere praktisk og teoretisk kunnskap i en sammenheng hvor både profesjonelle og amatører skulle løse den samme oppgaven. Dermed kunne "in-search-of-excellence-syndromet" unngås, og gapet mellom teoretisk og praktisk kunnskap kunne overstiges. De overordnede spørsmål jeg stilte da jeg tok fatt på feltarbeidet var hvilke systematiske forskjeller jeg kunne finne mellom amatører og profesjonelle i produktet og i beskrivelsen av prosessen med å skape "en unik gjenstand i vår tids formspråk".

Norges Husflidslags OL-eventyr

Norges Husflidslags landsmøte vedtok i 1989 at organisasjonen skulle arbeide for en markering av husflid og kunsthåndverk under OL på Lillehammer i 1994.⁶ Vinteren 1991-92 arrangerte NH en åpen, nasjonal produktkonkurranse i forbindelse med satsningen frem mot OL-94 på Lillehammer. Etter en del forberedelser startet feltarbeidet fra samme tidspunkt som innleveringsfristen utløp: den 1. april 1992, og varte til konkurransen som arrangement var avsluttet, ca. 20. juni samme år. I denne tiden var jeg bl.a. sekretær for juryene, praktisk medarbeider i NH og observatør under forskjellige arrangementer. Etter denne tid fulgte jeg utstillinger og presseomtale frem til utstillingsåpningen på Maihaugen på Lillehammer under OL-94.

Norges Husflidslags OL-prosjekt var en satsning på utvikling av kvalitet og formgivning for 90-årene. Dette skulle gjøres ved å presentere produkter som er "umiskjennelig norske, men som samtidig fyller de krav til modernitet, fantasi og formgivning

Action. Determinist, Stochastic and Creative Cosmologies In The Field of Creativity. *The Journal of Creative Behaviour*, Vol.28, number 1, 1994, s.48-59.

⁴ Jorunn Spord Borgen. *Hovedfag i forming et fagfelt i forandring*. Vikarstipendrapport SLFO/RHOA, 1994.

⁵ Sigurd V.Troye. *Teori- og forskningsevaluering*. Oslo: Tano, 1994.

⁶ Norges Husflidslag (heretter kalt NH) er en institusjon for sentraltradering av norske produkter i spennet mellom husflid og kunsthåndverk. NH har rundt 20.000 enkeltmedlemmer i lokallag rundt omkring i Norge. Organisasjonen har som målsetting for sitt arbeid både å ivareta og utvikle den nasjonale kulturelle identitet og det individuelle medlems interesser, og å drive økonomisk lønnsomme husflidsutsalg.

i vil måtte stille i 90-åra".⁷ Alle som kom til Lillehammer og Norge under OL-94 skulle få muligheten til å bli kjent med norsk husflid og kunsthåndverk gjennom utstillinger. Denne satsningen skulle både styrke og stimulere kunsthåndverkeres interesse for norsk husflid, og husflidshåndverkernes identitet og yrkesstolthet. Like viktig som å nå utover landegrensene var det å få nordmenn flest til å forstå hvilken verdi som ligger i vår folkelige kultur. Målsettingen for konkurransearrangementet var både å markere organisasjonens kulturelle ansvar utad, å styrke organisasjonen innad, og å bidra til en styrking av økonomien i husflidsutsalgene gjennom markedsføring av nye, gode produkter.

Med Espen Askeladd som veiviser

Espen Askeladd er en eventyrskikkelse "alle" kjenner og som vi gjerne assosierer med en positiv, offensiv holdning til livet. Da NH tok i bruk Askeladden som inspirasjonskilde var det også med henvisning til de positive, ekspansive assosiasjonene vi får til disse eventyrene. Motivasjonen for deltageren var at

Norge skal arrangere *OL på Lillehammer i 1994*. Da skal verdens øyne være rettet mot oss. Vi skal *visе frem Norge*. Lete frem det vi er stolte av. Hvordan har vi brukt impulser utenfra? Hva er spesielt for vår kultur?⁸

Motivasjonsfaktoren er viktig i enhver kreativ prosess. En forutsetning for engasjement er identifikasjon. Norges Husflidslag utnyttet på en offensiv måte den OL-bølgen som skyllet over landet vårt de to-tre første årene etter at Lillehammer ble tildelt OL-94. NH ønsket å få inn plagg og gjenstander til en stor husflidsutstilling på Maihaugen under OL-94. Denne utstillingen skulle vise "det beste i vår tradisjon", og ikke kunne forveksles med en "lokal julemesse".⁹ For deltagerne må det ha vært motiverende at det i konkurransteksten ble sagt at deres produkt, hvis det var godt nok, skulle vises frem for "hele verden" på Lillehammer. På denne måten apellerte arrangøren både til den individuelle identifikasjon med en ekspansiv, handlende eventyrskikkelse og en kollektiv, nasjonal identitetsfølelse.

⁷ Ingrid Lie. OL-eventyret. Intervju med prosjektleder for NH's OL-tiltak. *Norsk Husflid* nr.1, 1991, s.11.

⁸ Uthevet som i teksten fra invitasjonsheftet til konkurransen

⁹ Ingrid Lie 1991, s.11

Konkurransereglene

Konkurransen ble annonsert i ukeblad og fagtidsskrifter, via plakater på videregående skoler og kunstfaghøyskoler, til kunstnerorganisasjoner, i husflidslag etc. Hovedmaterialene i produktene skulle være enten Rauma Ullgarn eller norske tresorter.¹⁰ I konkurransereglene var en bestemt arbeidsform foreslått. Arrangøren oppfordret deltagerne til å "Let(e) i vår rike form- og mønstertradisjon og skap en unik gjenstand i vår tids formspråk".

ARBEIDSMETODEN:

- *Søk inspirasjon i den lokale kulturtradisjonen.*
f.eks. på et lokalt museum, bygdetun, i private samlinger, på gamle bygninger, i bøker. Inspirasjon kan hentes fra broderi, vev eller strikking. Eller fra møbler, skrin, kister, bygningsdeler, båter.
- Fotografer, tegn eller mal inspirasjonskilden.
- *Ideen skal videreutvikles, og det skal være samsvar mellom form og dekor.*
Mønster, form, snitt, farge kan en f.eks. forenkle, forminske, ta ut en detalj, sette sammen i nye kombinasjoner, gjenta i bord eller flatemønster, tilføre nye elementer, videreutvikle fargene.
- Bestem hvilken funksjon gjenstanden skal ha, hva den skal brukes til.
- *Produktet skal vise tilknytning til kulturtradisjonen, men i vår tids formspråk.*
- Det er utarbeidet et IDEHEFTE spesielt til denne konkurransen som kan bestilles ved å sende inn slippen til Norges Husflidslag.

KONKURRANSEREGLENE:

1. Det ferdige produktet skal leveres sammen med materiale som viser:
 - Inspirasjonskilden ved hjelp av foto, tegning e.l. og en kort beskrivelse.
 - Arbeidet fra ide til råprodukt ved hjelp av en beskrivelse, enkle tegninger, skisser, modeller eller prøver.
2. Det ferdige produktet må ikke være en kopi av inspirasjonskilden eller av andres arbeider. Produktet må ikke tidligere ha vært på utstillinger, i konkurranser eller på annen måte være offentliggjort.
3. Hver deltager kan sende inn mer enn en gjenstand, men ikke fler enn tre.
4. Konkurransen er åpen. Både profesjonelle og amatører kan delta.
*Man kan delta alene eller sammen med flere.*¹¹
5. Produktet med vedlegg skal ikke være signert. Påmeldingsskjema i lukket konvolutt vedlegges.
6. Innsenderen må selv stå for utgifter til forsendelse, og retursendingen vil bli sendt pr. postoppkrav.
7. Innsenderne plikter å låne ut produktet til utstilling.

¹⁰ Disse begrensningene var selvsagt praktiske, men også begrunnet i at Rauma Ullvarefabrikk, Luna Maskin (en maskinfabrikk som lager tredreiebenker etc.) Norsk Folkemuseum på Bygdø, Husflidsutsalgene og Norsk Ukeblad var medarrangører.

¹¹ Utheving i teksten.

8. Arrangøren av konkurransen har eksklusiv rett til bruk av gjenstandene som blir premiært til 1. og 2. plass i begge klasser uten ytterligere vederlag. Vi forbeholder oss retten til å benytte gjenstander fra konkurransen mot et betalt vederlag.
9. Juryen forbeholder seg retten til å forandre på premiefordelingen dersom de innsendte produktene skulle tilsi det.
10. Produkter som ikke er i samsvar med konkurransereglene, vil bli tatt ut av konkurransen.

Det var utarbeidet et idehefte som deltagerne kunne bestilles fra NH for å bruke dette i arbeidsprosessen. Ideheftet var laget for å gi eksempler på hvordan man kunne arbeide.

"(I) i vår kulturarv finner vi mange eksempler på hvordan de samme mønstrene er brukt i ulike teknikker. Og at dekor og form forandrer seg med tida". Et bilde av taket på Hospice de Beaune, Burgund, 1400-tallet, viser hvordan takstenene er lagt i rutemønstre vi kjenner igjen som norsk strikkemønstre. Andre illustrasjoner er eksempler på omarbeiding av et mønsterelement fra en tekstil til en strikket flate, fra broderi til dekor på skrin, fra treskjæring til strikking, fra tekstil til tre. Det er f.eks. gjengitt en detalj fra ornamentikk på tollegangene på småbåtene i Gokstadskip-funnet. Denne tegningen er hentet fra H.Schøyen i Nicolaysens verk om Gokstadskipet fra 1882. Sammen med tegningen vises omarbeidelser til et strikket flatemønstre av dette ornamentet. Et hovedbudskap i heftet er at man kan plukke tradisjons-elementer og abstrahere disse. Tradisjonen fremstilles som en meny. En litteraturliste gir en kort oversikt over bøker om norsk kulturarv. Dette er bøker om bunader, stavkirker, strikking, rosemaling, draktsølv, never, sveiping, pottemakeri, kystkultur osv. Blant de innsendte produktene var det bare en deltager som eksplisitt oppga ideheftet som inspirasjonskilde for sitt produkt.

Hva lå i pakkene?

Det kom inn 83 treprodukter og 200 strikkeprodukter fra 210 deltagere i alder fra 16-78 år. Alle kunne sende inn inntil tre produkter, og alle hadde sendt med en form for skriftlig kommentar. Ut fra de kommentarene som prosjektlederen kom med underveis i utpakkingen fikk jeg inntrykk av at ambisjonene for arrangementet hadde vært store. Materialet som kom inn sammen med produktene var variert i fremstillingsform; fra noen korte setninger og et postkort, til 50 A3-sider med detaljer om produktutviklingsprosessen. Dette materialet utgjør en variert og fyldig prosessdokumentasjon av individuelle produksjonsprosesser. Det skriftlige materialet som etter konkurransereglene fulgte med hvert produkt ble lest fort

igjennom for å finne noen stikkord om hvilken inspirasjonskilde den enkelte deltager hadde valgt. Inspirasjonskilden ble så notert som stikkord sammen med navn, produkttype og et nummer som skulle følge produktet under juryeringen. Disse stikkordene kunne være "bunad", "stavkirke", "vikingmotiv" etc. På denne måten kunne det lett føres en liste over hvilke inspirasjonskilder for "det norske", deltagerne hadde brukt.

Dokumentasjonsarbeid

Et konkurransearrangement av denne type har små tidsmarginer. Deltagerne venter på avgjørelse, og det store apparatet som kreves for gjennomføring av juryering, forsikring, utstilling og tilbakesending av produktene er ressurskrevende. Utpakkingen av alle de innsendte produktene, nummermerking og listeføringen over deltagerne var en intens prosess. Det var ikke tid til den stille ettertanke, alle vurderinger og avgjørelser måtte gjøres raskt. Det skriftlige materialet var overraskende fyldig, og kunne gi viktig informasjon om den enkelte produsents intensjoner med produktet. Men det var ikke mulig å sette seg inn i dette i løpet av de ukene arbeidet med juryering og utstilling pågikk. Tekster og bilder ble derfor kopiert slik at jeg kunne lese det under roligere forhold. Tidligere var konkurransen "Morgendagens Arvegods" som NH arrangerte på midten av 80-tallet delvis dokumentert. Hensikten med dokumentasjonen den gang var ifølge prosjektlederen å bringe erfaringer om denne typen arrangement videre i NH-organisasjonen. Til konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" var det ikke satt av penger til en slik dokumentasjon. Jeg måtte derfor søke eksterne midler til dette.¹² Prosjektlederen i NH planla å lage en billedserie som skulle brukes til opplæring ute i lokal-lagene og til opplæring av konsulentene i fylkene. NH samarbeidet derfor om å tilrettelegge for fotografering og organisasjonen bidro med penger utover den eksterne støtten. Mellom juryeringen og utstillingen ble alle produktene fotografert av en profesjonell fotograf. Strikkeproduktene ble fotografert på modell for at man bedre skal se form og proporsjoner. Gjennom dette arbeidet fikk jeg et nærmere kjennskap til produktenes taktile og funksjonelle kvaliteter. I strikkeplaggene er både passform, taktile egenskaper og materialbruk viktig for

¹² Gjennom KULT-prosjektet "OL-94 og kulturdimensjonen" og Arne Martin Klausen fikk jeg status som assosiert medlem i KULT-prosjektet og midler til å få fotografert alle produktene av en profesjonell fotograf, samt hjelp til å kopiere alt det skriftlige materialet som var levert inn sammen med produktene. Hele materialet ble senere gjennom Opplandsarkivets OL-dokumentasjonstjeneste kopiert opp og er nå arkivert på Håndverksarkivet på Maihaugen. Deltagerne har selv kunnet bestemme hvor tilgjengelig deres materiale skal være i fremtiden. Alle produkter som kom inn til konkurransen kan ses i dette arkivet.

den helhetlige kvaliteten. I mange av plaggene ble det umiddelbare, litt kjedelige visuelle inntrykket erstattet av et mer spennende når de kom på en modell i fotografens atelier. Tregjenstandene ble fotografert på lageret der de var pakket ut. De produktene som omtales direkte i denne studien er vist i appendix I.

Juryering

Juryeringene fant sted i tiden 23.-26. april. Juryenes arbeid ble gjort på to dager, en dag for hver gruppe. Det var fem medlemmer i hver jury, to av jurymedlemmene var med i begge grupper. Under juryeringene var jeg deltagende observatør ved at jeg var juryenes sekretær. I juryen for strikking var det to kunsthistorikere (den ene fra Kunsthindustrimuseet), en representant for Norsk Ukeblad, (formingslærerutdannet/fagjournalist), en representant for Norges Husflidslag (formingslærer/kunsthåndverker). Den femte, en tekstilkunstner, meldte forfall, istedet kom en representant til for arrangørene, designer på Rauma Ullvarefabrikk. I juryen for tre var det en kunsthistoriker, en museumsdirektør, en kunstner, en husflidshåndverker og en representant for Norges Husflidslag (formingslærer/kunsthåndverker). Juryene var på denne måten sammensatt av høyt respekterte fagfolk fra museumsmiljø, fra kunst- og designmiljø og fra kulturlivet. De var plukket ut for å signalisere seriøsitet og alvor i arrangørens intensjoner. Under juryarbeidet stolte de mye på sitt kompetente skjønn. De jobbet derfor raskt, kort og intenst med utvelgelsen, ca. 6-8t. pr. materialgruppe. På forhånd var alle produktene nummerert og lagt utover langbord i et lagerrom. Juryeringene var organisert slik at hvert medlem fikk en nummerert liste med en kort beskrivelse av gjenstanden. Denne listen var anonymisert. Hver enkelt jurydeltager tok med seg listen og gikk rundt og vurderte hver enkelt gjenstand ved å løfte på den, kjenne på taktile kvaliteter, se på tekniske løsninger etc. Så skrev de hver for seg ned ja eller nei ved produktet. Etter en runde samlet juryen seg, og ved hvert nummer ble det oppgitt hvor mange som sa ja til at produktet skulle gå videre i konkurransen, og hvor mange som sa nei. Noen ganger måtte jurymedlemmene argumentere for sitt syn overfor de andre, hvis de ønsket at et produkt skulle tas med videre. Dette skjedde i begge jurygruppene i flere runder. Til slutt ble de gjenværende produktene lagt på et felles bord og diskutert mer inngående. I juryenes arbeidsform var det en klar vektlegging på det visuelle i produktene. Det skriftlige materialet som var levert inn sammen med produktet ble bare en gang tatt fram i vurderingsdiskusjonen. Det var i forbindelse med et strikket produkt. Det gjaldt et spørsmål om mønsteret var kopiert eller bearbeidet. Grunnen til at dette kom opp

var at man hadde valget mellom to strikkeprodukter som ble vurdert som like. Juryen konkluderte med at i det ene produktet var mønsterborden en kopi av inspirasjonskilden, og ble derfor lagt til side. Juryene ga skriftlige kommentarer til de premierte produktene. Disse kommentarene ble lest opp under premieutdelingen.

Utstillingsåpning

Utstillingen av de premierte og hederlig omtalte produktene ble vist i Teppesalen på Folkemuseet på Bygdø. I tillegg til disse produktene var det vist en del andre plagg under temaene "bunadinspirasjon", "plagg i friske farger", "stormønstrete gensere", og et lite utvalg av tregjenstander utenom de premierte. Begrunnelsen for at så få tregjenstander ble stilt ut var at prosjektlederen ønsket å stille ut noe annet enn rosemalte boller og esker med akantusranker, og da var det ikke så mye å velge i. De premierte ble oppringt på forhånd slik at de kunne være tilstede på offentliggjøringen av resultatene, og alle deltagere var tilsendt adgangskort. Åpningen var preget av høytid, med taler, folkemusikk og spesialbestilt lefse og forfriskninger. Jeg var tilstede som deltagende observatør. I katalogen til utstillingen ble Askeladd-metaforen brukt for å illustrere hvordan norsk kultur og tradisjoner skulle være inspirasjonskilde. Her, som i ideheftet, ble det lagt stor vekt på de internasjonale trekk i tradisjonene. Teknikker og mønstre er noe som "har vandret mellom kontinenter og land", og samtidig har hver utøver lagt til litt av sitt eget. På denne måten holdes tradisjoner levende og blir kultur. En av forutsetningene for denne konkurransen var at det skulle skapes nye ting basert på vår kultur.

Vi ville anspore dagens håndverkere til å lære av Askeladden: Ta det du har for hånden, få øye på tingene rundt deg, og bruk ditt håndverk til å sette det inn i nye og overraskende sammenhenger.

Målet med konkurransen var

..å synliggjøre og videreføre vår rike kulturtradisjon på håndverkets område. Å skape bevissthet om form og kvalitet, og dermed danne en motvekt mot flommen av verdiløse, kommersielle uttrykk som presses på oss fra alle kanter.¹³

¹³ Kirvil Haukelid. Jeg fant, jeg fant! Fra tradisjon til nyskaping. *Utstillingskatalog til utstillingen "Jeg fant, jeg fant!"* i Teppesalen, Norsk Folkemuseum på Bygdø 22.5.1992.

Pressemeldingen fra NH hadde overskriften "Manifestasjon av nyskaping innen husflidssektoren", med undertittel: "Jeg fant, jeg fant - Fra tradisjon til nyskaping". Det var viktig å signalisere kvalitet; "Konkurransen var åpen for både profesjonelle håndverkere/designere og hobbyister. Noe som hadde gjort juryens arbeide spesielt spennende". Amatør var nå kalt hobbyist, en betegnelse som i følge assisterende generalsekretær ble brukt for å gi en mer positiv betegnelse på de som lager ting for hobby, ikke for å leve av det. I pressemeldingen sto det videre at de premierte gjenstandene avspeilte frodighet og "gledelig nyskaping", og viste klart hvilken stor inspirasjonskilde vår særegne norske folkekultur er. En slik landsomfattende konkurranse bidrar til å heve statusen for norske husflidsprodukter og styrker husflid som næring, en næring med vekstpotensiale. NH's husflidsprodukter betyr mye for vår identitet og profilerer Norge på en positiv måte utenlands. I den ass. generalsekretærs tale under åpningen ble denne vektleggingen på næringsdelen av konkurransearrangementet utdypet;

Det ligger et stort vekstpotensiale i husflid som næring, og med muligheter til å skape arbeidsplasser. Samarbeidet med industrien er derfor viktig. For de av premievinnerne som ønsker det vil vi arbeide for å få satt gjenstandene i produksjon. Enten at Rauma Ullvarfabrikk kjøper designrettighetene, at en håndverksentral eller produsent kjøper både design- og produksjonsrettighetene, eller at den enkelte håndverker/designer selv setter tingene i produksjon¹⁴.

En av NHL's hovedoppgaver var i følge denne målsettingen å sørge for "å bevare og videreutvikle vår rike folkekultur", noe som "passer inn i trenden over hele den vestlige verden; Tilbake til dine røtter". I åpningstalen viste også førstekonservator ved Norsk Folkemuseum på Bygdø, Ågot Noss, til røttene. Hun nevnte stiltrekk fra vår drakttradisjon som hun finner igjen oppblandet i plaggene som er utstilt. "Her er ein ny variant av Aa-drakta frå Østerdalen, med skjortekrage som minner om Jølster og bursringen kjent frå Sør-Trøndelag og Møre og Romsdal". Hun påpekte at deltagerne er blitt oppfordret til å plukke vilt for å sette det han eller hun fant inn i vår tids sammenheng og formspråk. Summen av lokale forbilder, private assosiasjoner, kjente stilreferanser og individuelt engasjement ble karakterisert som en postmoderne etnotrend.

¹⁴ Assisterende generalsekretær i NH i talen på åpningen av utstillingen "Jeg fant, jeg fant!" i Teppesalen, Norsk Folkemuseum på Bygdø 22.5.1992

Gleder og skuffelser

Under premieutdelingen leste prosjektlederen opp juryens positive og negative vurderinger av hvert enkelt premiert produkt og for produktene som var gitt hederlig omtale. Hensikten med disse skriftlige kommentarene var pedagogisk. NH ønsket at konkurransen ikke bare skulle være premiering av produkter som så ble vist frem. Det var også et ønske om å formidle et eksakt budskap om hva som var godt og dårlig i produktene, slik at alle kunne bruke dette som rettesnor for sin videre produksjon. Juryene ga derfor både positive og negative kommentarer til hvert produkt. Både tilstedeværende journalister og deltagere reagerte på mange av disse kommentarene. I oppslaget i *Nationen* kommenterer kulturjournalisten dette:

Både blant prisvinnere og publikum ble det stilt spørsmålstegn ved at den faglig tunge juryen på en svært direkte og tidvis plump måte påpekte det den oppfattet som svakheter ved de utstilte og beundrede bidragene.¹⁵

I en oppfølgende kommentar dagen etterpå stilte kulturjournalisten spørsmålet "Positivt med konkurranse?".¹⁶ I et intervju presiserte den ass.generalsekretæren at juryen hadde vært streng for å markere NH's høye krav til kvalitet. Selv om ikke noen produkter kvalifiserte til 1.premie, kunne det allikevel tenkes at noen produkter kunne settes i produksjon. Rauma Ullvarefabrikk og Telemark Husflidslag skulle gå gjennom produktene som var levert inn for å se om de fant produkter som egnet seg for produksjon. Journalisten påpekte at når generalsekretæren var så opptatt av "produktutvikling" og "markedsføring", og av å "styrke husflid som næring"; hvorfor samarbeidet man ikke da bedre med Norway Crafts som var et prosjekt igangsatt fra kommunaldepartementet for å utvikle denne næringen? Svaret fra NH var at de var interessert i et fruktbart samarbeid med alle som kan gjøre noe for norsk husflid, både Norway Crafts, Norsk Designråd, Norsk Form og Norske Kunsthåndverkere.

Mange av de tilstedeværende som ikke var blitt premiert, var skuffet over at ikke flere produkter var stilt ut. En deltager sa at utstillingen var "feil"; "dette er ikke noe for vanlige folk". Hun syntes det var for mye moteplagg og spesielle ting. En deltager var skuffet over å ikke få premie. Hun hadde dokumentert et stort arbeid med å bearbeide en lokal kultur-

¹⁵ Idaluo Larsen. *Positivt med konkurranse?* *Nationen* 27.5.1992

¹⁶ Idalou Larsen. 1992

tradisjon; glassblåsing, i et nytt produkt; strikkegenser med stetteglass som mønsterrapport. Hun mente at juryen ikke kunne ha lagt vekt på hva folk hadde levert av dokumentasjon sammen med produktet. En annen deltager ga uttrykk for skuffelse over hva som var utstilt. Hun hadde ventet å få se mange flere av de innsendte produktene. Flere deltagere som jeg snakket med under utstillingsåpningen hadde ønsket å få se mer av alt som var kommet inn. De lurte på om alt så slik ut som det de så her? Og, hvordan var deres eget produkt i forhold til andre ting som var kommet inn?

De premierte deltagerne ble intervjuet av lokalaviser fra distriktet de hørte til. En gruppe på tre hadde laget Kroneskabinet, den ene av to produkter som fikk andrepremie i klassen for trearbeid. Disse tre ble intervjuet av lokalavisen. Produksjonsprosessen ble her presentert som et gruppearbeid. Kunstneren hadde stått for design, førskolelærer/kunstner for treskjæringen, og tapetserer/maleren for marmoreringen. "Skabinet er først og fremst en skulptur, men også til praktisk nytte for smykker og oppbevaring av for eksempel kjærlighetsbrev", sa kunstneren.¹⁷ Vinner av Norsk Ukeblads spesialpremie i klassen for strikking var nettopp kommet hjem fra fire års tekstildesign-utdannelse i England, og syntes det å bli premiert var morsomt og overraskende.¹⁸ En av vinnerne av delt 2.premie i klassen for strikking, en husmor, fortalte at det viktigste var å delta, men det var artig å vinne også. Hun hadde strikket siden hun var syv år, og hadde hatt som nyttårslovte å lage en genser til denne konkurransen. Nå var det "godt å være ferdig".¹⁹ En av de som fikk hederlig omtale i klassen for trearbeid var møbelsnekker og treskjærer. Det at han havnet i konkurransen til Norges Husflidslag var mer eller mindre tilfeldig. Men han "syntes det var morsomt å få en såpass pen plassering".²⁰ I Norsk Ukeblad ble "Norsk Ukeblads husflidskonkurranse" i presentert nr.26, 16.juni 1992. I bladet var det bilder av begge prisvinnerne av Norsk Ukeblads spesialpris, med sine produkter. De øvrige vinnerne var ikke presentert med bilder, men de premierte i begge grupper var listet opp med navn. Oppslaget var mindre enn en hel side, og satt inn under vignetten "Norge Rundt", på side 109. I Norsk Ukeblad nr.3, 19.jan. 1993 var det et nytt oppslag om konkurransen, denne gang over en hel side. Det var plassert på idesidene, s.57, under vignetten "1000 ideer". Her var 2.premie-produktene i begge klasser presentert sammen med vinnerne av Norsk Ukeblads spesialpris. I oppslaget omtales utstillingen fra Norsk

¹⁷ Ole Endresen. *Kreativ trio i tre*. Østlandets Blad 25.5.1992

¹⁸ Margrethe Lied. *Dristig strikk ga premie*. Adresseavisen 25.5.1992

¹⁹ Cecilie Louise Berg. *Fordums flid på ny måte*. Nationen 26.5.1992

²⁰ Forfatter ukjent. *Tobakksdåse ga heder til Arve*. Samhold 25.5.1992

Folkemuseum som da var vist på Norsk Bergverksmuseum på Kongsberg. Derfra skulle utstillingen gå videre til Nordland Fylkesmuseum i Bodø. "En del av arbeidene skal stilles ut under OL på Lillehammer i 1994". Ukebladet oppfordret leserne til å se "den spennende utstillingen". For der kunne de finne "husflid av god kvalitet i vår tids formspråk, men med røtter i norsk tradisjon". Juryens offisielle kommentarer til produktene var ikke tatt med i Norsk Ukeblads oppslag om konkurransen. I Norges Husflidslags eget tidsskrift Norsk Husflid nr.4 1992 var temaet Bunad, tradisjon og nyskaping. Konkurransen "Jeg fant, jeg fant" ble omtalt i en kort artikkel om bunad i forvandling.²¹ Det var ingen redaksjonelle kommentarer om konkurransen i nummeret, og ingen intervjuer med premievinnere eller med prosjektansvarlige om hvordan resultatet av konkurransen ble vurdert.

Etter utstillingsåpning kom tre representanter fra Rauma Ullvarefabrikk for å se på alle plaggene som var levert inn til konkurransen. Hensikten var å lete etter produkter de kunne selge mønster og garn til. Etter å ha sett igjennom 200 produkter fant de ingenting, eller kanskje en genser som de ville se litt nærmere på. De tok ikke fatt i noen av de premierte plaggene for videreutvikling til produksjon. En håndstrikket genser som fikk 2.premie er allikevel senere solgt som mønster. Innvendingene fra designerne på Rauma Ullvarefabrikk var at det var for spesielt, eller det lignet for mye på andre mønstre de hadde, eller de likte ikke fargekombinasjonene. Her skulle man jo tro at det hadde vært mulig å arbeide videre ut fra de muligheter som lå i materialet, men det var ingen begeistring hos representantene fra Rauma. Tre representanter fra Telemark Handverksentral kom også for å se på produktene. De var interessert i både strikkeprodukter og treprodukter, men var ikke interessert i å videreutvikle et produkt med potensiale i seg fordi det ville kreve for mye arbeid å bearbeide det, slik at det ikke ville være økonomisk lønnsomt når de i tillegg måtte kjøpe designet. NH's næringsperspektiv på konkurransen var tilsynelatende ikke særlig vellykket.

Trollstål og kjerringspinn

Hovedmålet med NH's OL-prosjekt var i utgangspunktet å vise frem Norge under OL på Lillehammer. Ideen om at de beste produktene fra konkurransen skulle utstilles ble imidlertid forandret til utstillingen Trollstål og Kjerringspinn som sto på Maihaugen under OL-94. Noen få produkter fra konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" var tatt med i denne utstillingen, men

²¹ Jorunn Spord Borgen. Bunad i forvandling. *Norsk Husflid* nr.4/1992

ingen av de premierte. På denne utstillingen ble det vist produkter i "vår tids formspråk", laget av profesjonelle kunsthåndverkere, husflidshåndverkere, designere og studenter ved Statens Lærerhøgskole i Forming, Oslo. Produktene var vist sammen med ett eller flere tradisjonsprodukt som enten var autentisk gammelt eller, like gjerne, nyproduserte kopier av et tradisjonsprodukt. Produktspekteret var utvidet fra konkurransens strikkeprodukter og treprodukter til å være en illustrasjon av "Eventyret om de tre grunnleggende håndverks-teknikkene som har overlevd og blitt videreført i moderne tid...". Dette var knivmaking, åklelev og strikking. Trollstål og kjerringspinn refererte til de tradisjonelle oppdelingene i kvinnelig tekstilkultur og mannlig materiell kultur med kniven både som sentralt redskap og som produkt.

Med denne utstillingen ønsker vi å vise noen linjer i utviklingen, og synliggjøre hvordan stoltheten og kjærligheten til den norske kulturarv lever videre hos våre håndverkere. Knivsmeden som, liksom sine forgjengere, prøver å smi trolldoms kraft inn i knivstålet, og skjønnhet i skaft og slire. Og kvinners innsats med husets tekstiler har endt i det fineste tankespinn som resulterer i nye, vakre mønstre, uanede kombinasjoner og fargesammensetninger, enten det er i vevnaden eller strikketøyet - trollstål og kjerringspinn.²²

I boken som var laget til utstillingen, stilles spørsmålet om husflid er kulturens stebarn. Etnologen Vibeke Mohr argumenterer for at husflid er utviklet fra vår gjenstandskultur, og at den husflid som produseres i dag har større symbolsk enn funksjonell verdi. Dagens husflid produseres ikke av kunstnere utdannet fra akademiet; husflid er "det frodige mangfold - på godt og vondt - som er tuftet på det folkelige".²³

Oppsummering og problemformulering

Samtidig som det konstanteres at den moderne kunsten er blitt vanskeligere tilgjengelig,²⁴ viser forløpet av denne konkurransen at det er behov for arenaer for konkrete engasjement i estetiske problemstillinger. Det fascinerende med denne konkurransen var at alle, uansett kunnskapsbakgrunn kunne delta i konkurransen, identifisere seg med Askeladden som mytisk

²² Kirvil Haukelid. *Trollstål og kjerringspinn. Trollstål og kjerringspinn*. Oslo: De norske Bokklubbene og Kulturprogrammet for de XVII Olympiske Vinterleker på Lillehammer i 1994

²³ Vibeke A. Mohr. *Husflid - et kulturelt stebarn? Trollstål og kjerringspinn*. Oslo: De norske bokklubbene og Kulturprogrammet for de XVII Olympiske Vinterleker på Lillehammer i 1994

²⁴ Et problem som er tatt opp i KULT-prosjektet "Møtesteder - om kunstformidlingsinstitusjoner i Norge". Dag Sveen (red.). *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1995.

figur, og som han gå ut og lete etter tradisjonselementer som kunne brukes i en ny sammenheng. På denne måten var de invitert til å gå inn i et vidt område av assosiasjoner og utforske sin egen mulighetsverden i en konkret skapende prosess, og bli vurdert av eksperter. Juryenes dommer engasjerte, og viser at de vurderingene som gjøres, og signalene dette gir, betyr noe for alle de involverte. Norges Husflidslag lykkes i ønsket om å engasjere medlemsmassen, kunstnere og publikum. Slik konkurransearrangementet forløp, var forutsetningene tilstede for å kunne bruke dette materialet til en analyse av amatører og profesjonelles produksjonsprosess og vurderinger av det gode norske produkt. Men det var flere ting som overrasket meg. Juryene arbeidet annerledes enn jeg forventet ut fra konkurransereglene, og de pedagogisk begrunnede kommentarene som ble lest opp på utstillingsåpningen ble tydeligvis ikke forstått av målgruppen. Det var også overraskende at målsettingen med konkurransearrangementet, og definisjonene av deltagere og produkter ble reformulert flere ganger av arrangørene. Tiden fikk også betydning, for da OL-94 åpnet, sto en helt annen utstilling på Maihaugen. Konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" var blitt uaktuell før målet som alle deltagerne hadde jobbet frem mot, var nådd. I hvilken grad hadde disse observasjonene betydning for hvordan forholdet mellom amatører og profesjonelle kan forstås? Hva var vesentlig og hva var uvesentlig for utvikling av problemstillinger og analyser? Jeg valgte å holde fast ved den allmene antagelsen som var grunnlaget for feltarbeidet, om at det er en forskjell mellom amatør og profesjonell, og den teoretiske antagelsen at dette best kan analyseres hvis estetisk produksjon og estetiske vurderinger ses i sammenheng. På grunnlag av disse refleksjonene formulerte jeg følgende hovedproblemer:

- Er det systematisk variasjon mellom amatørernes og de profesjonelles estetiske produksjon og estetiske vurderinger?
- Hvilke estetiske vurderinger gjør en konkurransejury når den velger ut gode, norske produkter som er produsert både av amatører og profesjonelle?

Skillet mellom amatør og profesjonell er de sentrale analytiske kategoriene. Videre i denne fremstillingen blir forskningsstrategien beskrevet i kapittel 2. Deretter gjøres det tre analyser med tre typer data. I kapittel 3 gjøres en analyse av å skape. Data er delvis strukturerte intervju med amatører og profesjonelle. I kapittel 4 analyseres allment beskrivende og

teoretiske definisjoner av å være amatør og profesjonell. I kapittel 5 analyseres det å velge ut det gode norske produkt. Data er deltagende observasjon av juryarbeidet. I kapittel 6 diskuteres resultatene av disse analysene og det trekkes en konklusjon om forholdet mellom amatør og profesjonell i kunstfeltet.

2 Forskningsstrategi

Ved siden av informasjonen som feltarbeidet ga, var data produkter og tekster. Disse tekstene handlet om fødsler, bryllup, arv, barndom, natur og levd liv her og nå. De personlige meddelser fra deltagere i løpet av feltarbeidet, mine observasjoner av arrangør, jurymedlemmer etc. gir et fortettet inntrykk av følelser, historie og levd liv. Dette organiske mangfoldet i materialet, som var umulig å oppfatte i de konkrete produkters estetiske egenskaper, var på mange måter handlingslammende. Hvilken forskningsstrategi er fruktbar i forhold til et slikt meningsmangfold?

Forholdet mellom data, problemstilling og metode

Feltarbeidet ble startet ut fra en forventning om at jeg ville finne forskjeller mellom amatører og profesjonelle ved å sammenligne deres produkter og tekster. Jeg ville kategorisere dem via oppgitt yrke, og forventet at dette kunne gi data som var fruktbare å analysere. En del signaler som ble oppfanget i feltarbeidet kunne ikke tas stilling til betydningen av i løpet av observasjonen. Både produktene og tekstene var mer like og mer mangfoldig enn det hadde vært mulig å forstille seg. Det skjedde også andre ting som fikk betydning for de strategier jeg valgte for å få informasjon. Juryene fant ikke noen produkter som de ville gi 1.premie. Budskapet som de ønsket å formidle ble ikke forstått. Og Norges Husflidslag omdefinerte arrangementet underveis. Jeg har antatt at fortolkninger og forklaringer kan være like interessante data som produkter og observert adferd, i arbeidet med å formulere forskjeller mellom amatør og profesjonell i kunstfaglige spørsmål. Men tekstene inneholdt ikke de forventede forskjeller. Både problemstillinger og metoder måtte derfor utvikles videre i flere etapper for å få et grunnlag til å formulere slike forskjeller. Problemstillingene utvikles i et vekselspill mellom informasjonsinnhenting, fortolkning og evaluering, slik at forskningsprosessen kan karakteriseres som en vekselvirkning mellom utviklingsfaser og evalueringsfaser, som en dynamisk prosess.¹ Gjennom denne

¹ Sigurd V.Troye. 1994. Denne problemgenererende prosessen beskrives av Troye som en veksling mellom "context of discovery" og "context of justification".

kontinuerlige evalueringen av teoretiske erkjennelser og det logiske og empiriske grunnlaget dette hviler på, kan erkjennelse og antagelser om amatører og profesjonelle i kunstfeltet forbedres, men ikke bevises eller utvikles til ny teori. Målsetningen for denne type studie er å kunne reflektere over utvikling av kunnskap på dette bestemte området, på grunnlag av god informasjon, og å kunne stille seg kritisk til erkjennelsene dette kan frembringe.

Et informativt eksempel

Konkurransen er valgt ut som et informerende, kvalitativt case. Det er ulike vurderinger av case-studier, og de vanligste innvendinger mot slike studier er problemer med teori, generaliserbarhet og gyldighet.² Alle casestudier har en feltmetodisk form, hvor både deltagende observasjon og intervju er viktige kilder. De situasjoner som spesifikt egner seg for case-studier er hvordan- og hvorfor-spørsmål til en hendelse, og hvor den som undersøker har liten eller ingen kontroll over hendelsen.³ Et vanlig skille gjøres mellom beskrivende, utviklende og forklarende case studier. Beskrivende studier fokuserer på enkeltsituasjoner og hendelser. De er ikke forutsetningsløse, men er basert i diskursive forutsetninger. Slike studier kan bidra til informasjon om “real-life-events”, og anbefales når vi ønsker å gå i dybden på unike problemer eller situasjoner. Både i beskrivende og utviklende case ligger utfordringen i å kunne identifisere case som er rike på informasjon, på den måten at mye kan læres fra eksempler av fenomenen som undersøkes. Forklarende studier er teoretisk informerte, ved at det brukes etablerte begreper og innsikter for å belyse spesielle fenomener. Det er ikke alltid klare grenser mellom disse typene studier, og de står ikke i et hierarkisk forhold slik at de beskrivende er mindre vitenskapelige enn de forklarende.⁴ Denne casestudien kan ses på som både beskrivende og forklarende. Beskrivende i den forstand at jeg ikke hadde kontroll over hva feltarbeidet ville føre til, men har vært henvist til å beskrive det som skjedde i allmenspråklige former. Den er også forklarende i den forstand at jeg analyserer deler av denne hendelsen fra

² Bent Flyvbjerg. *Rationalitet og magt*. Bind I. København: Akademisk forlag, 1991.

³ I motsetning til en annen type case-studier; aksjonsforskning, hvor forskeren går inn i en hendelse og påvirker situasjonen.

⁴ Robert K. Yin. *Case Study Research*. Applied Social Research Methods Series Volume 5, 1989. Noen av de beste og mest kjente case-studier har vært både beskrivende; f.eks. William F. Whyte fra 1979: *Street Corner Society*, og forklarende; Graham Allison fra 1971: *Essence of Decision Making: Explaining the Cuban Missile Crisis*.

forskjellige teoretiske perspektiver for å hente mest mulig informasjon og kunnskap ut av caset. Dette kan kalles en informasjonsorientert utvelgelse av case, hvor formålet er å maksimere nytten av informasjonen. Slike case velges på grunnlag av det forventede informasjonsinnhold, basert på allerede eksisterende kunnskap.⁵

Validitet og generaliserbarhet

I motsetning til kritikken av generaliserbarheten i case-studier, sier Flyvbjerg at det er god grunn til å generalisere på grunnlag av informasjonbaserte enkeltcase. Men, "... *formel generalisering er overvurderet som kilde til videnskabelig utvikling, hvorimod "det gode eksemplets magt" er undervurderet*".⁶ Flyvbjerg viser til at både Newton, Einstein og Bohr baserte sine teorier på enkeltcase. Case-studier var også sentrale i teoriene til Freud, Marx og Darwin. Han argumenterer for at all kunnskap er kontekstuell, og derfor er case-studier viktige former for utvikling av ny kunnskap. Verdien i denne casestudien ligger først og fremst i å beskrive konkurransen som hendelse og analysere noen sider ved hendelsen ut fra det valgte teoriperspektivet og ikke i å kunne trekke generelle slutninger til alle andre konkurranser. Generaliserbarheten er ikke et avgjørende spørsmål for studiens verdi. Samtidig kan resultatene av studien, ut fra de problemer som reises, ha allmen betydning for et stort gyldighetsområde.

Dobbel hermeneutikk

Jeg har ikke bare allerede eksisterende informasjon om denne konkurransen. Ny informasjon konstrueres ved hjelp av flere typer data, og gjennom teori og refleksjon utvikles forståelsen av denne informasjonen slik at det kan fortelles en historie. Arbeidet går ut på å fortolke andres fortolkninger. Det er altså en nær sammenheng mellom problemstillingene slik de utvikles, og måten denne studien gjennomføres på, som er bestemmende for de analyser jeg gjør. Denne dobbelte hermeneutikk representerer en refleksiv metodologi hvor forestillingen om det objektive problematiseres.⁷ Dette er et alternativ til både den positive søken etter objektive

⁵ Bent Flyvbjerg. 1992, Bind I, har laget et skjema for strategier for utvelgelse av stikkprøver og case. Blant de informasjonsorientert case-typer er dette den mest smålåtne formen, hvor hensikten ikke er å kunne trekke generelle slutninger.

⁶ Bent Flyvbjerg 1992, Bind I., s.137-158, sitat fra s.149, forfatterens utheving.

⁷ Anthony Giddens. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

forklaringer som skulle ende i universelle lover, og til den hermeneutiske søken etter subjektive fortolkninger som ville ende i det spesielle og unike.⁸ I arbeidet med studiene av Kabyl erkjente Pierre Bourdieu at han noen ganger skrev om den kabylske æresfølelse i termer som minnet om "... essays on the heroes of Corneille".⁹ Dette gjorde ham mer oppmerksom på det uanalyserte element i enhver teoretisk analyse. Dette elementet består i følge Pierre Bourdieu av

... the theorist's subjective relation to the social world and the objective (social) relation presupposed by this subjective relation.¹⁰

Dette fører til følgende metodologiske problem: Hvordan kan jeg forholde meg refleksivt til forskningsobjektet og til mine egne kunnskaper og antagelser, hvordan kan vekslingen mellom fortolkning og forklaring forenes, og hvordan kan begreper utvikles til analytiske redskap som åpner opp empirien. Med andre ord; hvordan kan historien om denne konkurransen skrives på en måte som gir betydning utover det spesielle og unike.

Forholdet til forskningsobjektet

Den franske sosiologen Pierre Bourdieu representerer med sin samfunnsteori en refleksiv metodologisk tradisjon.¹¹ Donald Broady's begrunnelse for å introdusere Bourdieu for det skandinaviske samfunnsvitenskapelige miljø var at hans metodologi representerer et godt alternativ til den "subjektivistiske eller idiosynkratiske slagside" som en del kvalitative studier etter hans mening kan få, og som det hermeneutiske fokus på det spesielle og unike kan ende i.¹² Det kan derfor virke som et paradoksalt valg når jeg bruker Bourdieus metodologiske refleksjoner som en ramme rundt dette prosjektet, all den tid det ikke er en ambisjon å bruke kvantitative metoder eller å forandre det kulturelle felt som er studiens objekt.¹³ Bourdieus begreper brukes her

⁸ Barbara Czarniawska og Bernward Joerges. *Travels of Ideas*. Barbara Czarniawska og Guje Sevòn (eds.). *Translating Organizational Change*. Walter de Gruyter-Berlin-New York, 1996.

⁹ Pierre Bourdieu. *The Logic of Practice*. Polity Press, 1990, s.17.

¹⁰ Pierre Bourdieu. 1990, s. 29

¹¹ Jeg velger å bruke tradisjon som betegnelse, selv om Anthony Giddens. 1990, bruker "model of reflexivity" (s.16), og Barbara Czarniawska and Berward Joerges. 1996, s.48 sier at "Reflexivity ... (of blurring narrative and logoscience genres) has become fashionable, but not institutionalized in social research".

¹² Donald Broady. *Dispositioner och positioner. Ett ledmotiv i Pierre Bourdieus sociologi*. Arbetsrapport 1983:2, UHÄ/fou, 1983, s.30-34.

¹³ Dette er en hovedbegrunnelse for Donald Broadys interesse for Bourdieus metodologi. Broady mener at hans metoder har stor interesse for den som vil endre den sosiale virkelighet og søke svar på f.eks. spørsmål om hvordan utdanning kan forandre arbeidslivet. Se Donald Broady. 1983, s.17.

som analytiske redskap, uten å kunne tilfredstille de kravene til bl.a. kvantifisering som hans metodologi setter.¹⁴

Pierre Bourdieu har hatt stor betydning for hvilke teoretiske begreper vi bruker i analyser av vår egen, vestlige kultur i -80 og -90-årene. Bourdieu analyserer kulturen ut fra spørsmålet om hvilken kunnskap vi har som grunnlag for våre følelser, våre valg og våre handlinger, og er opptatt av å forstå både hvordan denne kunnskapen er utviklet, og hvordan vi bruker den.¹⁵ Prosjektet hans har vært å gjenreise det grunnleggende vitenskapsteoretiske spørsmål; hvor frie er vi egentlig som individer? Hvordan skal vi forstå reproduksjonen av ulikheter og verdier i vår kultur? Bourdieu antar at det er elementer i alle kulturer som ikke er fornuftige, felles eller åpenbart meningsfulle. Vi må akseptere ideen om en ubevisst kulturell adferd. Individet er både et strukturert individ og har samtidig mulighet for å påvirke strukturen gjennom sin adferd. Derfor er det å forstå en kultur det samme som å forstå denne dobbeltheten; den strukturerende struktur. Hans ambisiøse prosjekt har på et diskursivt nivå vært å fornye samfunnsvitenskapene som etter hans mening hadde kjørt seg fast i en stillingskrig mellom strukturforklaringene og individforklaringene om menneskers liv og kulturer. I tradisjonen etter Saussure og skillet mellom Langue og Parole, posisjonerte Bourdieu seg mellom Levi-Strauss' objektivisme og Sartre's subjektivism. Han fant begge perspektivene utilfredstillende og prøvde å bygge bro mellom disse teoretiske ståstedene

Bourdieu underkaster materialismen en grunnleggende kritikk, og utvikler via denne kritikken begreper som utgjør fundamentet for hans teori.¹⁶ Ved denne "generaliserte materialisme" forholder Bourdieu seg nominalistisk til begrepene i den materialistiske tradisjon.¹⁷ I stedet for argumentet om substans; den konkrete forståelsen av sosiale grupper og klasser, fremhever han relasjoner. I stedet for økonomisk determinering og økonomisk konkrethet, fremhever han den relative

¹⁴ Dette er i følge prof. V.Y.Mudimbe ved Stanford University en helt akseptabel måte å bruke "the elegance and brilliance of Pierre Bourdieus work" på. Ref. fra hans kurs "The Intellectual as Writer: Pierre Bourdieu", som jeg fulgte på Stanford University, California, spring-term 1996.

¹⁵ Her er spørsmålet om smaken, "det mest subtila instrument för att orientera oss i den sociala världen och särskilja oss från andra grupper och deras smak" kanskje det mest kjente. Sitat fra Donald Broady. 1983.

¹⁶ Bourdieu sier at "... my reading of Max Weber - who, far from opposing Marx, as is generally thought, ... - helped me greatly in arriving at this kind of generalized materialism...". Pierre Bourdieu. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press, 1990 (1980), s. 17.

¹⁷ Donald Broady. Agent til Subjekt. Donald Broady og Ulf P.Lundgren. *Rätten att tala*. Skeptron. Texter om läroplansteori och kulturreproduction. Stockholm: Symposion, 1984, s.60-68. Dette er en ordliste hvor noen av de viktigste begrepene hos Bourdieu er oversatt og utfylt med forklaringer.

sosiale bane og symbolsk kapital, f.eks. utdanning og familiebakgrunn, som er dannet i et sosialt rom. Istedenfor et konkret klassebegrep, fremhever Bourdieu et klassebegrep utviklet fra kunnskap om rommet av posisjoner, og bruker begrepet om "class on paper". I alle sosiale formasjoner er det grupper av mennesker som okkuperer like posisjoner og som ved at de er posisjonert i de samme vilkår har alle sjanser til å inneha de samme disposisjoner.¹⁸ Alle akademikere kommer kanskje ikke fra akademikerfamilier, men alle akademikere er utvalgt gjennom summen av de egenskaper som habitus, utdanning og posisjoner gir, og de tilhører den samme gruppe.¹⁹ De utgjør en abstrakt klasse. Istedenfor objektivisme foreslår han en selvrefleksiv sosiologi. Det som skjer i forskning er at vi objektiviserer andre men er selv objekter for andre. Dette gjør at vi alltid både oppfatter og oppfattes, og relasjonene i forskningsprosessen er derfor viktige elementer i forskningen.²⁰

"De andre" og "oss"

I Bourdieus refleksjoner over vitenskapsfeltets tatt-for-gitt-heter, pekes på at forskningen aldri er så farlig som når den praktiseres uten at det reflekteres over hvordan ny kunnskap konstrueres. Dette er et bidrag til en radikal kritikk av den antropologiske tradisjonen hvor det var et ubevisst forhold mellom forskeren og den observerte.²¹ Slike objektivistiske tolkninger av en kultur vil tendere til å fortolke kulturen som noe som har vært, ikke som noe som er åpent for tolkning, og som innebærer at kultur er en fortløpende prosess. Det er en tendens til at observatøren som skriver teksten om det fremmede vil totalisere og formalisere praksisen og omgjøre den til regler og modeller for adferd, istedenfor å reflektere at denne praksis

¹⁸ Habitus er et sentralt begrep i teorien, og "är det system av dispositioner som människor förvärvar genom att vistas i en bestämd social miljö (hem, skola etc.) och som sedan tillåter dem att utifrån ett litet antal principer generera de tanke- och handlingssätt som krävs på de olika sociala fält där de hamnar". Donald Broady. 1984, s.63. Se denne ordlisten for utdyping.

¹⁹ Bourdieu unngår å bruke sosialisering som begrep fordi han ikke tror på forestillingen om internalisering av normer. Istedet bruker han inkorporere eller kroppsliggjøre. Se Donald Broady. 1984.

²⁰ Grunnlaget for denne vektleggingen på metodologien ble lagt, forteller Bourdieu, da han på slutten av femtitallet startet forskning om følelsenes fenomenologi, eller "the temporal structures of emotional experience". Han prøvde å kombinere etnologisk, kvalitativ forskning med sosiologisk kvantitativ forskning, noe som han har videreutviklet bl.a. i bruken av korrespondansanalyser. Se Pierre Bourdieu. *In Other Words*. Stanford California, Stanford University Press, 1994, s. 3-7. Det refereres også til denne "fantasifulle" metodekombinasjon hos Donald Broady. 1983, s.11.

²¹ En tradisjon hvor de personlige egenskaper hos antropologen har vært ansett som tilstrekkelige forutsetninger for en objektiv tolkning. Kritikk av denne tradisjonen har på 80 og 90-tallet vært utgangspunktet for antropologenes metodiske selvrefleksivitet, og var et utgangspunkt for Bourdieus kritikk av samfunnsvitenskapen. Se Pierre Bourdieu. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977, i første kapittel i forbindelse med studiene han gjorde i Nord Afrika.

er en kontinuerlig prosess. Vi tenderer til å formulere universelle forklaringer men begrenses av våre individuelle perspektiv. Bourdieu har i sin forskning gått fra den tradisjonelle antropologiske studien av "de andre" til å studere "oss". Ved å studere den franske kulturen fra innsiden ville Bourdieu "go native" i egentlig betydning, fordi han selv og hans forskerteam jo var en del av den kulturen de studerte. Men problemet ble at denne deltagende observasjonen ikke kunne fange opp nyansene i det franske samfunn. Dette måtte han rette på ved å ta i bruk statistiske metoder, og hans målsetting ble "to ethnographically sensitize sociological statistics, and also statistically sensitize ethnographic studies".²²

Bourdieu bruker en kombinasjon av subjektivistiske representasjoner, objektivistiske analyser og forskjellige tolkningsteknikker i sine metoder.²³ I intervjuundersøkelser bruker han f.eks. et tredimensjonalt perspektiv; informanten, intervjueren og intervjueren som observatør. På denne måten blir intervjueren bevisst sin rolle som et "jeg" som subjekt som konstruerer kunnskap om "den andre", intervjuobjektet som objekt. Det er observatørens selvrefleksivitet som skal bidra til å unngå at han reproducerer den diskursive kunnskapen som er forutsetningen for studien.

Selvreferanseproblemet

Den særegne relasjonen mellom forskersubjektet og objekt i kvalitative studier er et selvreferanseproblem. Vi blir ikke kvitt vårt subjektive perspektiv ved å redegjøre for det. En slik redegjørelse har lett for å få en narsissistisk form. Beskrivelsen av en selv får en legitimerende funksjon som i sin konsekvens blir inkonsistent: å både gi uttrykk for et bestemt perspektiv og samtidig hevde å være tilnærmet objektiv.²⁴ For å kunne kjenne sin plass og nærme seg en objektivitet må man, mener Bourdieu, se seg selv som representant for en kategori; forskeren. En må bryte med hverdagslivsbegrepene og gå inn bak vitenskapsbegrepene. Vitenskapsbegrepene må brukes når aktørens meningskonstruksjon og representasjoner beskrives. Gjennom bruk av vitenskaps-

²² Edward LiPuma. Culture and the Concept of Culture in a Theory of Practice. Craig Calhoun, Edward LiPuma and Moishe Postone (eds.). *Bourdieu. Critical Perspectives*. The University of Chicago Press, 1993.

²³ Se Pierre Bourdieu. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge, 1984 (1979). I appendix I, s.512-518 er et eksempel på denne form for kombinasjon av metoder. Det samme kan ses i Pierre Bourdieu and Alain Darbel with Dominique Schnapper. *The Love of Art*. Stanford University Press, California, 1990 (1969). Se appendice 1-6, s.117-161.

²⁴ Susanna M. Solli. Selvreferanseproblemet i sosiologien: Bourdieu og Skjervheim. *Sosiologisk Tidsskrift* 3/1994

feltets begreper og beskrivelser av det vitenskapelige produksjonsfeltet synliggjøres de sosiale betingelser for vitenskapelighet, og dermed også kunnskapens relativistiske karakter, i forsøket på å oppnå størst mulig grad av objektivitet.²⁵ I møtet med konkurransen som kulturell hendelse har jeg erfart at min selvrefleksjon i seg selv ikke var tilstrekkelig til å kunne finne gode begreper for å belyse relasjonene i konkurransen. Jo mer informasjon jeg samlet inn, dess vanskeligere ble det å distansere seg fra egne referanser og assosiasjoner. Min bakgrunn som medlem i det kulturelle felt jeg skulle undersøke; som kunstfaglig kompetent, men også som lærer, preget mine perspektiver. Som formingslærer er jeg sosialisert inn i en rasjonalitet der mine disposisjoner går ut på å "ta elevens perspektiv". Møtet med eleven er forutsetningen for kommunikasjon og læring. Samtidig har jeg selv mye praktisk kunstfaglig utdanning og kan lett identifisere meg med produsentens skapende prosess. Med denne bakgrunnen hadde jeg lettere for å identifisere meg med de som deltok i konkurransen enn med de som la rammer for konkurransen og som felte dommer. Derfor hadde jeg planlagt å fokusere på deltagerne i dette feltarbeidet. Men jeg oppdaget raskt at andre observasjoner fikk betydning for mine tolkninger og vurderinger. Jeg kunne ikke stole på min faglige spontanitet, jeg måtte også søke teoretiske begreper, og utforme metodologiske rammer for den nye kunnskapen som skulle konstrueres. Dette vil bli utdypet når de metodiske strategier blir diskutert i sammenheng med de enkelte analysene. Vi kan se på metodologi som et redskap for å reflektere over begrensningene som ligger i den vitenskapelige konstruksjon. Hvis vi lykkes med det logiske arbeidet som en metodologi krever, kan vi kanskje klare å gjenopprette litt av den logiske kontroll over skrivning og dens effekter. Denne ambisjonen fører mine metodologiske refleksjoner over fra fortolkning til teksten. Den reflektive metodologi utgjør en narrativ kunnskapsform. Dette er en form hvor fortolkning og forklaring mikses sammen, og hvor spørsmålet om kausalitet er gjenstand for diskusjon.²⁶

²⁵ Bourdieu og Wacquant. *An Invitation to Reflexive Sociology*. The University of Chicago Press, 1992.

²⁶ Barbara Czarniawska og Bernward Joerges. 1996. De har hentet diskusjonen om narrativitet fra Jerome Bruner som i sine siste bøker har fokusert på narrativets betydning i meningskonstruksjon. Se Jerome Bruner. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. Og Jerome Bruner. *Acts of Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

Forholdet mellom fortolkning og tekst

I naturvitenskap og i samfunnsvitenskap er undersøkelser ofte basert på det forskeren ser, men når resultatene presenteres, er det tekstene, modellene og argumentene som etter konvensjonene skal overbevise. De visuelle referanser har stor bevisbyrde i en kultur- og kunstfaglig sammenheng. Men konvensjonene om det tekstliges betydning og overbevisende kraft er også innenfor humanistisk vitenskap betydelig, og har en lang tradisjon. Barthes så på skriving som en egen diskurs, og hevdet at skriving oppstår i det øyeblikk talen opphører. Historiske fakta er tause i det øyeblikk de blir historie.²⁷ Dette er et problem som angår både konkurransen som hendelse, forskningsprosessen og fremstillingen her. I erkjennelsen av at også denne teksten ikke bare gir en objektiv fortolkning av en virkelighet, men at den også er en fortelling, blir et sentralt spørsmål hvordan mening kan konstrueres som en informativ tekst.

Fra kropp til tekst og fra tekst til kropp

Franskmannen Jules Michelet var den første moderne historieskriver. Han skrev "Den Franske Historien" med utgangspunkt i sin kropp.²⁸ Barthes bruker den doble betydning av "he grazes" for å karakterisere Michelet's historieskriving; hans vandring gjennom historien var som en lett berøring, samtidig som han fortærte den, som et gressende krøtter. Michelet's kroppslighet ble i hans tekst til metaforer for meningen med livet og meningen i historien. Det folkelige språket og de burleske analogier mellom mennesker og kroppslige prosesser brukte han på en måte som tydeliggjør historieskriverens problem; grensen mellom fiksjon og "historien" som virkelighet. Da Barthes skrev en biografi om Michelet, brukte han Michelet's tema og metode på historien om ham selv. Michelet skrev aldri om noen uten å ha konsultert så mange portretter han kunne av denne personen, for å kroppsliggjøre objektet. Barthes bruker også alle tilgjengelige portretter av Michelet i biografien om ham, og målet med biografien er "å gjenfinne strukturene av et liv, en tematikk, et nettverk av besettelser, ikke å skrive historien om Michelet".²⁹ Gjennom teksten konkretiseres Michelet som

²⁷ Det Saussurske skillet mellom Langue og Parole er referanse for dette skillet, og er samtidig diskursens objekt.

²⁸ Han "var" historien gjennom fysisk erfaring; migreneanfallene som fulgte med historieskrivingen var som å dø og mirakuløst bli "født på ny" når anfallene gikk over. Fra: Michel de Certeau. *The Writing of History*. Columbia Press, 1988.

²⁹ Roland Barthes. *Michelet*. University of California Press, 1992.

kropp, samtidig som Barthes lar konnotasjonene stå åpne, slik at teksten kan leses på flere måter. Ved å bruke de samme tema og stilistiske trekk som Michelet, får Barthes synliggjort Michelet's metode, hans begrensninger og hans modernitet, men også Barthes' eget syn på historieskriving.

Historie fra flere perspektiver og flere nivå

I Michelet's historieskriving tvinges kroppen til å bli språk. Moderne historieskriving begynner med denne differensieringen mellom fortid og nåtid, mellom kultur og natur, og mellom diskurs og sosial kropp. Ord blir til bilder og dermed til en historie vi "ser". Som medisinenes tradisjon med å skrive kroppen, som gjør at vi "ser" kroppen gjennom beskrivelsen. Det som er meningsgivende er like mye det som er utelatt som det som er tatt med i beskrivelsen. Michel De Certeau mener at vi ikke kan ha en generell forståelse av historien, bare av historie sett fra ulike steder, som historier av historie avhengig av hvor vi er, når, hvilke sosiale relasjoner som finnes, og hvilke maktrelasjoner som finnes. Når Michel de Certeau tar opp temaet historie sett fra forskjellige steder, tar han fire forskjellige disiplinoverskridende perspektiver.³⁰ Med perspektiver på tvers av de humanistiske vitenskapene, europeisk religionshistorie, samtidslitteratur og psykoanalysen får han synliggjort relasjonene mellom sosialt sted, praksis og skriving. Michel Foucault ville si at de Certeau beskriver kunnskaper fra fire forskjellige maktfelt. En annen måte å perspektivere en hendelse er å gjøre som Proust, som i en roman tematiserer fire forskjellige sider ved den samme hendelsen.³¹

Reinhart Koselleck skiller mellom representasjon, hendelse og struktur i historieskriving. Hendelser kan knyttes til spesifikke subjekter, mens strukturer er intersubjektive, de kan ikke reduseres til individer eller grupper. Representasjonen, bildet som skapes av historien, må omhandle begge disse nivåer. Det metodologiske problem er at varige strukturer, spesielt hvis disse strukturer unnslipper bevissthet eller kunnskap, kan ha stor betydning selv om de ikke oppfattes som del av hendelsen. Derfor er det ikke tilstrekkelig å bare se på individets forhold til hendelsen, men også

³⁰ Michel de Certeau. 1988

³¹ Marcel Proust. *Remembrance of Things Past*. New York: Random House, 1981. "I caught sight of Swann, and meant to speak to him, but at the moment I saw that the Prince de Guermante, instead of waiting where he was, to receive the greeting of Odette's husband, had immediately, with the force of a suction pump, carried him off to the farther end of the garden, in order, as some said, "to shew him the dooor". ... In a clearing surrounded by some fine trees.... one could see it in the distance... But from closer view, one realized that... From a little nearer... Seen close at hand... "

på de mer strukturelle betingelser som historisk er skapt for hva som skjer i denne hendelsen. Den mest fruktbare form for historieskriving er da å skifte mellom disse nivåene; fra individ til hendelse til struktur og tilbake igjen. Men avledningene kan ikke være tilfeldige, eller sirkulære. Argumentenes relevans må begrunnes ut fra teoretiske perspektiv.³² Bourdieu argumenterer på samme måte for at produktet av menneskers valg og handlinger ikke kan forstås uten å forstå de historiske, strukturelle og diskursive forutsetninger som har produsert dette. Kunnskapen finnes både som individuell erkjennelse og som kollektiv erfaring, men er ikke umiddelbart tilgjengelig på noen av disse nivåene.

Askeladden

Arrangøren av konkurransen formulerte allerede i konkurransereglene en historie om konkurransedeltagernes arbeidsprosess. Deltagernes beskrivelser av sine arbeidsprosesser er også historier om hendelsen de selv var deltagere i. Mange deltagere fortalte historien om seg selv som Espen Askeladd.

Jeg fant, jeg fant i vår rike kulturtradisjon drikkekar og enkle mønsterborder i treskurd. (Prod. nr.5-6).

Jeg fant mønsteret i ulldamasken til vesten tilhørende Sør-Trøndelags festbunad interessant. Ut fra det tegnet jeg mønsteret til bærestykket på en herregenser og utarbeidet oppskriften. Nå sender jeg den ferdige gensen med oppskrift inn til konkurransen: "JEG FANT, JEG FANT" (Prod. nr.203).

Jeg fant - i Norsk Husflid nr.1 1992 et bilde av en dør på Holmen Gård. (Prod. nr.277)

Jeg fant i Olav Bjaalands Museum, Morgedal et par votter jeg aldri vil glemme -... (Prod. nr.279).

Eg fant, eg fant. Med auga og andre sansar i aktivitet, kan ein finne inspirasjon så og seie over alt ute i naturen og der folk tidlegare har utøvd aktivitet. Det gjeld å sortere ut, ta det til seg og omsetja det til ny aktivitet. Inspirasjon til dekor i mitt produkt er henta frå muse, dekor og fargelære, frå undervisning og ekskursjonar innan bygda. (Prod. nr.242)

Å skrive er å distansere seg. Skriveprosessen skaper en distanse som var tydelig i tekstene som ble levert inn sammen med produktene. Tekstene inneholder først og

³² Reinhart Koselleck. *Futures Past*. MIT Press, 1985.

fremst den enkeltes objektivering av “den andre”, - leseren av teksten, og av seg selv i “den andre’s” øyne. Disse tekstene må derfor leses på flere nivåer: både som hverdagsbegreper, fortelling og som objektivering. Teksten som konstrueres om deltagerens fortolkning og forklaring av hva de deltok i må derfor bygge på informasjon fra forskjellige steder, forskjellige relasjoner og forskjellige metodologiske nivå. Dette fører til nye metodologiske problemer som tas opp i sammenheng med den enkelte analyse.

Forholdet mellom amatør og profesjonell

Som det fremgår i kapittel 1 var det fra Norges Husflidslags side svært viktig å få med de profesjonelle designere, kunsthåndverkere etc., samt å bidra til at amatørerne lærte hvordan et godt produkt kunne lages. Hos Norges Husflidslag var det altså noen oppfatninger om dette skillet mellom amatører og profesjonelle som gjorde at konkurransen fikk denne formen. I dagligtale referer vi ofte til et slikt skille når det gjelder idrettsutøvere, artister eller i en karakteristikk av hvordan en jobb er utført. Det ligger noen tatt-for-gitt-heter i måten vi bruker dette skillet på. Vi bruker hverdagsbetydningen av forskjellen mellom amatør og profesjonell. Men det som for noen anses som positive karakteristika kan for andre oppfattes negativt. I innledningen til en bok om den håndgjorte gjenstandskulturen på den svenske vestkysten står et dikt:

Mången målar en kalv som en stol
och kallas för rena genit,
men den som skall göra en användbar stol
har inga genvägar dit.

Mången diktar med grumliga ord
och folk säger underbart.
Men den som skall snäckra ett användbart bord
är tvungen att tänka klart.³³

Det som gjør at en kunstner ses på som profesjonell fra et kunstfaglig ståsted, er altså ikke sett på som profesjonalitet fra et annet perspektiv, men snarere som diletanteri.

³³ Maj-Britt Kristiansson og Hans Marklund. *Handens arbeid, hjärtets tanke*. Stockholm: LT's Förlag, 1978. Forfatter av diktet er Alf Henriksson.

Ut fra observasjonene i feltarbeidet, f.eks. kommentarene fra deltagere på utstillingsåpningen, er det mange meninger når det gjelder spørsmålet om hvem som er amatører og profesjonelle i denne konkurransen. Faren med å bruke slike common sense-begreper er at det alltid kan formuleres motseksempler fra den empiriske virkelighet som underminerer en teoribasert begrepsbruk og argumentasjon.

Å konstruere typer

Bourdieu argumenterer for at forholdet mellom slike hverdagsbegreper og vitenskapsbegreper er en viktig del av selvrefleksiviteten i forskningen.³⁴ Hvis vi tar utgangspunkt i eksisterende klassifiseringer slik de finnes som objektiverte klassifiseringer i den offentlige kodifisering, innebærer dette at vi bringer inn i analysen mange uuttalte variabler som vi ikke kan kontrollere. Det eksisterer en mengde rivaliserende prinsipper for hierarkisering i samfunnet. Verdien de forskjellige hierarkiene fastsetter er usammenlignbare, fordi de er assosiert med grunnleggende konflikтуelle interesser. Det er fordi forskerne ikke har et klart nok skille mellom hverdagslivsdiskursen og vitenskapsdiskursen at sosiologi tenderer til "semi-scholarly taxonomy", som kalles typologier. Dette er en kritikk av bruken av Webers idealtyper. Dette er utvalgte eksempler ved at deres

... "rene" typer ... utelukkende betraktes som grensetilfeller som er særlig verdifulle og uunnværlige for analysen - grensetilfeller, mellom hvilke den historiske virkelighet har beveget seg og stadig beveger seg i form av blandingstyper.³⁵

Weber skiller her mellom tre rene typer legalt herredømme; byråkratisk, tradisjonelt og karismatisk. Disse gis forskjellige egenskaper som er karakteristiske for de rene typer. Bourdieus kritikk mot denne tradisjonen er at disse typologiene som organiseres rundt flere typiske karakteristika, hverken er helt konkrete eller helt konstruerte. Eksempler på dette er byråkrat, kosmopolitt, eldre, etc. Faren ved disse "objektløse" beskrivelsene er at de har egenskaper som refererer til hverdags erfaringer samtidig som de har vitenskapelighetens fasade. Disse typologiene anses derfor gjerne som mer

³⁴ Pierre Bourdieu. A "Book for Burning"? *Homo Akademikus*. Stanford, California: Stanford University Press, 1988 (1984).

³⁵ Max Weber. *Makt og byråkrati*. Oslo: Studiefakkel, 1971 (1922) s.157.

tilfredstillende enn vitenskapelige konstruksjoner som både direkte konfronterer det individuelle i all dets kompleksitet, og samtidig står fjernt fra umiddelbarheten som ligger i gjenkjennelsen i vanlig språkbruk.³⁶

Som et alternativ til dette idealtipe-begrepet foreslår Bourdieu et skille mellom empiriske og epistemiske individer, som går ut på at de epistemiske individer konstrueres eksplisitt i et epistemisk rom. Det er en fundamental forskjell mellom empiriske individer og epistemiske individer. Epistemiske individer er konstruert rigorøst og transparente, på en måte som er umulig i det virkelige liv. Det epistemiske individ identifiserer ikke sin referent i det ordinære liv, men i et rom av forskjeller som er konstruert gjennom utvelgelsen av effektive variabler. Disse epistemiske individene er konstruert på basis av sammensatte analyser basert på fakta fra mange empiriske individer og deres historiske kontekster. På samme måte er epistemiske rom en konstruksjon. Det er derfor en risiko for feiltolkning av disse individene og disse rommene; at man forveksler logikken i hverdagskunnskap med logikken i vitenskapelig kunnskap. På samme måte vil en lesning av vitenskapelig begrepsbruk, hvis den forveksles med hverdagsbetydningen av begrepet, skape misforståelser.

Konstruksjonen av et skille mellom amatører og profesjonelle blir gjort for å kunne kartlegge relasjonene og posisjonene til de forskjellige involverte i denne konkurransen. På grunnlag av informasjon om kjønn, alder, utdanning og bosted kan typene i denne studien bli utviklet til epistemiske konstruksjoner. Men denne basis av teori og empiri er ikke nok etter Bourdieu's metodologi. I tillegg har den historiske bakgrunn for hendelser en strukturerende betydning både på et empirisk og epistemisk nivå, og må derfor integreres i konstruksjonen. Til det er materialet utilstrekkelig, fordi jeg ikke har fylldig nok informasjon om hver enkelt deltager. Derfor må typene som konstrueres samtidig velges ut som "grensetilfeller som er særlig verdifulle" etter Webers typer. Slik sett kan de typene som konstrueres i denne studien karakteriseres som en blandingstype av idealtyper og epistemiske konstruksjoner.³⁷

³⁶ Denne diskusjonens tema er det som går igjen i all hans metodologi: forsøket på å integrere den objektivistiske og den subjektivistiske (her brukes perspektivistiske) tradisjon. Hele denne diskusjonen foretas i A "Book for Burning"? Pierre Bourdieu. 1988.

³⁷ Bourdieu kommer i noen tilfeller opp i dette dilemma. I fotnote 42 i kapitlet A "Book for Burning"? Her forsvarer bruken av Claude Levi-Strauss som et eksempel på den konstruerte klasse av "great masters" med at en tilfeldig valgt individ ikke ville være mer signifikant. Problemet som oppstår i beskrivelsen av disse auctores er at det er så få av dem, og at de er store mestere nettopp i kraft av sine spesielle egenskaper. Det finnes bare en Levi-Strauss.

Oppsummering

Verdien i å følge Bourdieus *raisonnement* om typekonstruksjon er at jeg kan få tydeliggjort relasjonene mellom typene, og unngå en ensidig idiografisk beskrivelse av enkelttilfeller.³⁸ I den grad jeg har informasjon om det, vil jeg også ta med i betraktning hvor individene “kommer fra”, og hvor de “er på vei”.³⁹ Selv om jeg ikke på forhånd har noen klar formening om hvordan variasjonene mellom amatører og profesjonelle er, kan relasjonene mellom typene på denne måten bli synliggjort og gis betydning gjennom de påfølgende analyser. Det blir derfor en veksling mellom å synliggjøre empirisk mangfold og å kategorisere i enheter. Dette foregår parallelt på flere metodologiske nivå; som en veksling mellom empiri, teori og metode i utvikling av analyseverktøy, som utvikling av en fremstillingsform, og som en kunnskaps-teoretisk diskusjon av hvordan denne type kulturfaglig stoff kan behandles. Samtidig er det et klart problem i en konsekvent konstruksjon at skillet mellom hverdagslivs-begreper og diskursbegreper er vanskelig å opprettholde fordi narrativitet er den form som fremstår som mest troverdig for oss.⁴⁰ I neste kapittel starter jeg med å stille det mest sentrale spørsmålet som feltarbeidet reiste; Vil mer informasjon om deltageres egne fortolkninger og forklaringer gjøre det lettere å konstruere et skille mellom amatører og profesjonelle? Skal de enkelte deltagere komme til orde med sine oppfatninger om sine skapende prosesser er det nettopp hverdagsbetydningen av begrepene som må være grunnlaget for en analyse om mening. Dette vil være utgangspunktet for det neste kapitlet.

³⁸ Donald Broady. 1983. Her kritiserer han en del svenske utdanningsstudier for at de i iveren etter å gjenspeile den virkelige virkeligheten havner i “den kunnskapsteoretisk naiva oppfatningen att t.ex. idiografiska beskrivningar av enskilda fall skulle befinna sig närmare den verkliga verkligheten än statistiska studier av stora material” s.33.

³⁹ I Bourdieus betydning blir disse spørsmålene mye mer omfattende enn jeg skal gå inn på her. Donald Broady. 1983, s.33.

⁴⁰ Jerome Bruner. 1986, og Hayden White, uttalt til Heidi Norland. Myte, virkelighet og myten om virkeligheten. *Samtiden* 2-1996. White bryter ned skillet mellom historie som en vitenskap og som tradisjonell eller mytisk fortelling i boken Hayden White. *Metahistory*. The John Hopkins University Press, 1973. Paul Ricoeur diskuterer Hayden Whites teori om *Metahistory* i Paul Ricoeur. *Time and Narrative*. Vol.I. The University of Chicago Press, 1984 (1983). Ref. også kurset ved Stanford University winter-term 1996: Historical Consciousness.

3 Å skape det gode produkt

En analyse av utviklingen av designet for OL-94 på Lillehammer konkluderte med at det er vanskelig for folk flest å oppfatte det komplekse budskapet som ligger bak de høyt abstraherte visuelle former i designet.¹ På samme måte var det et stort gap mellom de innleverte produkters visuelle egenskaper, og de ideer som lå bak produktene slik de kunne leses i tekstene som fulgte med. For å få informasjon om dette gapet mellom ideen og materialiseringen, mellom produktet og teksten, måtte jeg snakke med et utvalg deltagere om deres refleksjoner og vurderinger i arbeidet med å lage produktet.

Å intervju konkurransedeltagere

Mange kunstnere har beskrevet de grunnleggende vurderinger i sitt arbeid med å lage kunst. Dette er kalt kunstnerestetikk; en produksjonsetetikk hvor estetiske teorier og det praktisk-håndverksmessige er forent slik at vi får innsikt i “hvordan det som er blitt gjort (av kunstneren) er tenkt”.² I tekster av Paul Klee finnes denne form for praksisteori når han beskriver hvordan linje, form og farger kombineres i søken etter balanse (“rightness”), og hvor han oppfatter seg som en kanal for det autentiske og opprinnelige. Klee omtaler kunstneren som motsetningen til amatøreren, som ikke forstår hans “assosiative prosess” i søken etter balanse.

While the artist is still exerting all his efforts to group the formal elements purely and logically so that each in its place is right and none clashes with the other, a layman, watching from behind, pronounces the devastating words “But that isn't a bit like uncle”. The artist, if his nerve is disciplined, thinks to himself, “To hell with uncle! I must get on with my building... This new brick is a little too heavy and to my mind puts too much weight on the left; I must add a good-sized counterweight on the right to restore the equilibrium”.³

¹ Arne Martin Klausen. Construction of the Norwegian image - Reflections on the Olympic design programme. *OL-94 og forskningen III*, Lillehammer: OL-dokumentasjonstjeneste, 1993, s.95-114.

² Arnfinn Bø-Rygg. Behovet for teori. *Kunstfaglig forskning*. NAVF/RHF, 1992.

³ Paul Klee. *On Modern Art*. London: Faber and Faber, 1984 (1948), s.31.

Paul Klee's tekster om sitt eget arbeid ble oppfattet som åpning inn "to actions otherwise confined to instinctive gestures".⁴ Denne kunstnerestetikken er basert på ideen om den autonome kunstner, og har paralleller i kreativitetsstudier og teorier om kreativitet. I en oversikt over slike studier fra etterkrigstiden er personlighetskarakteristikker, kognitive evner, adferd og biografiske hendelser forsøkt isolert for å finne kjernen i det kreative mennesket. I andre studier har prosessens stadier og strategiene vært fokusert og forsøkt isolert. Dette har også vært fokus for ideene i forming i norsk skole. I noen kreativitetsstudier har omgivelsenes betydning i form av press vært et studieobjekt for å prøve å forstå kreative prosesser. En fjerde type studier har vært vurderinger av kvaliteten på produktet som et mål på den kreative prosess.⁵

Spørsmålene jeg stilte til deltagerne i de delvis strukturerte intervjuene var formulert ut fra konkurransereglene. Disse var utformet av formingslærere og befinner seg innenfor tradisjonen hvor fokus har vært satt på individuelle prosesser og stadier. Formings- og kunstfaglige prosesser karakteriseres i litteraturen av utvikling av estetiske uttrykk i visuelt materiale. Denne utformende prosessens forløp har som utgangspunkt formgiverens sekundære behov, prosessen er styrt av kognitive og emotive faktorer, og manifesteres gjennom arbeidet med materialer, verktøy og teknikker. Det formgitte produktet har et estetisk uttrykk med et innhold og et budskap som er tilpasset samfunnets behov. Forenklet sagt er dette en tredelt modell for kreativ aktivitet; ide - utprøving - produkt.⁶ Dette er også kjernen i den arbeidsmåten som ble foreslått i reglene for konkurransedeltagerne. De skulle søke inspirasjon, bearbeide og omforme ideen i skisser og prøver, arbeide med materialer og skape et nytt norsk produkt. Denne arbeidsformen er også vanlig i norsk kunstutdanning, og dokumentert av kunststudenter og kunsthøyskulelærere.⁷ Temaene i intervjuguiden var på denne bakgrunn; ideen om å delta i konkurransen, opplevelse av rammene for konkur-

⁴ Herbert Read. Introduction. Paul Klee. 1984.

⁵ Scott G. Isaksen m.fl. 1993

⁶ En klassiker i denne tradisjonen er Åsmund Lønning Strømnes. Forming - ide og innhold. *Ide og Form* 2/1971, s.152-156. For en diskusjon av denne tradisjonen se Jorunn Spord Borgen. Formingsfaget i oppdragelses og dannelsesperspektiv. Bjørg Tronshart (red.). *Formingsfagets egenart*. En essay og artikkelsamling. Evaluering av formingsfaget. Notodden: Telemarkforskning - Notodden, 1995.

⁷ Se f.eks. Peter Haars. Kreativitet, metode, fag. *ProForma* 2 1990-1991 SHKS, s.34-49. Her beskrives den kreative oppgaveløsning slik: 1. Analyse og definisjon av problemstillingen, 2. Eksperimentering med forskjellige løsninger, 3. Valg av det endelige konsept, 4. Avsluttende originalfremstilling. Gro Randen. Notat frå Gro Randen i følge oppdrag 5/6-1973. Norsk Kulturråd. *Om folkekunst*. 1977. Her beskrives arbeidsprosessen som idebearbeiding, utprøving og realisering.

ransen, valg av materiale, teknikk og verktøy, vurdering av eget produkt, vurdering av resultatet av konkurransen og opplevelse av egen deltagelse.

I den refererte oversiktsartikkelen om kreativitetsforskning argumenteres det for at kreativitet ikke lenger kan analyseres som noe fiksert eller statisk. Kreativitet er multidimensjonalt og i studier må derfor person, prosess, kontekst og produkt sammenholdes. For å forstå handlinger og meninger må vi i følge Bourdieu skaffe informasjon om mer enn det situasjonelle. Det er nødvendig å vite hvor informantene kommer fra og hvor de er på vei. Dette er argumenter for at flere perspektiver må integreres i denne analysen. I hver gruppe med spørsmål i intervjuguiden var det derfor lagt inn ett eller to spørsmål som referer til fortiden, og hvilke referanser de har til kunnskap og erfaringer fra før de deltok i konkurransen. Det var også tatt med spørsmål om hvordan de vurderte konkurransen i ettertid.⁸ Gjennom delvis strukturerte intervju er det åpnet for at den som intervjues kan forme svarene i eget språk, og også føye til, eller lede samtalen inn på spor intervjueren ikke hadde sett som betydningsfulle. Informanten kan også korrigere evt. misforståelser. På denne måten kan den intervjuede tilføre ny kunnskap, og være medskaper av den type informasjon som disse intervjuene skal gi. Intervjuene skaper en ny "virkelighet", en fortelling som kan supplere de andre fortellingene fra denne konkurransen.⁹

Utvalg av informanter

De intervjuede ble plukket ut etter ønske om å få innsikt i variasjonene. Yrke, kjønn, alder og type produkt ble derfor sett i sammenheng. Et ønske om geografisk spredning ble bare delvis overholdt pga. økonomiske rammer. I utgangspunktet var 15% av deltagerne i begge gruppene, tilsammen 42 deltagere valgt ut. Resultatet ble 20 informanter fordelt i kategoriene amatør og profesjonell. Frafallet av informanter var ca. 50 %. Noen av de profesjonelle ønsket betaling for å stille til intervju, fordi det tok så mye tid, og fordi de fikk så mange slike henvendelser. Dette var det ikke økonomiske rammer til. Noen av amatørerne ga ikke begrunnelse, men sendte bare et kort brev om at de ikke ønsket å delta. Det var viktig å få gjennomført intervjuene så

⁸ Se intervjuguide i appendix II.

⁹ Bjarne Hodne, Knut Kjelstadli, Göran Rosander (red.). *Muntlige kilder. Om bruk av intervjuer i etnologi, folkeminnevitenskap og historie*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981. Arne Martin Klausen m.fl. *Fakkelstafetten - en olympisk ouvertyre*. Oslo: Ad Notam Gyldendal Oslo/Posten, 1995.

raskt som mulig i forhold til konkurransearrangementet. Derfor var det begrenset hvor lenge jeg kunne fortsette å søke nye informanter når noen falt ut av listen. De siste informantene ble av denne årsaken ikke intervjuet før i mai 1993. For å få representert både menn og kvinner i begge grupper ble f.eks. den eneste mannen som hadde levert inn strikkeprodukter alene intervjuet for å få belyst mangfoldet blant deltagerne. På samme måte var det viktig å plukke ut en av de eldste og en av de yngste deltagerne for å få med bredden i variasjonene. Et problem viste seg å være at de eldste deltagerne i klassen trearbeid var vanskelig tilgjengelige pga. dårlig hørsel eller fordi de bodde for langt borte. De fleste intervjuene foregikk i verkstedet eller i hjemmet til den intervjuede. Av de informanter som bodde i Oslo-området kom studentene til mitt kontor, og jeg besøkte en pensjonist og tre kunsthåndverkere/ designere i deres verksted. Dette skjedde alltid etter ønske fra den som skulle intervjues. For å få en tilfredstillende gruppe profesjonelle måtte jeg foreta to telefonintervju. Spørsmålene var ikke sendt ut på forhånd, fordi jeg ville ha samme type situasjon som for de jeg traff, nemlig at de var informert om temaene i intervjuguiden. Disse to telefonintervjuene ble mest lik det idealet vi leser om i metodebøker; hvor alt går som planlagt. De ble kortere og mer direkte i formen enn de andre intervjuene, særlig de som fant sted i hjemmet eller atelieret til informantene. Der var det mer informasjon i form av gjenstander, bilder, og annet som kunne knyttes inn i samtalene, og de intervjuede fikk mer å spille på når de skulle svare. Svarene i intervjuene som skjedde hjemme hos informantene ble derfor mer utbrodert og tillempet enn i telefonintervjuene. Et eksempel er spørsmålet om den intervjuede hadde tatt utgangspunkt i konkurransteksten i sitt arbeid. Det var kanskje lettere kort og godt å svare "nei" på et spørsmål i telefonen enn når vi satt overfor hverandre i samme rom. De jeg møtte tok flere omveier rundt temaet før de svarte noe som egentlig betyr det samme som "nei". Ulempen med disse intervjuene er at de ble magrere på informasjon enn de andre. Å møte personene ga fyldigere informasjon fordi utsagnene i utskriftene kan knyttes til et møte, og gir et tydeligere bilde av informanten.

Lydbåndopptageren, venn eller fiende?

Jeg valgte å bruke en synlig lydbåndopptaker under intervjuene fordi den delvis strukturerte intervjuformen gjorde at intervjuene varte lenge. Dette ble det gjort

oppmerksom på på forhånd. I løpet av samtalen kunne informantene vise ting de hadde laget, eller de viste verkstedet sitt, og det ble derfor ikke mulig å notere ned informasjonen underveis. Det oppsto visse problemer av teknisk art ved at vi beveget oss mer enn utstyret alltid klarte å fange opp, men det oppsto også en gang tydelige reaksjoner fra informanten som ikke var mulig å gjøre noe med. En informant som svært gjerne ville komme til mitt kontor på formingslærerskolen ble helt stum da lydbåndopptakeren ble satt på. Jeg foreslo at vi skulle slå den av, men det ville hun ikke. Vi gjennomførte et slags intervju, med flere pauser innimellom, og hun fikk velge om hun ville fortsette. Da opptakeren ble slått av, begynte hun å prate om mange av de emnene som vi hadde kommet inn på mens opptakeren sto på. I de andre intervjuene ble det ikke gitt uttrykk for at informanten syntes at båndopptakeren var noe problem. Bruken av båndopptager ga mulighet for at min oppmerksomhet kunne rettes mot samtalen, og til å være åpen for informantens perspektiv. Når jeg har hørt gjennom båndene etter intervjuene, har jeg blitt overrasket over alle detaljene som jeg ikke husket fra situasjonen. En del slike detaljer har jeg senere kommet til å se på som viktig informasjon. Alle intervjuene finnes oppbevart på bånd. Problemene som gjerne tas opp med bruk av lydbåndopptager er knyttet til i hvilken grad denne boksen midt på bordet påvirker informasjonen. En innvending er at både informanten og intervjueren kan på forskjellige måter sensurerer seg selv i en slik situasjon slik at informasjonen ikke blir autentisk nok. Et motargument mot dette er at i intervjuer stilles det spørsmål som informanten ellers ikke ville reflektert over. Hele intervju-situasjonen er basert på et tillitsforhold mellom intervjuer og informant. Dette kan gjøre at informanten føler seg tryggere når det brukes lydbånd, fordi da kommer alt som er sagt, med. Borchgrevink kommenterer at i intervjuer der det bare noteres, hender det at informanten er sterkt medvirkende til at det som meddeles er korrekt nedtegnet: "Få se om du nå har fått med det!".¹⁰ En annen fordel med lydbånd er at de kan spilles igjen og igjen, og stadig gjøres til gjenstand for nye tolkninger. Analyseperspektivet og tolkningene vil da sannsynligvis variere, noe som ses på som positivt i hermeneutiske og fenomenologiske studier.¹¹ Et alternativ til lydbånd er at intervju-

¹⁰ Anne-Berit Borchgrevink. Fra tale til skrift - om bearbeiding av materialet, Bjarne Hodne m.fl. (red.)1981, s.85-97.

¹¹ Steinar Kvale. Om tolkning af kvalitative forskningsintervjuer. *Tidsskrift för Nordisk Forening för Pedagogisk Forskning* nr.3-4, årg.4, 1984, s.55-65.

eren treffer informanten flere ganger og samtaler om det samme tema. Da får intervjueren flere lag informasjon som grunnlag for sin tolkning, mens informanten på sin side kan ha mulighet til å tenke over ting som er sagt og så presisere dette, korrigere eller fortelle mer.¹² Jeg hadde ikke mulighet til å treffe informantene igjen, og syntes derfor at bruken av lydbånd ble en god løsning. Denne vekslingen mellom nærhet til situasjonen og distanse i analysen av materialet gir etter min erfaring mulighet til selvrefleksjon i større grad enn når intervjueren skriver ned alt i ettertid, slik som jeg måtte gjøre med telefonintervjuene. F.eks. ble jeg gjennom flere gangers gjennomhøring mer observant på tonefall, nøling og latter som uttrykk for usikkerhet eller som selvironi, etc. Ut fra disse erfaringene fremstår bruken av lydbånd som et nyttig redskap i innsamlingsfasen, og det ble ikke gitt uttrykk for at det var noe stort problem for informantene. Jeg har valgt å skrive ut intervjuene ordrett, men å sitere dem i mer skriftlig form.

Informantenes ressurser, referanser og forventninger til intervjueren har betydning for hvilken informasjon man kan få frem i intervjuene. Jeg har nevnt et eksempel der situasjonen ble preget av at informanten fullførte et intervju som hun egentlig følte seg ubekvem med. Jeg har tolket dette slik at hun hadde en diffus forventning om at hun gjennom å komme til meg kunne få noe igjen, siden hun på tross av tydelig skrekklagenhet insisterte på å fullføre intervjuet. Etter intervjuet sendte hun en detaljert CV med attester fra utstillinger hun hadde hatt. Jeg har tolket dette slik at hun tilla min posisjon på formingslærerskolen en bestemt betydning, slik at jeg fikk en rolle som en som kunne vurdere (og forhåpentligvis bekrefte) hennes identitet som billedkunstner. Denne opplevelsen av å bli gitt en rolle, beskrives også i en studie av kvinners livsløp. Intervjueren var interessert i å få nedtegnet kvinners livshistorie fra forskjellige samfunnslag, og dette ble gjennomført i åpne intervjuer uten lydbånd. Dette kunne føre til konflikter mellom informanten og intervjueren. De som hadde hatt mange vanskeligheter i livet sitt ønsket gjennom disse intervjuene å reformulere og forbedre fortiden. Noen intervjuer lot seg derfor ikke bruke. Andre informanter var derimot svært engasjerte i intervjuene og ønsket å formidle kunnskap om fortiden. Dette var gjerne kvinner fra høyere sosiale lag og med utdanning og

¹² Dette ble gjort i en studie av kvinners livsløp. Se Kirsten Danielsen. *De gammeldagse piker*. Oslo: Pax Forlag, 1990.

karriere. Disse kvinnene var også positivt interesserte i intervjuerens arbeid og karriere.¹³ Det er mange grunner til at informantene påvirker situasjonen. Noen ganger gjør dette at intervjuene kan ta lengre tid enn nødvendig, noe som også er et argument for bruk av lydbåndopptager.

Tolkning på tre nivå

Jeg har tidligere argumentert for betydningen av å få innsikt i mening på flere nivå i denne studien. De hverdagslige begrepene og den diskursive mening utgjør forskjellige tolkningskontekster, og krever derfor forskjellige spørsmål til teksten i analysen. Det er derfor viktig å skille mellom tolkningsnivåene. Kvale skiller mellom tre analysenivåer; selvforståelse, common sense og teoretisk tolkning.¹⁴ Selvforståelse er det nivået hvor analysen tar sikte på å sammenfatte hva den intervjuede selv forstår som meningen med det hun sier. Common sense går ut over selvforståelsen, til en bredere forståelsesramme enn den som informanten selv gjør. Jeg velger å kalle dette en allmen forståelse. En mer allmen forståelse kan bidra til å berike forståelsen av utsagn. Et eksempel på dette er at grunnleggende tvetydigheter i relasjoner, f.eks. mellom lærer og elev, kan bli tydeligere når dette tolkningsnivået integreres enn om en bare har elevens eller lærerens selvforståelse som analysenivå.¹⁵ På det teoretiske tolkningsnivå settes det en teoretisk ramme for tolkning av mening i utsagn. Disse nivåene kunne også, relatert til min tidligere metodediskusjon, kategoriseres som individuelle, intersubjektive eller strukturelle og diskursive. Jeg velger her å bruke Kvale's begreper fordi de konnoterer til det relasjonelle forholdet som jeg har lagt vekt på mellom individ og struktur, istedenfor å fokusere på disse som isolerte tolkningsområder. De tre tolkningsnivåene er, som Kvale påpeker, abstraksjoner fra et kontinuum av nivåer, og vil være mer eller mindre overlappende. Det vil derfor være slik at utsagnene flyter over i hverandre, slik en samtale om flere temaer gjør. Konstruksjonen i tolkningsprosessen fører derfor både til større avstand mellom utsagn, og til at samme utsagn kan brukes til forskjellige tolkninger. Fordelen med

¹³ Kirsten Danielsen. 1990.

¹⁴ Steinar Kvale. 1984.

¹⁵ Dette er Kvale's eksempel. Et eksempel på en studie som fokuserer på både elevene og lærernes opplevelse av den samme undervisningssituasjonen er Marlène Johansson. *Slöjdprocessen - samarbeidet i slöjdsalen. Dagboksantekningar*. Göteborg: Forskningsrapport 11, Institutionen för slöjd och hushållsvetenskap, Göteborg Universitet, 1994.

denne presiseringen av tolkningsnivåene er at forskjellige tolkninger fremstår som resultat av forskjellige spørsmål til teksten, og ikke som vilkårlige eller subjektive tolkninger.

I første del av analysen av disse intervjuene vil jeg legge vekt på å få innsikt i deltagerens selvforståelse som deltager. Hvem presenterer de seg som i intervjuene? De ses da som kunnskapsbærere, gjennom sin bakgrunn, utdanning, vurderinger av produktet de har laget, og av premieringen. Den informasjonen som analysen av selvforståelse gir, brukes i tolkning på neste nivå, for å skille mellom amatørerne og de profesjonelle som grupper. På et allment forståelsesnivå vil jeg legge vekt på en analyse av hvordan intensjonen med å delta og lage sitt produkt kan forstås. På det teoretiske nivå brukes den innsikt som de tidligere analysene har gitt til å analysere deltageres praktiske kunnskap for å få tydeliggjort forskjellene mellom amatør og profesjonell. Jeg antar at når intervjumaterialet er belyst på disse tre nivåene, vil forskjellene mellom amatører og profesjonelle tre klarere frem.

Validitet og reliabilitet

Tre standardargumenter mot intervjuresultater er i følge Steinar Kvale at det er for få informanter, det stilles ledende spørsmål og tolkningene er subjektive. Mot disse argumentene hevder Kvale at det ofte blir for mange informanter i en studie, slik at kvaliteten på tolkningsarbeidet blir begrenset. For å få belyst et intervjumateriale på en tilfredstillende måte skjer ofte det Kvale kaller en tekstinflasjon i kvalitative studier. En begrenset mengde intervjuer er etter hans mening en forutsetning for at analysen skal bli systematisk og inngående. En måte å sikre representativitet har vært å legge vekt på bredde. Derfor er f.eks. både billedkunstner og husflidshåndverker kategorisert som profesjonell. På denne måten har jeg sikret det weberske breddeperspektivet, og har mulighet for å konstruere typer som nærmer seg epistemiske individer i Bourdieus betydning. Jeg vil derfor hevde at selv om materialet i denne delen av studien er lite, kan det utledes systematiske variasjoner mellom kategoriene ut fra disse intervjudata.

Dette avhenger av hvilke spørsmål som stilles. De ledende spørsmål er sett på som den største trussel mot intervjustudiers validitet. Mot dette hevder Kvale at ledende spørsmål både kan være nyttige for å unngå altfor lange og utflytende

intervjuer, og for å teste hypoteser. Bevisst bruk av ledende spørsmål kan være nyttig. I denne studien har jeg stilt spørsmål som leder informantene inn på et område som de ellers var ferdige med da de hadde fått igjen produktene sine etter juryeringen (for noen etter utstilling). Når de blir bedt om å reflektere over sin deltagelse på nytt, er det en fare for at jeg bidrar til å skape en god historie. Avstand i tid kan gjøre at frustrasjonene rundt deltagelsen huskes dårlig, mens de positive sidene ved deltagelsen, som f.eks. gleden ved at dette fikk de faktisk til å gjennomføre, fremheves. Dette kan ha sammenheng med en tendens vi har til å søke å oppheve kognitiv dissonans,¹⁶ og kan forsterkes av at de blir vist interesse og slik får øket deltagelsens verdi. I forhold til dette problemet har jeg hatt mulighet til å bruke tekstene som deltagerne hadde levert inn til konkurransen som en referanse for samtalene. Det de skrev i disse tekstene må ha hatt betydning for deltageren i produksjonsprosessen og i deres estetiske vurderinger. Jeg har derfor i intervju ledet informanten ved å referere til det de skrev i disse tekstene. På samme måte var det nyttig å kunne vise katalogen fra utstillingen når jeg stilte spørsmål om vurderingen av typisk norsk og av premieringen. Slike spørsmål kan være ledende, men også hensiktsmessig for å holde tråden og for å bevare kontakten med den hendelsen som er temaet. Dette fører til spørsmålet om subjektive tolkninger. Jeg har tidligere vist til at et sentralt problem i kvalitative studier er at tolkninger presenteres som tatt-for-gitt-heter. Det mangler refleksjon over grunnlaget for tolkningen, og resultatene fremstår derfor som "objektive". Derfor er det ikke mangfoldet av tolkningsmuligheter som er problemet med intervjuer av denne typen, men den manglende tydeliggjøring av perspektivet som er brukt i tolkningen. Det er ingen motsetning mellom et eksplisitt perspektiv, som alltid er subjektivt preget, og mulighetene for mange tolkninger av et materiale.

Ti amatører og ti profesjonelle

A1 (se prod. nr.38-39-40) var bonde med eget verksted på låven med egen smie hvor han smidde beslag til esker, kister og skrin, egen skog hvor han hentet materialer, han holdt mange kurs for lokale husflidslag i distriktet, og han hadde en del av sin inntekt knyttet til produksjon av vogger og dreiete bokser med dekor i karveskurd.

¹⁶ Knut Kjelstadli. Kildekritikk. Bjarne Hodne m.fl. 1981, s.66-84.

Produktene han hadde levert inn til konkurransen var ikke fra denne produksjonen. De var laget fra forbilder av hardangertreskjæreren Lars Kinsarvik, samt de produktene han hadde laget på Kunsthandverksskolen på Voss da han gikk der på begynnelsen av 60-tallet. A1 hadde både dreiet, drev med treskjæring, smiing og maling. Men det var med treskjæring han følte at han lyktes best. I stuene på gården var det både åkler som kona hadde vevd, og tregjenstander som han selv hadde laget. Ut over det selvlagde presiserte han at alt de hadde av malerier og gjenstander var kjøpt av folk de kjente. De "to årene på Voss" hadde han og kona tatt før de skulle overta gården. Han karakteriserte disse årene som to "veldig fine" og "trivelige år", og han så på disse årene som svært betydningsfulle for ham som håndverker i dag. Denne bonden markerte at han var en kompetent håndverker, og hadde nå dette som en inntektskilde ved siden av gårdsbruket.

A2 (se prod. nr. 267) var valgt ut fordi hun var blant de eldste deltagerne. Hun var enke etter en overlege, og hadde derfor flyttet mye og bodd i tilknytning til sykehus. Produktet hennes var en strikket grå vest, teksten som fulgte med produktet var kort. Klærne hun hadde på seg sto litt i stil med denne vesten. Hun var glad for at hun endelig hadde fått laget denne vesten hvor ideen var hentet fra båtryer i barndomshjemmet som hun "aldri kan glemme". I vesten fikk hun uttrykt noen av de minnene og fornemmelsene som hun hadde gått og båret på gjennom store deler av livet sitt. Hun mente at de premierte produktene var altfor glørete, "det er passè den tiden der". Leiligheten hennes var full av bondeantikviteter, blant annet fra barndomshjemmet som var en større trøndergård. Hun hadde mange gamle mugger og kopper fra Porsgrunn Porselen på kjøkkenet, og malerier på veggene i stuen. Noen av disse hadde hun malt selv etter at hun ble enke. Det var litt problemer med å gjøre avtale med henne fordi hun skulle til en større europeisk by på ferie. Hun fortalte at hun hadde vært på Norway Design i Oslo for å høre om de var interessert i vesten hennes for salg. Dette hadde de avslått. Hun hadde en selvfremstilling som var konsentrert om hennes uttrykksbehov.

A3 (se prod. nr. 203) var pensjonert formingslærer. Hun hadde en sterk læreridentitet og snakket mest om sin fortid som formingslærer, og om da hun tok utdanning på det

som i 1953 (da hun gikk ut) het Statens Kvinnelige Industriskole. "Mitt yrke har også vært min hobby". Som pensjonist hadde hun meldt seg inn i et husflidslag, og hadde som den eneste i laget sendt inn et produkt. Dette var en herregenser med mønster som var hentet fra ulldamask-vest på Sør-Trøndelags festbunad. Teksten som fulgte med produktet var svært nøktern og uten noen form for vurderinger. Tilknytningen til det norske hadde hun kommet på da hun så bunaden til datteren i gangen; "jeg tenkte at den må jo kunne brukes".. Da hun så katalogen fra utstillingen hadde hun tenkt at "du verden,...men dette er jo folk som lever av å strikke". Hun strikket fordi hun måtte ha noe å pusle med som pensjonist, og dessuten strikket hun mye for barn og barnebarn. Hennes selvframstilling var i stor grad knyttet til læreridentiteten, og i liten grad til estetiske vurderinger og problemstillinger rundt deltagelsen.

A4 (se prod. nr.276) var student ved arkitektthøyskolen i Trondheim da hun hadde levert inn produktet sitt. Hun var nå ferdig arkitekt og jobbet på et arkitektkontor. Hun hadde alltid strikket, og hadde sett konkurransen "Kjærlighet på rundpinner" utlyst da hun var på husflidsutsalget for å kjøpe garn. Hun hadde begynt på jakken da, men det tok så lang tid å strikke at hun ikke ble ferdig i tide. Da konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" dukket opp, tok hun frem strikketøyet igjen. Hun strikket litt etter som det var i motebildet. "Først var det pusegensere", og nå var det "design, sterke farger og Ellinor Flor". Hun syntes at NH hadde lagt for stor vekt på design i premieren, og at håndstrikingen ikke var tatt vare på i denne konkurransen. Hun hadde ikke noen estetisk utdannelse før arkitektthøyskolen. Hennes foreldre hadde "leiet" henne inn på NTH; "hele slekta er utdannet der". Begrunnelsen for å delta i konkurransen var at dette var en hobby, som hun følte at hun behersket "i en viss grad". Hun fremsto som en godt orientert strikker med klare meninger om norsk strikketradisjon.

A5 (se prod. nr.357-358) var farmasøyt med strikking som hobby. Han hadde med seg en stor bag full av strikkeplagg som han hadde med til intervjuet på mitt kontor. Han hadde arvet en jakke, den kom fra det småbruket som kona kom fra, og var fascinert av den spesielle kontstrikketeknikken. "Så var det en vandrekonkurranse i Bodø i 83-84", og der hadde han funnet oppskrift til denne strikketeknikken. Han hadde ikke strikket noe spesielt for denne konkurransen, men den passet bra i forhold til det han

drev med fordi han hadde begynt på en genser til en annen konkurranse, men ikke blitt ferdig. Til denne konkurransen gjorde han ferdig genseren og sendte den inn sammen med noe han allerede hadde laget. Han syntes at strikketeknikken er norsk. Han hadde ikke regnet med å vinne, men å bli tatt alvorlig. Han syntes at de premierte produktene var for spesielle, ikke hverdagslige, som de han selv laget. Han var hobbystrikker som hadde mye kunnskap om en litt spesiell og vanskelig teknikk, og det var tydeligvis de tekniske utfordringene som fascinerte ham.

A6 (se prod. nr. 37) var nettopp ferdig med treårig formingslærerutdanning på Blaker. Hun hadde laget sitt produkt som en skoleoppgave i et spesialkurs i tre, og de var blitt oppfordret til å sende inn produktene til konkurransen. Produktet fikk Norsk Ukeblads spesialpris. Hun hadde jobbet "sånn som vi lærer på Blaker", mest med ideutvikling, form og farger, og det var vanskelig å forene funksjon og form. Hun syntes at utstillingen var morsom å se. Produktet var knyttet til samiske forbilder, og hun hadde jobbet mye med fargekontraster. Hun syntes det var fint å ha pedagogisk utdanning slik at hun kunne både være lærer og jobbe med trearbeid. Hun hadde nettopp gjennomført opptaksprøven på SHKS, (hvor hun senere kom inn). Hun så på seg selv som en formingslærer med interesse for godt trearbeid, og hadde slik sett en faglig identitet i kunsthøgskolen. Hun var nyutdannet og var åpen for hva fremtiden ville bringe.

A7 (se prod. nr. 332) var student på lærerskolen for Steinerskolelærere, og dessuten høygravid. Hun var "imot alt masseprodusert, maskiner og kommers", og ville lage en genser som et motstykke til dette. Hun hadde strikket genseren da hun tok pedagogikk grunnfag på universitetet og kunne godt tenke seg å søke formingslærerskolen, men hun var imot statlig pedagogikk. Den kreative prosessen var den viktigste, selv om hun "gjærne skulle vunnet 20.-30.000 kroner" fordi hun var helt blakk og skulle ha barn. "Jeg er glad den tiden er over" (da hun strikket genseren). "Jeg har brukt genseren noen ganger, og da har folk sett meg - hva er det der?" Sammen med et beige skjørt og hatt ble det stilig, "litt sånn telemarkstil." Hennes selvframstilling var konsentrert om at hun ønsket å leve mer autentisk og nærmere det opprinnelige enn det hun så rundt seg. I dette prosjektet hadde det selvlagete en symbolverdi, og prosessen frem til dette produktet ble presentert som det viktige i teksten hun hadde

sendt inn. De faglige problemstillinger hadde liten betydning, og derfor heller ikke juryens vurderinger.

A8 (se prod. nr. 274) var student på formingslærerskolen på treårig faglærerutdanning. Hun hadde strikket jakken for hånd, men hadde også strikkemaskin. Jakken var teknisk komplisert, og preget av at hun har mye erfaring med strikking. Hun hadde sett plakaten om konkurransen på en videregående skole hvor hun hadde hatt undervisningspraksis, og strikket jakken på fritiden. Hun driver og strikker en del, og kan aldri strikke etter oppskrift, det er hun "allergisk mot!". Det var svært skuffende at juryen ikke hadde tatt bryet med å gi tilbakemelding til hver enkelt deltager, tatt i betraktning alt det arbeidet hun hadde lagt i dette. Hun ønsket å bli vurdert av andre, for "å se hvordan hun sto" i forhold til andre strikkere. Hun var primært en student og hadde kanskje ventet å bli vurdert slik som skoleoppgaver vurderes.

A9 (se prod. nr.7) var ferdig utdannet formingslærer fra formingslærerskolen på Blaker, og hadde laget sitt produkt som en oppgave på denne skolen. Hun hadde jobbet sammen med en annen student; "vi fant ut at vi kunne prøve, om ikke annet". De hadde vært på Maihaugen og fått se i magasinene, noe som hadde vært "kjempegøy". Ideen til produktet hadde hun hentet fra tiner, lagt vekt på form og sammenføyningsteknikker. Hun hadde limt formen sammen i stedet for å sy med tæger, for det gjorde læreren. "Det er vel noe av det moderne - lim istedenfor å sy". De hadde snakket om resultatet av konkurransen på skolen. "Det var tydelig at det ikke gikk så mye på det tekniske, men ideen og originalitet, og at det gikk litt bakover i tid". Det var moro med en slik konkurranse, men det hadde vært fint å fått en kommentar på produktet fra juryen. Hun var nå hjemmeværende, men hadde hatt noen vikariater i grunnskolen. "Skulle gjerne hatt spesialpedagogikk", men ikke nå, kanskje senere. Hun var nyutdannet og litt avventende til fremtiden, men hadde gode erfaringer knyttet til lærerrollen.

A10 (se prod. nr.18) var hjemmeværende husmor på en mindre gård. Til konkurransen hadde hun levert en fuglekasse med rose malt dekor. Dette var en produktide som hun hadde prøvd å få etablererstipend til å produsere. Hun hadde en gang gått på

sykepleierutdanning. Størstedelen av sitt yrkesaktive liv hadde hun jobbet i en butikk, meldt seg arbeidsledig og hadde vært på div. kurs; handelsskole, etablererkurs i landbruket og edb. Hun hadde gått på rosemalingskurs for mange år siden, men drev nå og malte bilder sammen med svigerinnen. De skulle nå stille ut i den lokale kunstforening. Hun hadde stilt ut fuglekasser på et husflidsutsalg, og fått solgt noen få. Hun har alltid hatt håndarbeid som hobby, men mente at alt det gode i musikk og bilder allerede er laget. Hun har lyst til å leve av å skape noe selv. Hun viste et sterkt uttrykksbehov, og ønsket å kunne leve av å skape. Men det var et problem at hun ikke fikk etablererstøtte til å utvikle sine gode ideer. Samtidig refererte hun til den autonome kunstnermyten både i teksten til produktet; at hun hadde laget fuglekassen helt alene.

Ti profesjonelle

P1 (se prod. nr. 309-310) var designer, og hadde utdanning fra kunsthåndverksskolens kleslinje, deretter hadde hun bodd i New York og jobbet med moter. På midten av 70-tallet hadde hun tatt grafikk på kunsthåndverksskolen, og deretter startet eget verksted sammen med fem jenter. Dette jobbet hun med fram til 1984 da hun startet med klær igjen, for å få jobbe mer tredimensjonalt. Hun hadde hatt et firma hvor hun solgte klær i eget design. Foranledningen for å delta i denne konkurransen var at hun ønsket å lage noe inspirert av norsk drakttradisjon. Hun hadde hatt dette i bakhodet i mange år, og hadde laget en håndstrikket jakke tidligere som var blitt premiert i konkurransen Kjærlighet på rundpinne. Hun hadde kjøpt en strikkemaskin og et nytt datasystem som ga nye muligheter i strikking. Konkurransen var et passende tidspunkt for å begynne med datastrikking, og hun hadde kastet seg på fordi den passet inn i hennes arbeidsprosess. Produksjonen hadde derfor gått svært fort. Hun så i ettertid mange svakheter med produktet som hun ville gjort annerledes. Hun presenterte seg som en profesjonell designer og konkurransen var beleilig i forhold til hennes planer. Bearbeidelsen av dette designet har senere blitt en stor suksess.

P2 (se prod. nr.366) var tekstilingeniør med ett års designutdanning, og underviste på en kunsthøyskole. Hun hadde levert inn en halvferdig strikkejakke med mønster fra brystduker på Vossabunad. Hun var opptatt av nye måter å bruke gamle mønstre på,

og hadde begynt å strikke dette plagget lenge før konkurransen ble lyst ut. Grunnen til å delta var at hun alltid hadde strikket mye, en hobby hun alltid hadde drevet med. Strikking var nå terapi på en lang arbeidsreise. Hun var blitt oppfordret av venner til å sende inn produktet, og hadde derfor sendt jakken inn selv om den ikke var ferdig. Det var viktig å bruke tradisjonelt garn når det skulle være norsk; "Fanajakke i Triplex er ikke norsk i utseende". 3-trådet Raumagarn var heller ikke norsk. Hun hadde sett utstillingen, og syntes at det var noe "kunsthåndverkfancy" over tregjenstandene. I tekstil var det mye dårlig. "Det hadde vært faglig interessant å se det som ikke kom på utstillingen" for å se bredden. Hun presenterte seg som en kunstfaglig velorientert og nytenkende fagperson.

P3 (se prod. nr.383) var keramiker. Hun hadde strikking som hobby, noe som til tider kunne ta overhånd i forhold til keramikken. Til denne konkurransen hadde hun levert en jakke med lue og hansker. Forarbeidet hadde vært å gå på Historisk Museum. "Det er et innmari fint museum". Det var ikke så veldig annerledes enn å tenke dekor på keramikk. Hun hadde deltatt i en konkurranse tidligere og blitt premiært. "Det var veldig klart i utlysningen hva de ville ha". Det med tradisjon var noe hun var opptatt av akkurat da, så det passet å delta. Dette produktet hadde hun arbeidet såpass ordentlig med fordi hun ønsket å prøve å få solgt designet til en garnfabrikk. En motivasjon for dette var at hun ikke kunne leve av keramikken, og var avhengig av annen inntekt. Hun presenterte seg som en profesjonell keramiker som søkte etter flere ben å stå på, og brukte derfor konkurransen som en måte å få testet ut strikkehobbyens potensialer.

P4 (se prod. nr. 266) var kunsthåndverker og hadde eget verksted i leiligheten hvor hun bodde. Hun hadde utdanning fra klær og kostyme på SHKS, og hadde siden satset på strikking. "Jeg har sultet for kunsten", erklærte hun, og strevde med å kunne leve av det hun produserte. Hun hadde deltatt i konkurransen for å få anledning til å vise produktene sine. Det er "mye færre muligheter for oss kleskunstnere å stille ut enn for billedkunstnere." Hun hadde en gammel strikkemaskin hvor hun strikket deler som hun sydde sammen. Ved siden av kleskunsten underviste hun i mønstertegning (kjole/drakt) på AOF. Hun presenterte seg som en profesjonell, men fattig

kleskunstner som var nyskapende i sine produkter, og som aldri kompromiserte. Det var verd strevet fordi hun fikk mye positiv respons når hun fikk vist det hun laget.

P5 (se prod. nr. 49-50-51) var folkekunstner og jobbet heltid med å lage esker, bokser og små tinelignende varianter. Han hadde et navn både innen kunsthåndverk og mer husflidspregete miljøer. Produktene hans selges i mange husflidsutsalg. Han hadde tatt snekkerlinjen på yrkesskolen, hadde formingslærerskole fra Blaker, og så møbel/interiør på kunsthåndverksskolen. Han var blitt inspirert til å jobbe med bilder mens han gikk der, og hadde malt en del rett etter han var ferdig utdannet. Etterpå startet han eget verksted, og hadde nå holdt på i ca. ti år. Hans identitet var nå som folkekunstner. "Det er veldig alvorlig det med røtter..." Han var oppvokst i snekkerverksted, "og da får du det inn med sanseligheten, at du får inn lukter og den følelsen når du tar i materialet..." Han stilte velvillig opp til intervjuet som ble gjort hjemme hos ham, fordi han syntes det var fint at noen var opptatt av problemstillingene rundt husflid, kunsthåndverk, brukskunst og tradisjon.

P6-7 (se prod. nr. 11-12) var et par hvor han var formgiver/formingslærer og hun var grafisk designer. De hadde samarbeidet om produktet. Han hadde vært ansvarlig for ideutvikling og teknisk og håndverksmessig utførelse, og hun hadde hatt ansvar for dekor. Han hadde svennebrev som møbelsnekker og hadde jobbet som det noen år før han tok formingslærerskolen på Blaker og formgivingslinjen der. På møbelsnekkerverkstedet hadde han lært å jobbe hurtig og var en dyktig håndverker, men hadde savnet den kreative skapende delen som han hadde drevet med fra han var barn. Å jobbe med produktene til denne konkurransen var å få være litt gutt igjen, gjøre litt Petter Smart-ting og ha det morsomt. "Jeg hadde ikke klart å gjort dette uten min bakgrunn" (som snekker). Han jobbet nå som formingslærer fordi han syntes at han hadde noe å gi. Han kunne jobbet selvstendig som formgiver og tjent mer, men trivdes i lærerrollen. Hun hadde en sammensatt utdannelse, blant annet "litt tekstil fra husflidskolen", og fremstilte seg som en autodidakt innenfor grafisk formgivning, video/film og foto. De var begge tilstede i intervjuet og supplerte hverandre i svarene. Begrunnelsen for å delta var at de lenge hadde tenkt på å gjøre noe sammen, og dette var en anledning til å få mulighet til å prøve dette. "Hun klarer å lage det akkurat slik

som det ser ut på skissen”. Samarbeidet karakteriserte de som svært vellykket, og det var en anledning til å gjøre noe kreativt, og få eksponere sine produkter. “Man skal jo ha et marked, og ha noe igjen økonomisk.” De fremsto som et profesjonelt par, som så formgivning og design som sitt arbeidsområde. Han var svært opptatt av sin jobb som formingslærer, og eksponerte en dobbel fagidentitet; som lærer og profesjonell formgiver.

P8 (se prod. nr. 344-345) var husflidshåndverker og tidligere bondekone, og hadde begynt med strikking etter at sønnen hadde overtatt gården. Hun hadde levert inn en herregenser og en strikket kvinnedrakt. Hun var nå etablert som småprodusent. Hun har landbruksskole, kurs i form og farger i Bondekvinnelaget, tilskjærerkurs, og hadde arbeidet på en systue i Hamburg. Hun strikket på maskin, og har gått kurs for å lære dette. Hun hadde lest bøker om farger, rosemaling og mønsterkomposisjon. “Jeg har hull i kunnskapen”, hun tok kurs når hun manglet kunnskap og derfor “stanget hodet mot veggen i arbeidet”. Hun var blitt tipset om konkurransen av husflidskonsulenten i fylket. Tidligere hadde hun laget en bygdegenser “på noe av det samme grunnlaget”, som nå var i salg. Hun deltok i konkurranser for å få utviklet noe nytt og vist frem sine produkter, brukte mye tid på å finne ut “hva de vil ha”. Hun fremsto som en autonom husflidsprodusent som ville prøve å utvikle et spesialområde som var bare sitt, “få et navn” knyttet til noen spesielle produkter.

P9 (se prod. nr. 303) var freelance designer og nyetablert, og vi møttes i hennes atelier. Hun hadde alltid strikket. Produktet hun hadde levert inn var en håndstrikket jakke i jaquardstrikk. “Når jeg strikker noe for hånd, så vil jeg strikke noe som ikke kan strikkes på maskin”. Utdannelsen var musikklinje på gymnaset, tre år på husflidskole, og fire år på designutdanning i England. Hun hadde bestemt seg for å ikke begynne på SHKS etter et besøk der, og hadde lett i Europa etter utdanning i strikking. Bunad “datt” inn i hodet som tradisjonsforbilde. Hun hadde levert inn en stor bunke skisser, dette var måten hun jobbet på. Kommentaren om juryeringen var at “alle har en oppfatning om strikking”, det handler mest om smak. Hun var nå i gang med å profilere seg for å få oppdrag. Hun hadde laget en barnekolleksjon til et firma, og dette solgte bra. Hun kunne ikke leve at å være designer, “foreløpig”.

Konkurransen var en fin anledning til å få vist seg frem. Hun var på leting etter et profesjonelt ståsted. Hennes viktigste inntekt var som forstermor, problemet med dette var at det tok mye tid slik at hun fikk vært for lite i sitt atelier.

P10 (se prod. nr. 54) hadde gått tegnekurs og hadde tenkt å ta kunsthistorie, men så passet det ikke i forhold til ansvar for barn. Hun hadde lært å male rosemaling og hadde holdt kurs i den lokale husflidsforening. Hun antydte et brudd i livet sitt, "den gang bodde jeg... da drev jeg med..." etc., men var nå flyttet inn i nytt hus et annet sted, og hadde begynt å male bilder. Hun hadde hatt en utstilling, og ett bilde var blitt innkjøpt til utsmykking på et sykehjem. I samtalen spurte jeg hvorfor hun hadde sluttet med rosemaling. Dette var fordi hun syntes det var tungt for nakken å sitte slik og pirke, og så måtte hun prøve noe nytt. Hun syntes at hun kunne overføre kunnskapen om farger, og fokuseringen på å skape balanse, fra rosemaling til bilder. Grunnen til at hun hadde levert inn et rose malt produkt var at hun ville prøve seg i forhold til andre, "for mange har sagt at hvorfor sender du ikke inn...". Hun presiserte at hun fremdeles maler utradisjonell rosemaling, og har behov for å eksperimentere. P10 var på vei fra å være en rose maler til å bli en billedkunstner. Deltagelsen i denne konkurransen kan tolkes slik at ambivalensen i denne selvforståelsen ikke er overvunnet. Hun er fremdeles minst like mye rose maler som billedkunstner.

"Forest Gump"-effekten

De delvis strukturerte intervjuene jeg gjennomførte kan best karakteriseres med det som er kalt "Forest Gump"-effekten.¹⁷ Du vet ikke hva du har før du sitter der med den tomme konfektesken, eller i dette tilfellet, de fulle lydbåndene. Mine antagelser om hva disse intervjuene ville gi informasjon om ble ikke bekreftet. Kan det ut fra intervjuene konstrueres karakteristiske variasjoner mellom amatør og profesjonell i allmen betydning? Kvale skiller mellom en objektsentrert og en subjektsentrert tolkning på dette allmene nivået. En objektsentrert tolkning referer til hva informantenes utsagn mer allment sier om de fenomener som er tema, og den subjektsentrerte tolkning referer til den intervjuedes forhold til fenomenet. Et slikt skille kan være

¹⁷ Brukt av Gerd Kristine Hansen. *Men er det kunst?* Høgskolen i Oslo, avd. for kunstfag, Hovedoppgave i forming, 1995.

vanskelig å opprettholde fordi den intervjuedes forhold til et fenomen har betydning for min tolkning av de mer allmene betydninger. Opplevelse av utsagnene i intervjuene er preget av alt jeg vet om informantene; både hvordan de hadde det hjemme og på atelieret, hvordan de kledde seg og hvordan de fremsto som sikre eller usikre i situasjonen og i forholdet til meg. Etter at alle intervjuene var gjennomført vurderte jeg svarene slik at A og P i tillegg til å gi informasjon om ideutvikling, utprøving og produkt, hadde utsagn som signaliserte at identitet og kontekstens betydning i deres estetiske produksjonsprosesser var vesentlige både for deltagelsen og for måten de hadde løst oppgaven på. Et gjennomgående trekk i disse intervjuene var at samtalene i like stor grad handlet om livshistorien, som om produktet som var sendt inn til konkurransen, og den prosessen som lå bak dette produktet. Her er to eksempler, en amatør og en profesjonell:

En amatør fortalte:

Om bakgrunn:

Jeg har alltid likt å gjøre noe med hendene. Og da jeg gikk på ungdomsskolen, så kom han som var lærer, han var flink til å finne på ting i sløyd, han kom med en brosjyre fra Voss. Der burde du gå, sa han til meg.

Om estetiske vurderinger:

Det er jo sånn at når du ser noe så er det ikke akkurat sånn som du synes er best sjøl. Så lager du litt forandringer... Jeg synes det var litt smått oppå (lokket)..., og så ville jeg ha bein på, for jeg synes det tåler å bli løftet opp. Både for stilarten sin del og for utseendet sin del.

Om juryeringen:

Jeg synes at det ble litt for mye det som går under et stort posebegrep moderne kunst. Hvis jeg skulle vært med og plukket ut, så ville jeg tatt det som jeg følte var litt mer tradisjonsbundet. Jeg ville ikke gått så langt ut i fra det, og sagt at dette var en artig form. For min tolkning av denne innbydelsen til konkurransen, og alt som jeg synes da, ville vært mer tradisjonsbunden... Så jeg er ikke helt enig i at det var det største, de tre som vant. Det må jeg si.

En profesjonell fortalte:

Om bakgrunn:

De gamle tingene har jeg hatt fra barndommen. Jeg var mer ute i naturen enn i skolen. Forming var det som traff meg i hjertet. Dette kommer tilbake nå og gir meg en mulighet til å jobbe kreativt. Jeg kan se en form i tre dimensjoner uten å tegne den, antagelig fordi jeg spikket så mange trefigurer med kniv da jeg var barn.

Om estetiske vurderinger:

Det var jo krav om dokumentasjon, at man skulle vise hva man jobbet med i prosessen, som en skoleoppgave. Først må man tenke gjennom rammene, og tenke på hva en trenger av informasjon for å jobbe innenfor disse rammene. Så begynner man å nøste. Utdanningen på produktformgivingslinjen hjalp meg å bli bevisst hvordan jeg skal jobbe kreativt, få ut alle tankene, visualisere. Det var begrunnelsene for designet som var poenget; at det skulle inneholde kontraster mellom tre og metall, og formmessig mellom det avsløpne ytre og det litt røffere inni. Treet skulle få komme til syne og være seg selv på innsiden, og være bearbeidet på utsiden. Det var den bærende ideen i selve ideutviklingen. Det kan godt være uenighet om hvordan ting skal være, men det var jo ett av prinsippene der (i konkurransen), og dessuten det som var noe av styrken med tingen. Da kan man spørre om de (juryen) egentlig har tatt hensyn til hva man hadde som intensjon med et slikt design.

Om juryeringen:

Jeg gjorde meg tanker om det, men det skal jeg ikke si... Du kommer tilbake til oppfatninger om hva som er bra bruk av virkemidler for å komme frem til en fysisk form. Det er subjektivt... Det går mye på synsing og føling og å sammenligne med det man ser; ute i naturen, bruk av symboler, bruk av former. Man kan si at det liker jeg, det liker jeg ikke. Men det er vanskelig. Alle har jo jobbet seriøst med det... Ordbruken (juryens kommentarer til produktene) synes jeg var uheldig, det var uprofesjonelt. Man kan alltid være kritisk, og det ser jeg jo selv. Men beskrivelser som upersonlig og klumpete, det er ord som elever i fjerde-femte klasse bruker. Klumpete passer ikke inn i min forståelse av uttrykksmåter om det å jobbe med form.

Det typiske var at ideen til akkurat dette produktet ikke var blitt unnfanget som en enkeltstående hendelse, men ble knyttet til andre konkurranser, til fortid og til andre behov. I intervjuene ble produksjonsprosessene derfor fremstilt som mer komplekse enn forutsatt ut fra de teorier som spørsmålene er basert på. De estetiske vurderingene var mer komplekse enn forventet ut fra et hverdagsskille mellom amatør og profesjonell. Jeg fant mange flere likheter og færre forskjeller enn forventet i de to deltagergruppers selvfremstilling. De fleste koblet positive erfaringer fra barndommen direkte til deres faglige identitet i nåtid. Det var mange likheter i refleksjoner rundt deres eget arbeid med produktene som var levert inn til konkurransen, synspunkter på juryens valg og på hva som er typisk norske husflids- og kunsthåndverkprodukter nå.

Utdanningens betydning.

Det viste seg at utdannelsen var mer variert innenfor gruppene enn mellom gruppene, selv om det er et trekk at amatørerne hadde mer tilfeldig utdanning enn de profesjonelle. Bonden (A1) var egentlig å betrakte som en profesjonell husflidshåndverker sammenlignet med P8. Han hadde produkter som det var etterspørsel etter, f.eks. skrin som folk bestilte som konfirmasjonsgave, og han samarbeidet med en snekker om vuggeproduksjon. Husflidsproduksjonen ga inntekter som han kunne regne med, og kan, sett i sammenheng med utdanningen han også hadde, kanskje ses på som profesjonell husflidshåndverker. Det var kun P1, P4 og P5 som hadde utdanning fra kunsthåndverksskoler, og som hadde hovedinntekt fra sitt kunstfaglige arbeid. P6-7 hadde derimot laget dette produktet for å prøve både samarbeidet og markedet, og begge hadde andre jobber. Den ene var til og med autodidakt innenfor kunstfagfeltet. Kan disse, tatt i betraktning at de faktisk gjorde dette mer som fritidsaktivitet, ses på som amatører? På samme måte var P3 opptatt av at strikking var hobby, men hadde samtidig en ide om at det kunne bli inntektsbringende hvis hun var heldig og ble premiært. Et annet interessant trekk var at den kunnskapen informantene hadde på andre felt hadde stor betydning for vurderingene om disse temaene. Farmasøyten var opptatt av at selbustrikking så ut som fraktalmønstre, tekstilingeniøren av fibers betydning for vurderingene av norsk strikkekvalitet, designeren og grafikeren av elementene som danner mønsteret, keramikeren av dekor på tredimensjonal form, pensjonisten var opptatt av plaggets varme, studenten var opptatt av å svare på oppgaven og å bli vurdert av en kompetent jury, osv. Det mest karakteristiske trekk som var felles for alle var koblingen mellom positive barndomsopplevelser og den kreative aktivitet som kom til uttrykk gjennom deltagelsen. Den mest karakteristiske forskjell er at amatørerne hadde et uttalt ønske om å skape, og uttrykke noe, men også å bli sett av noen som kunne vurdere deres produkter. De profesjonelle var mer instrumentelle i forhold til sin deltagelse i konkurransen. Deltagelsen for de profesjonelle var for alle unntatt P10, begrunnet med at dette ga en mulighet til å få eksponere seg på et marked, og dermed få større mulighet til å tjene penger, og ikke til behovet for å skape. Den som ikke begrunnet det slik, hadde en instrumentell holdning på den måten at det var en mulighet til å få en avveksling i hverdagen fra strevet med å tjene penger. De profesjonelle nevnte ikke noe om at de hadde ventet en mer rettferdig

vurdering, men var samtidig uenige i juryenes avgjørelser. Dette er interessante trekk som peker mot at på mange måter var amatørerne nærmere den autonome kunstnermyten enn de profesjonelle.

Disse intervjuene viser at yrkesbenevnelse ikke er spesielt opplysende for å etablere et skille mellom amatører og profesjonelle. Utdannelse har betydning for de som har den mest direkte yrkestilknytning i det de holder på med, som i eksemplene P1, P4, P5. Et viktig skille mellom alle de intervjuede amatører og profesjonelle kan derfor være uttrykksbehov vs. økonomisk behov som motivasjonsfaktor for deltagelsen. Amatørerne ville skape noe nytt ut fra sine individuelle referanser, og samtidig stå i et forhold til noe utenfor. De profesjonelle søkte et marked hvor de kunne vise sine produkter og få omsatt sine varer. Dette er informasjon som jeg bare kunne få tilgang til gjennom denne type intervjuer. På denne måten var konkurransen en hendelse som ble fylt med svært forskjellige meninger alt etter hvilke behov og referanser den enkelte så den i forhold til. Tendensen til koblingen mellom barndomsopplevelser og faglig selvforståelse i dag er interessant, men kan ikke utdypes nærmere fordi datagrunlaget er for svakt.

Hverdagshandlinger og kompetente handlinger

I intervjuene ga både amatører og profesjonelle uttrykk for sikkerhet, engasjement og mye kunnskap i forhold til det å skape et nytt norsk produkt. De forskjellene som kom frem handlet om økonomiske strategier, og i mindre grad enn forventet om kunnskap. Kan dette skyldes at kunnskapen er taus eller skjult, slik at betydningen ikke kan formidles direkte i et intervju? Jeg skal gå videre i en teoretisk tolkning av intervjuene, med vekt på kunnskapsdimensjonen i deltagerens estetiske produksjon og estetiske vurderinger. Dette omhandler kunnskapen når den er i bruk. Ved å gjøre en tolkning av intervjuutsagnene i forhold til teori, søker jeg etter mer informasjon som kan bidra til at skillet mellom amatør og profesjonell i kunstfeltet kan formuleres klarere. Deltagerne hadde selv valgt å delta. Det er derfor rimelig å anta at de så på seg selv som kompetente til å løse oppgaven innenfor sine egne definisjoner av hva konkurransen handlet om. Vi er alle kompetente i våre hverdagshandlinger. Vi kan sykle, lese, gå i butikken og handle, vaske opp osv., og overraskes hvis vi møter en voksen person med manglende kompetanse i slike hverdagshandlinger. Vi har et

teoretisk ikke-artikulert forhold til hverdagshandlingene, omtrent på samme måte som vi ikke kan gjøre all vår bakgrunnskunnskap i våre valg artikulerbar. I kunnskaps-teorien er taus kunnskap brukt om de kompetente praktiske handlinger som ikke verbaliseres. Teoriene om taus kunnskap er av Bertil Rolf kategorisert i tre grupper. De omhandler forestillinger om kunnskapens innhold, opprinnelse og funksjon.¹⁸ Teorier om kunnskapens innhold fokuserer på hva man vet; dette omhandler påstander, ferdigheter, vurderinger og holdninger. I denne kategorien er man opptatt av at taus kunnskap er kunnskap med ikke-verbalisert innhold. Wittgenstein er det teoretiske grunnlaget. I teorier om kunnskapens opprinnelse fokuseres det på hvordan vi får vite noe; dette omhandler trening, erfaring, fortellinger, mester-svenn-forhold. I denne kategorien er man opptatt av kunnskapens opphav. Lærling-mester, novise-ekspert, er ordpar som kun har mening i læresituasjoner, og er knyttet til sosiale, kulturelle og historiske meningsgivende kontekster hvor noen har kunnskapen, og noen mottar kunnskap for å nå opp på samme nivå. I teorier om kunnskapens funksjon fokuseres det på hva man bruker kunnskapen til: ordne, forklare, forutse, handle, beskrive, manipulere. I denne kategorien vil kunnskapens funksjon manifesteres gjennom en persons evne til å mobilisere sin kunnskap i handling eller i innhenting av ny informasjon. Polanyis teori om taus kunnskap handler om funksjon. Donald Schön's teori om at kunnskap utvikles gjennom refleksjon i handling har tilknytning til begge de to siste kategoriene gjennom vektleggingen på at kunnskapen fås via eksemplariske forbilder, og ved at arkitektstudenten reflekterer over hvordan hun kommer frem til det gode produktet.¹⁹ Dette viser at kategoriene er funksjonelle, men at grensene er flytende. Skillet er problematisk, men kan være hensiktsmessig for å kunne velge teoretisk perspektiv i denne sammenhengen.

Grunnlaget for sammenligning

Felles for disse teoriene om taus kunnskap er at diskusjonene omhandler graden av kunnskap innenfor det samme kompetanseområdet.²⁰ Dette er ikke teorier om hverdagshandlingene, men om kompetent kunnskap. Hva som skiller de som kan fra

¹⁸ Bertil Rolf. *Profession, tradition och tyst kunskap*. Bokförlaget Nya Doxa, 1991, s.27-30.

¹⁹ Donald A. Schön. *Educating the Reflective Practitioner*. San Francisco-London: Jossey-Bass Publishers, 1988.

²⁰ Et eks. er Donald Schön, som diskuterer de institusjonelle kontekster for praktisk kunnskap, som i eksemplet med arkitektstudenten som lærer å tenke som en arkitekt. Et annet eks. er Dreyfus & Dreyfus. *Mind Over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*. New York: Free Press, 1986.

de som ikke kan blir derfor ikke problematisert. Det spesielle med denne konkurransen var jo at det ikke krevdes en bestemt type utdanning for å kunne delta. Det var tvert imot et ønske fra arrangøren at deltagere med mange forskjellige typer kompetanse engasjerte seg. Amatører og profesjonelle kan ikke vurderes etter hvor kompetente de er innenfor den samme fagspesifikke ramme. Det lar seg altså ikke gjøre å utvikle et skille mellom amatør og profesjonell i dette materialet etter distinksjonen novise-ekspert, eller svenn-mester. I en rapport om håndarbeids sirkler i Sverige argumenteres det for at resonnementene omkring taus kunnskap allikevel kan overføres til ikke-yrkes-innrettet, ikke-profesjonalisert arbeid, slik som det som utføres i de tekstile sirklene. Begrunnelsen er at det er et praktisk kunnskapsområde som diskuteres.²¹ Både de kompetente og de ikke-kompetente arbeider med de samme typer problemer når de f.eks. strikker, snekrer eller broderer. At det å produsere i konkrete materialer består av de samme stadier uansett kunnskap eller materialområde, var også en av forutsetningene i de teoriene som lå til grunn for konkurransereglene slik de er diskutert tidligere. Det er derfor mulig å ta som forutsetning her at deltagerne har fått en felles arbeidsform, og måtte løse mange av de samme problemstillinger i arbeidet. Dette gir et grunnlag for å sammenligne disse prosesser, og forvarer en bruk av en teori om taus kunnskap i analyse av disse intervjuene. Spørsmålet om hva som er forskjellen mellom amatører og profesjonelle i estetisk produksjon og estetiske vurderinger tematiserer kunnskapens innhold, og da utgjør wittgensteinskolen det teoretiske grunnlaget.

Kunnskapens innhold

De filosofiske skriftene vi har fra Wittgenstein er åpne og fragmentariske. Arne Næss skal ha sagt at "Leser du Spinoza, for ikke å snakke om Wittgenstein eller til og med Platon, må du plusse på med din egen innsikt, og du kan svært ofte bruke tekstene til eget formål".²² I Wittgensteintradisjonen er det derfor interessant å se på tolkninger av hans skrifter. I estetiske og praktiske fagfelt er begrepene påstandskunnskap, ferdighetskunnskap og fortrolighetskunnskap sentrale i studier av kunnskap i praktiske

²¹ Louise Waldén. Cirkelns inre liv och handarbetets väsen. *Rapport nr. 4 från projektet Handen och Anden. ABF och Studieförbundet Vuxenskolan*, 1994, s.51. Vi kan sammenligne disse sirklene med forskjellige kurs i regi av AOF eller husflidslagene.

²² Inga Bostad. Om språk, kunnskap og tvil - en filosofis betraktninger. Gunnar Fredriksson. *Wittgenstein* Oslo: Forlaget Oktober, 1994, s.290.

yrker, utviklet fra Wittgensteins senfilosofi. Jeg vil her bruke disse begrepene i en empirisk kategorisering og tolkning av amatørers og den profesjonelles estetiske produksjonsprosess og estetiske vurdering.

I tradisjonen fra Wittgenstein har filosofen Kjell S. Johannessen formulert det han kaller en praksisfilosofi om taus kunnskap. Jeg skal først redegjøre for denne praksisfilosofien, og deretter diskutere denne filosofiens grunnleggende begreper i forhold til to eksempler; A (amatør) og P (profesjonell) fra intervjuene. Med praksisfilosofi menes filosofi som utgår fra innsikten om at det finnes et komplisert nett av gjensidig konstituerende relasjoner mellom begrepsdanning, menneskelige reaksjoner og aktiviteter og det som vi kaller vår virkelighet.²³ Å lære seg et språk innebærer i et praksisfilosofisk perspektiv å lære å beherske et stort repertoar av situasjoner hvor språkbruk inngår på mange forskjellige, men samtidig ugjenkallelige måter, det som kalles språkbruksituasjoner. I dette vide språkbegrepet innebærer det å beherske språkbruksituasjoner at man lærer seg å beherske den menneskelige virksomhet i all dens kompleksitet.²⁴ Menneskelige reaksjoner og handlemåter fremstår som kontekst og forutsetning for den verbalspråklige meningskonstruksjon. I språket fanges bare det som kan offentlig formuleres. Det private sjelsliv kan ikke konstateres eller beskrives i den offentlige språkbruken. I løpet av hele oppveksten vår skjer en *stadig*²⁵ innøving i de etablerte, språkinvolverende praksiser, ved å reagere på den, beskrive den, inngripe i den, reflektere over den, få fotfeste i den og bli fortrolig med den. Det er i denne praksis at vi finner det tause innslaget i vår kunnskap. Taus kunnskap er kunnskap som "av logiske grunner" ikke kan formuleres fullstendig i språklig form,²⁶ og kan ikke transformeres til påstandskunnskap. Det finnes riktignok mange andre former for taus kunnskap, kunnskap som vi ikke kan eller ikke har begreper for å artikulere, men dette er andre former for taus kunnskap enn den ikke verbaliserbare. Vi får kompetanse om språkbruksituasjonene gjennom sakkyndig veiledning. Å ha et felles språk er i Wittgensteins senfilosofi det samme som å dele en livsform. Livsform er begrep for det gitte. Vi føres med andre ord inn i en praksis slik at vi selv kan etablere de handlingsmåter som utgjør den riktige (offentlige) bruken av

²³Kjell S. Johannessen. Tankar om tyst kunnskap. *Dialoger*, nr. 6, s. 13-28, 1988, her fra s. 18. De følgende sitater er hentet fra denne teksten om ikke annet er oppgitt.

²⁴ op. cit. s. 19.

²⁵ Johannessens utheving

²⁶ op. cit. s. 16.

regelen. Beviset på at et begrep er blitt en del av vår identitet, ligger i den kompetente utførelsen av den kulturelt etablerte handlingsmåte som begrepet innbefatter. Johannessen argumenterer for at den kompetente praktiker er den som gjennom fortrolighets-, ferdighets- og påstandskunnskap kan utøve en praksis som er kompetent fordi den er en del av en større, kulturell praksis, en livsform som det er konsensus om. Dette betyr at all begrepsdanning er ufrakommelig av sosial natur, å følge en regel er nemlig også å utøve en sedvane, en vane eller en institusjon.²⁷ En konsekvens av dette er at vi lærer gjennom eksempler. Reglene kan ikke forklares med andre regler, derfor må eksemplene tale for seg selv. At vi behersker regler, normer, prinsipper kan bare uttrykkes gjennom vår bruk av begreper i adekvate språkbruksituasjoner. Regler krever ord, eksemplene er mer autentiske. De problemløsninger som nybegynneren utsettes for har som hensikt å bygge opp en erfaring og en problemfortrolighet som bidrar til at den kompetente senere selv kan være kreativ. På denne måten kan vi vise at vi behersker begrepene og reglene for bruken av begrepene. Forståelsen av eksemplene viser seg i at man bruker dem riktig, dvs. at man reagerer riktig slik felleskapet har for vane å reagere.

En viktig del av denne praksisfilosofien er kategoriseringen av kunnskapsformene. Påstandskunnskap er kunnskap som fullstendig kan artikuleres språklig. Denne type kunnskap hviler på et fundament av taus kunnskap, og dette fundamentet utgjøres av de to typene taus kunnskap som er "konstitutive innslag i all slags påstandskunnskap".²⁸ Ferdighetskunnskap og fortrolighetskunnskap som tause kunnskapsformer er knyttet til praktisk kunnskap og viser seg dels som ferdighet i brukssammenheng, og dels som fortrolighet med de forhold som utsagnene forteller noe om. Taus kunnskap er altså å ha kjennskap til begrepers språkbrukssituasjoner og evnen til å bruke disse riktig, og er en forutsetning for påstandskunnskap. "Praksis" er ikke bare konkret handling som å bygge, male, lage mat etc, men også å se på kunst og å delta i en vitenskapelig diskurs. På bakgrunn av denne forståelsen av Wittgenstein kan vi ikke "dele opp" de tre kunnskapsformene og spre de ut over vidt forskjellige erfaringer og kontekster. Vi er alle i en kulturell kontekst, og det er summen av fortrolighets-, og ferdighetskunnskap som "er" vår påstandskunnskap.

²⁷ op.cit., s.26.

²⁸ op.cit. s.27.

Fortrolighetens natur er ikke-verbaliserbar fordi den er kulturelt bestemt og konkret erfart. Termene amatør-profesjonell brukes ikke av Johannessen. Den kompetente praksis hos Wittgenstein utvikles hos Johannessen i sammenheng med Kuhn's paradigmatheori. Erfaringer innen et paradigme er trening i å oppfatte likheter mellom ulike slags problem - ikke bare å se forskjeller. Disse likhetene er analoge av natur. Evnen til å reagere situasjonsadekvat og se analoge sider (til det kjente) i nye problemsituasjoner kan ikke fanges opp av metoderegler eller på andre måter uttrykkes verbalspråklig.²⁹ Denne erfaringen får den ikke-kompetente gjennom eksemplariske problemløsningsituasjoner. På denne måten utvikles språkkunnskap og sakkunnskap samtidig steg for steg. Det er altså bare den kompetente som gjennom lang erfaring med det kjente kan skape noe nytt ved å gå fra det kjente til det ukjente. I denne konkurransen, betyr dette at det bare er den profesjonelle som har kunnskaper til å kunne lage et godt norsk produkt og være nyskapende. Lar det seg gjøre å bruke disse kunnskapsformer som empiriske kategorier for å undersøke hva amatøren ikke har i sin kompetanse? Jeg har her valgt ut ett eksempel på A (amatør) og ett eksempel på P (profesjonell) som kan karakteriseres som grensetilfeller som er særlig verdifulle, med referanse til diksjonen om epistemiske individer og Webers typer. På denne måten antar jeg at det er mulig å få frem de optimale variasjoner mellom amatør og profesjonell, her kalt A og P.

Båtryen og "Lofotvesten"

Ut fra denne praksisfilosofien er det visse forutsetninger for at handlinger anses som kompetente. I en produktkonkurranse bør produktet som leveres inn til juryering være et artikulert uttrykk, en replikk til de rammer som den estetiske produksjonen er satt inn i. En kompetent deltager bør være i stand til å lage et velartikulert, selvstendig produkt. Er det derfor mulig å si at produktet representerer en form for påstandskunnskap? I såfall, hvordan operasjonalisere ferdighets,- og fortrolighetskunnskap her? Deltagerne skulle lage et nytt norsk produkt. Norsk er et begrep vi alle har en fortrolighet med, noe vi som norske vet hva er fordi det er en del av vår identitet. Men som logisk form er det på et annet nivå enn smerte og rød, som brukes av

²⁹ op.cit. s.22

Wittgenstein og blant andre Johannessen. Allikevel, norsk er et sentralt begrep i denne konteksten, så jeg vil se hvordan dette uttrykkes av A.

Dette er Lofotvesten. Inspirasjonen er hentet fra båtryer i mitt barndomshjem som jeg aldri har kunnet glemme.

Dette sto på en lapp som fulgte med produktet. Båtryer er vevde tepper i ull eller ull blandet med lin og bomull, med lang floss på den ene siden, og stripet renning synlig på den andre siden. Med dette utsagnet samt mitt kjennskap til produktet, dro jeg for å intervju A. (Se prod. nr.267).

I: Hvordan kom du på å delta i konkurransen?

A: Jeg så det i et blad ja. Og.....så sitter en jo her da, og så har en så mange ideer og vet ikke hva en skal bruke ideene til. Og som sagt så hadde jeg i mange år ønsket å få kopiert en gammel rye. Men slik som jeg bor så går jo ikke det an. Og så tenkte jeg vel, de ryene var jo brukt da de dro på Lofotfiske, båtryer, og så tenkte jeg at det må bli noe varmt. Så laget jeg en vest av det, begynte med to pinner og endte opp med den! Sånn var tanken bak.

Samtalen gled videre, og etter en stund spør A om jeg har prøvd vesten. "Skal du kjenne hvor varm den er?" Jeg tar den på meg, og A utbryter "du, den er ikke sann altså!". Jeg er enig i at den er varm og lett, og spør litt om materialene og strikkemåten hun har valgt. Grunnen til at vesten er så varm og samtidig lett er at den er strikket i et tykt vamssegarn med korte, lette ullfibre, og strikket med tykke pinner slik at strikken får store løkker. Den er vertikalt stripete i to gråtoner, slik at det oppstår en dobbelvirkning i vesten ved at trådene i motsatt farge ligger løst på vrangen. A forteller at disse stripene har med baksiden på ryen å gjøre. Renningen er stripet, og det er der de fester "tufsene".³⁰ Det var ihvertfall fire sånne ryer på gården der A vokste opp. Men nå var det bare en igjen, og den hadde hun reddet fra å bli brukt som trekk over en gammel bil som sto ute på gården.

A: Så jeg hadde liksom håpet at jeg skulle få lov til å utnytte den til noe fornuftig. Og så ble det en vest da.

I: Det hang jo sånne ryer ute på Folkemuseet...i Teppesalen der de beste produktene i konkurransen var utstilt.

³⁰ A's benevnelse på flossen i ryen.

A: ja.....

I: Så du de, de hang i den salen.....

A: Ja, jeg har vært på folkemuseet, men det er ingen som er slik som disse!
(viser fotografier av ryene fra barndomshjemmet)

Hun hadde jo vært i Teppesalen og sett utstillingen, men antagelig ikke lagt spesielt merke til ryene som henger der, eller sett analoger til sitt eget engasjement. A refererer i sin begrunnelse for hvordan vesten er strikket rent teknisk, og i valg av materialer, til varmen som ryene skulle gi når de var ute på fiske. Dette er referanser til funksjonen. Hun snakker ikke om norsk tradisjon.

I: Tenkte du på dette at det skulle være norsk?

A: Ja, absolutt, absolutt at det skulle være norsk. Og jeg så for meg en utstilling med den rya (viser meg et bilde av båtryen) i bakgrunnen også det nye, også den foran (peker på vesten).

Utstillingskonseptet var uttenkt, vesten burde vært utstilt sammen med tradisjons-elementet den var tilknyttet. Det norske er utenfor diskusjon eller begrunnelse, det kan etter hennes mening enkelt vises. Hun er jo norsk, oppvokst i et norsk bygdesamfunn med komplekse kulturelle erfaringer som hun bla. fortalte om i tilknytning til konsertturneen "Which Witch?" som var aktuell akkurat da hun ble intervjuet. A har strikket mye. Hun viste meg andre jakker, gensere, sokker etc. som hun hadde strikket. Hennes siste arbeid var en røkejakke til broren. Hvordan vurderer A selv sitt produkt i forhold til de som ble utstilt på Folkemuseet? A sa tidlig i intervjuet at hun syntes produktene der var for urolige (bl.a. i fargen).

I: Du var ute på Bygdø og så på det som var utstilt der ute. Det sto jo at det skulle lages i vår tids formspråk de tingene som man sendte inn. Men syntes du at det ble for..(A avbryter),

A: Det er passè den tida, vi må tilbake til det enkle.

I: Ja, det mener du. Så dette fargerike og litt sånn...(A avbryter igjen)

A: Det er passè. Men da må jeg jo si at jeg er alltid to hakk foran når jeg kjøper meg noen klær. Hvis jeg har kjøpt det for to år siden, så blir det moderne.

A snakker om sitt produkt som nyskapende i forhold til de konvensjoner og trender som hun kjenner. Utstillingen og de premierte produktene i konkurransen hadde et enhetlig preg. Alt var i skarpe farger, det meste innefor rød-gul-lilla. Dette var juryert i 1992, og i motebildet høsten 1994 var det mye naturfarger, naturmaterialer, enkelhet, nesten sekk og aske, A fikk rett. De for A viktigste egenskapene i ryene er formulert inn i vesten. Fargene er grå, som gråtonene i ryene som var forbildet. Den er varm og kjennes god å ha på seg, konnotert til ryens varme- og beskyttende funksjon. A kunne klart gjøre rede for hvorfor hun hadde laget akkurat dette produktet. Det norske var minst formulert. Var dette produktet, og hennes manglende begrunnelse for det norske, uttrykk for en taus fortrolighet med den hverdagspraksis som norsk er en del av? Vesten er litt uformelig, med vertikale lyse og mørke grå striper. Bak i nakken og nederst på kanten er det floss, som på en båtrye. Tilbehøret er et pannebånd og et belte. Ut fra A's selvfremstilling i intervjuet ville vi forventet et mer formgitt og velartikulert produkt. Denne vesten vil vi ikke karakterisere som nyskaping ut fra en kunstfaglig, eller en motebevisst vurdering. Men A mente selv at hun var nyskapende.

“Be Happy”

Da jeg dro til P for å intervju ham, hadde jeg sett produktene og lest teksten som fulgte med disse:

Inspirasjonskilde: Norske folkekunstneres behov for å frigjøre seg fra hverdagsligheten og hengi seg til en lek med farger og former som i lykkelige øyeblikk er i stand til å beruse menneskesjela.

Arbeidsmetode: Ved å benytte 3 like skrinformer som utgangspunkt ønsket jeg ved hjelp av farger å gi meg selv opplevelser fjernt fra hverdagens produksjonskrav og daglige rutiner.

Disse produktene ble ikke vurdert som interessante av juryen. Jeg var derfor spent på hva som gjorde at P hadde slikt behov for å delta for å kunne ”gi seg selv opplevelser fjernt fra hverdagens produksjonskrav”. (Se prod. nr. 49-50-51).

I: Hvordan fant du ut at du ville delta i denne konkurransen?

P: sånn som jeg driver nå, så går det å stå og produsere de tingene jeg har utviklet. Og da kan det være gøy å gi seg sjøl frie tøyler og av og til gjøre et sånt sidesprang... Du bare lager den ene tingen, og da har jeg ikke de

rammefaktorene jeg ellers har. Det gir meg større frihet. Samtidig har det en underholdningsverdi å være med.

I: Hvordan det går...?

P: Ja, det var vel det. Det var om vinteren, og det er greit å ha litt spenning når det er grått og trist og mørkt. ... Samtalen gled videre. P fortalte at han hadde tatt tre esker og bare begynt å male noen farger, jobbet sånn som han gjorde da han jobbet med maleri; ...da bare begynte jeg, og så tok det ene det andre, ikke sant?

Produktene har en klar form, inspirert av tiner, og er dekorert på forskjellige måter. P hadde hatt moro av å eksperimentere med forskjellig dekor på den samme formen for å se hvor forskjellig den samme formen kunne bli.

P: ... men jeg hadde i bakhodet at det skulle se norskt ut. Du skulle få en fornemmelse av at det var noe som var knyttet til den norske tradisjonen.

I: Den formen du hadde, er det en norsk form?

P: Ja, den minner kanskje litt om noen norske skrin eller kister. Men den er ganske moderne og geometrisk i formen. Det er en egen form jeg har utviklet. Den har kanskje et litt høyreist norsk preg.

P viste meg andre eksempler på bruk av den samme formen. Han fortalte at mange synes at denne formen ikke er så veldig norsk. Noen sier kanskje at den er japansk eller dansk. Og det er nok noe i det, mener han, for den er et designprodukt. Noen har imidlertid veldig sans for denne formen, slik at det lønner seg å produsere den.

I: Hva var det som gjorde at du fant på å lage denne formen?

P: Det er jo den sveipen, at du bøyer noe, ikke sant? Så kan du lage mange og sette de sammen. Det begynte med at jeg satt og lekte med papp, bøyde det og satte det sammen, også har du det i bakhodet at det skal holde håndverksmessig mål.

I: Så dette er rett og slett en halv sveipet form?

P: Ja, jeg gjør sånn nå at de delene jeg produserer kan jeg bruke i mange produkter. Jeg produserer mange deler, og etterhvert som jeg får bestillinger på forskjellige ting så produserer jeg det ut fra delene som jeg har liggende.

Vi snakket om fargene på produktene han solgte.

I: Tenker du norsk når du velger de fargene?

P: Grunnen til at det ble rødt og blått det var også resultatet av en konkurranse. Jeg tenkte at jeg kunne bruke noe av det jeg allerede hadde, og da hadde jeg mye trehvitt. Jeg tenkte dekor og så ble det en sånn aha-opplevelse med de fargene. Når det ble rødt og blått så falt det hele på plass og det så veldig norsk ut. Så det var tilfeldig at det ble de fargene, det var nok den konkurransen som gjorde at det ble som det ble.

I: Med den malerbakgrunn (jobbet som billedkunstner) du har, og at du har jobbet mye med farger, blir det norsk av disse fargene, eller er det slik at det passer med formen?

P: Jeg lærte da jeg var maler tidligere, at når du skal prøve å få et uttrykk som har trøkk i seg, så skal du prøve å begrense virkemidlene, sånn at det ene ikke slår det andre i hel. Det er det som er kunsten, at det nødvendige blir stående igjen. Plutselig kan du gå over en grense hvor det blir for enkelt igjen, for nakent. Det er kanskje en enkelhet og ryddighet med de tingene jeg lager, så du får trøkk i det.

I: Men de tingene du laget til denne konkurransen, der har du brutt den linjen?

P: Ja, der tenkte jeg kanskje mer flater igjen. Og det gjorde de jo i forhold til norsk folkekunst. De har ikke tenkt så mye på hvilken dekor. Form og dekor har ikke hengt så veldig mye sammen. De har dekorert ting om det har sett sånn eller sånn ut, så smeller de på den rosemalingen. Du er rosemaler og har en stil, og alt du lager blir sånn, ikke sant? ... Det er kanskje litt den norske tradisjonen og at ting ofte ikke harmonerer så veldig godt, det kan bli så stygt at det blir fint.

Dette kan forstås som den grunnleggende ideen bak produktene han sendte inn til konkurransen; han er opptatt av behovet for å bidra til en fornying av rosemalingen, samtidig som det å male hadde en terapeutisk effekt. Jeg spurte om han hadde sett utstillingen fra konkurransen, og det hadde han. Så spurte jeg om hva han synes om de treproduktene som vant. Han svarte litt reservert, at juryen sikkert gjorde et riktig valg. Jeg tok frem katalogen til utstillingen og vi så på de avbildete 2.premieproduktene:

I: Det sto i juryens vurdering at kroneskrinet hadde bevart folkekunstens frodighet, og at den andre ble premiært for teknisk dyktighet. Er dette den frodigheten du forteller om i rosemalingen?

P: Jeg tviler på at noen av de produktene der kommer til å bli avbildet om femti år som store eksempler på hva som ble gjort på 1990-tallet. For det er veldig vanskelig å bedømme noe som er i samtiden. Det må ha minst 20-30 år på seg. Sånn som at det er noen som har brutt noen grenser som er ganske nær vår samtid innenfor keramikk og knivmaking. Nå har de fått 20-25 år på seg, så nå ser vi at de brøt grenser. Men akkurat når de gjorde det, så var det vanskelig å skjønne. Da ble de sett på som noen som ikke gjorde det så bra. Men nå skrives det bøker om det, og du lærer på kurs at det er den rette måten å gjøre det på. Det er det som er litt.... Det jeg har tenkt, er at jeg i løpet av et helt liv kan klare å lage ett produkt som kanskje kommer i en bok om 50 år. Det ville være fantastisk. Hvis du lager 40-50 produkter og ett av disse har noen kvaliteter som gjør dem tidløse og kanskje bryter noen grenser. Men det kan man ikke bedømme i dag, det er helt håpløst. Det må ses i en større sammenheng enn hva en jury mener om noen produkter.

P hadde et kunstfaglig sett reflektert forhold til hva som er norsk tradisjon, og var samtidig svært bevisst på hvordan han ville produsere norske gjenstander i vår tids formspråk. Han var opptatt av at tradisjonen var like mye, ja, kanskje vel så mye håndverkerne som lagde tingene, som produktene.

P: Når du har vært igjennom en lang skapelsesprosess, så kan du plutselig ha følelsen av at nå har du truffet. Det tar lang tid å bygge opp en slik intuisjon, at du kan finne det rette punktet for å sette på et hengsel. Det skal lang erfaring til, en erfaring som er basert i et håndverksgrunnlag.

I: ... kroneskrinet i denne konkurransen, det er et produkt som er håndlaget, tatt et helt trestykke og skåret ut...

P: Det vil ikke være et produkt av vår tid, ikke det kunsthåndverkerne driver med heller. De er så sære egentlig. Det gjenspeiler en kunsthåndverker som får stipender, som slipper å livnære seg på yrket sitt. Han har masse stipender og kan virkelig leke og kose seg og har en masse tid på en gjenstand. Produktet gjenspeiler det. Men det er en veldig liten nisje. Mens vår tid er helt andre produkter; det vi omgir oss med til daglig, det vi har i kjøkkenet eller i stua, det vi kjøper. Du kan si, i løpet av et år, hva kjøper du av kunsthåndverk? Det er veldig lite. Og hva kjøper du av andre gjenstander? Det er det virkelige livet, egentlig. ... Jeg vil bli en del av vår virkelighet på den måten at jeg har en egen arbeidsplass der jeg tjener penger og slipper å fly og søke stipender og hele det styret der. Det blir liksom mye mer virkelig da, synes jeg.

P hadde en klar historie om vår tids norske folkekunstner som han perspektiverte sine produkter og sin produksjonsprosess inn i. Han hadde laget et produkt i vår tids

formspråk, men brukte konkurransen som et pusterom for å kunne leke og eksperimentere litt. Malingen tilhørte en fortid som billedkunstner, kanskje var det noen drømmer der om å kunne bruke dette mer, men de andre sidene ved livet hans er fundert i hans selvframstilling som en vår tids folkekunstner. Han brøt sine egne grenser for hva som var "virkeligheten" når han brukte tid på å male disse formene, men knyttet det samtidig til kjente konvensjoner i rosemaling. Han visste at det ville være for dyrt å produsere de håndmalte produktene, men tillot seg allikevel å gjøre det. P har fortrolighetskunnskap om, og ferdighetskunnskap med det norske, slik han formulerer det ut fra sitt ståsted. Det norske var ikke en taus erfaring, det lot seg verbalisere. Dette omfattet ikke bare de formale egenskaper, men livsformen og ideene som hans produksjonsprosess og vurderinger var basert på. P var kompetent og nyskapende ut fra den kunnskap og erfaring han hadde, og ut fra ideene om den folkekunstneren han hadde satt seg som mål å være.

Hva var forskjellene mellom A og P?

Både amatøren og den profesjonelle har smakspreferanser for hva som er bra og dårlig, pent og stygt. Men de har forskjellige typer informasjon som grunnlag for å formulere dette. A begrunnet sitt produkt i sin egen historie og sin selvforståelse, og laget et produkt som hun mente var nytt og i vår tids formspråk. Det var norsk, og det hadde klar tilknytning til båtryenes funksjon og båtryene som tradisjonselement. Hun strikket en vest som hun egentlig ikke hadde strikketeknisk kompetanse til å løse på en håndverksmessig god måte, og brøt dermed grensene for sin egen kompetanse ved å lage vesten. En konklusjon er at A har fortrolighetskunnskap og ferdighetskunnskap. Hun har formulert sin egen erfaring av det å være norsk, samt båtryenes fysiske og taktile kvaliteter, inn i vesten. Hun har også påstandskunnskap om sin produksjonsprosess og sine intensjoner. De var ikke tause. Og ut fra denne kategoriseringen var A kompetent og nyskapende ut fra sine referanser. Hun skapte det nye ut fra det som for henne var det kjente. Hun var fornøyd med sitt eget produkt, og ventet at andre også skulle verdsette det. Men A har ikke klart å formulere "norsk" inn i vesten slik at vi som ser det fra et kunstfaglig ståsted vil oppfatte dette uten å kjenne hennes historie om den. A har ikke kjent til og brukt kunstfeltets kjente konvensjoner for "det norske", og vet ikke at dette kanoniseres på andre måter enn gjennom

klesmotenes skiftninger. Hun har ikke ferdighetskunnskap ut fra kunstfaglige kriterier, i betydningen å formgi et “unikkt norsk produkt i vår tids formspråk”. For hun visste ikke at funksjon og personlig tilknytning er mindre viktig enn form, stil og smak i den kunstfaglige konteksten hun skulle vurderes i.

P har et helt annet forhold til konvensjoner og til stil og smak enn A. Han visste at det finnes mange typer stil og smak. Han hadde klare meninger om de forbildene han hadde valgt, og om hva som etter hans mening var norsk i vår tids formspråk. Han kunne også, ut fra sin posisjon, være kritisk til de som lever litt utenfor den kapitalistiske konsum-virkeligheten. Etter hans mening burde kunsthåndverkerne være mer opptatt av å lage alternativer til plastproduktene, fordi denne type produksjon inneholder de samme spennende problemstillinger som å lage enkeltgjenstander som er svært dyre. P har stor oversikt over konvensjoner og smaksvariasjoner, og han kunne velge hvilke han vil forholde seg til. Han hadde også referanser til den norske rosemalingsstradisjonen. P hadde på denne bakgrunn en fortrolighets- og ferdighetskunnskap om det norske i betydningen at han brukte kunstfeltets konvensjoner ut fra sin identitet som folkekunstner. En annen viktig forskjell mellom A og P er at A manglet tilstrekkelig håndverksmessig og teknisk kompetanse til å lage produktet, vurdert ut fra både et kunstfaglig og et allment kvalitetskrav. P hadde tilstrekkelig kompetanse, vurdert ut fra disse krav, men han hadde allikevel ikke gjort det “riktige” i forhold til det å bli premiært.

Hva hadde A og P felles?

Denne konkurransen var for P en mulighet til å bryte med hverdagen, og gjøre noe han hadde tenkt på og hadde hatt lyst til å gjøre. Dette var på mange måter det samme som A gjorde når hun endelig fikk en anledning til å formulere sine barndomsminner inn i et strikkeplagg. Begge hadde den samme innsikt i sin egen kunnskap, og kunne artikulere den ganske eksplisitt når de ble oppfordret til dette. Begge la mindre vekt på produktets visuelle egenskaper når de vurderte om det var norsk, og stor vekt på abstrakte egenskaper de selv tillot produktet. Produktenes verdi som norske ble formulert ut fra verdien de la i produktene på grunnlag av deres individuelle referanser og perspektiver. Lofotvesten var norsk fordi den var laget med inspirasjon fra båtryene fra hennes hjemsted i Norge. De tre eskene var norske fordi de var laget av

ham som var norsk folkekunstner, og fordi fargene og formen var norske ut fra de referanser han hadde valgt. Både A og P mente at juryenes vurderinger var for spesielle, og at de ikke hadde noen varig verdi. Begge benyttet denne konkurransen til å gjøre et brudd, prøve å realisere noen ideer og kanskje drømmer. Begge skapte noe nytt ut fra det som for dem var det kjente. Samtidig ble hverken A eller P premiert, og hadde slik sett ikke vært nyskapende på den rette måten sett fra juryenes synspunkt.

I forhold til betydningen i begrepene i praksisfilosofien har både A og P kunnskap på et fortrolig nivå om norsk, de har begge både ferdighetskunnskap og påstandskunnskap om norsk når de har formulert et norsk produkt, og de har vært nyskapende ut fra sine referanser. Det tause og fortrolige ligger i at det norske var så selvfølgelig for A at hun ikke stilte spørsmål ved sin opplevelse av det å være norsk, og for P i at han var norsk folkekunstner, som ved siden av å få tilfredstilt behovet for å gjøre noe annet, hadde referanser til norsk rosemalingstradisjon. Begge kunne verbalisere disse elementene når jeg stilte spørsmål.

Forsøk på å beskrive det ubeskrivelige

Et krav når utsagn tolkes ut fra en bestemt teori, er at teorien har gyldighet for det anvendte området, og at tolkningen er rimelig ut fra teorien.³¹ Som jeg har vist til, brukes begrepene i denne praksisfilosofien i tolkning i empiriske studier, og det er slik sett en konsensus blant "teoretisk kompetente" om at i studier av praktisk kunnskap er dette gyldig bruk. Det viktigste skillet mellom A og P i deres produksjonsprosess og deres vurderinger av det norske, var hvor informert de var om konvensjonene og anerkjent kunnskap i kunstfeltet. P hadde en videre referanseramme for sine vurderinger og hadde mer kompetente vurderinger sett fra et kunstfaglig synspunkt. Han hadde også en større håndverksmessig og teknisk kompetanse til å gjennomføre sine ideer. Igjen var det slik at jeg fant noe annet enn jeg ventet å finne, noe som leder til nye spørsmål som jeg ut fra forhåndsantagelsene ikke kunne stilt. Spørsmålet er om en teori om taushet er nyttig i forsøket på å skille mellom A og P's kunnskap i bruk.

³¹ Steinar Kvale. 1984, s.55-65.

Konvensjoner, stil, smak og taushet

En konvensjon er tingenes situasjons,- og kontekstavhengige mening og symbolske betydning. Strikking var i liten grad ansett som profesjonelt i kunstfeltet før Ellinor Flor friskt og freidig tok i bruk hverdagsmønstrene i strikkegenserne våre og laget kunst av det. Omtrent samtidig viste Morten Harket seg offentlig i Setesdalskofte. Riktignok hadde Unni Søyland Dale i mange år laget raffinerte plagg som hun solgte i Paris, og noen plagg, som Marius-genseren, var blitt hverdagsantrekk i Norge. Ellinor Flor brøt alle konvensjoner om strikkeplaggs anvendbarhet ved å lage "ubrukbare" kunstverk av hverdagskoftens selburoser, setesdalsmønster og fanamønster. Strikking var ikke lenger husmorhobby, eller en del av Norges Husflidslags varebeholdning. Hun etablerte strikkekonvensjoner innenfor kunstfeltets rammer. Mange strikkere hadde tidligere brutt grenser for strikkekonvensjonene, uten å bli ansett som nyskapende. Kanskje var ikke tiden moden for bruddet, men de kan allikevel ha hatt betydning for de bruddene som Ellinor Flor kunne gjøre. Dette paradokset ble påpekt av P da han brukte eksemplet om knivmakerne som ble anerkjent som nyskapere 20 år etterpå. Det nye må bli anerkjent av de som anerkjenner for at det skal kunne ses på som nyskapende. Det konkrete strikkeplagget eller treproduktet er altså ikke bare et spørsmål om å kunne lage det gode, men om at de riktige fagpersoner verdsetter det som godt. Å kjenne en konvensjon betyr også å kjenne omløpshastigheten på stil og smak. Susan Sontag sier at smaken finnes i følelser, handlinger, moral, ideer. Det finnes intet system og ingen beviser når det dreier seg om smak.

For no one who wholeheartedly shares in a given sensibility can analyze it; he can only, whatever his intention, exhibit it. To name a sensibility, to draw its contours and to recount its history, requires a deep sympathy modified by revulsion.³²

I produksjonsprosessen er det uhensiktsmessig å gruble for mye på valgene, de avgrenses til det rommet hvor tvilen kan være konstruktiv. I den definitive handlingen er det ikke rom for alternativer.³³ Det gjelder å handle, i dette tilfellet å produsere produktet og få sendt det inn til konkurransen. Mange av de intervjuede så i ettertid ting de gjerne ville gjort annerledes. For mange var tidsrammen avgjørende for at

³² Susan Sontag. *Against interpretation and other essays*. Anchor Books Doubleday, 1990, s.276.

³³ Bengt Molander. *Kunnskap i handling*. Göteborg: Daidalos, 1993, s.21.

resultatet ble akkurat slik. Ettetanken ligger i distansen til den formulerte ide; man tar opp genseren og holder den på strak arm. En profesjonell hadde funnet ut at hun ville ha noen andre armer på genseren enn de som hun først hadde strikket. Da jeg kom for å intervjuer henne viste hun meg en løs arm; hun hadde ikke klart å strikke to nye armer (for hånd) og hadde derfor måttet sende genseren inn med de hun ikke var helt fornøyd med. Denne vurderingen var gjort da hun så det konkrete resultatet. Selv som keramiker hadde hun ikke klart å se for seg alle sider ved genseren slik den ville bli materialisert ut fra hennes opprinnelige planer. Susan Sontag har formulert dette problemet eksakt;

Taste has no system and no proofs. But there is something like a logic of taste: the consistent sensibility which underlies and gives rise to a certain taste. A sensibility is almost, but not quite, ineffable. Any sensibility that can be crammed into the mold of a system, or handled with the rough tools of proof, is no longer a sensibility at all. It has hardened into an idea...³⁴

Når produktet er ferdig, er ikke kunnskapen lenger taus, men formulert som påstand, selv om den ikke er formulert som ord, men kanskje som en vest, eller som malte esker.

Forholdet mellom teori og empiri

Innenfor rammene av empirisk forskning prøver vi så forsvarlig som mulig å beskrive for å forstå og forklare. I arbeidslivsforskning diskuteres taus kunnskap og hvordan vi kan nærme oss taus kunnskap gjennom empiriske prosjekt.³⁵ En konklusjon er at det er gjennom å beskrive samtaler mellom arbeidsfolk at vi kan få vite noe om hvordan yrkeskompetanse tas for gitt, gjøres synlig, settes på begrep eller tildekkes.³⁶ Dette er inspirert av Wittgenstein. Som en konklusjon på sin anerkjente Wittgenstein-lesing refererer Stigen til at Wittgenstein mente at bare beskrivelse er mulig.

³⁴ Susan Sontag 1990, Sitat side 276

³⁵ Eksempler her er Ingela Josefson. *Language and Experience*. Bo Göranson og Magnus Florin (eds.) 1992: *Skill and Education. Reflection and Experience*. London: Springer Verlag, og andre bidrag i samme bok. Bo Göranson. *Det praktiska intellektet. Datoranvändning och yrkeskunnande*. Stockholm: Carlsons, 1990.

³⁶ Leif Chr. Lahn. "Taus kunnskap" i arbeidslivet; et sosialkognitivtinnlegg i den yrkespedagogiskedebatten. T.Halvorsen og O.J.Olsen (red.) *Det kvalifiserte samfunn?* Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1992.

Vi må ikke stille opp noen slags teori. Der må ikke være noe hypotetisk i våre betraktninger. All *forklaring* må bort, og bare beskrivelser tre frem i dens sted.³⁷

Dilemmaet i slike empiribeskrivelser er at vi som eksperter får problemer i vår språklegging av det tause. I den teoretiske diskurs om taus kunnskap finnes det jeg vil karakterisere som et paradoks; forsøkene på å beskrive kunnskapsformene for å komme til bunns i tausheten, ved hjelp av ordene. For hvordan få fatt i det tause i tatt-for-gitt, eller i tildekket kompetanse uten å språklegge det, og dermed oppheve dets taushet? Kanskje svaret er at "taus kunnskap" er lite funksjonell som betegnelse på den empiriske erfaring som kunnskapsteorien blant annet handler om. Fortrolighetskunnskap, ferdighetskunnskap og påstandskunnskap blir i denne sammenhengen for statiske og "objektiviserte" kategorier i en empirisk analyse av skapende prosesser og produkter. I disse kategoriene gjenspeiles de generelle fellestrekk ved dimensjonene i kunnskap. Men, vi er som mennesker ikke bare et spill av en virkelighet, kunnskap er ikke en fast størrelse. Kategoriene i praksisfilosofien om taus kunnskap gjenspeiler ikke den fragmenterte kunnskapsverden som er både konkret og immateriell.³⁸ Disse dimensjoner ved kunnskap er kommet klart frem i intervjuene; som referanser til barndom og til den enkeltes identitet i nåtid, til behovet for penger å leve for, og behovet for å skape og bli sett. Den praktiske kunnskapen i konkret handling, dreier seg også om individuell historiefølelse, om sensibilitet for stil og smak, om konvensjoner, normer, regler og etikk, og om rommet for individuelle valg, forutsetningen for nyskaping. Det er sagt om kritikken av Bourdieu at "... it is inappropriate to try to evaluate his work without *putting it to work*." Teoretisk lenestolskritikk har misforstått poenget fullstendig.³⁹ Dette utsagnet snudd på hodet tilsier at det er en fare for at empirisk basert evaluering av nytten av begreper hentet fra wittgenstein-skolens praksisfilosofi fremstår som like misforstått. I en analyse av hvordan Bourdieu bruker Wittgenstein, blir spranget fra filosofi til sosial teori og

³⁷ Ludwig Wittgenstein. *Filosofiske undersøkelser*. Innledning, utvalg og oversettelse av Arnfinn Stigen. Oslo: Pax Forlag A/S, 1993 s.65, kursiv fra teksten

³⁸ Anton Hoëm. *Sosialisering. En teoretisk og empirisk modellutvikling*. Oslo: Universitetsforlaget, 1978. Else Marie Halvorsen. *Kulturarv og kulturarvoverføring i grunnskolen med vekt på den estetiske dimensjon. En begreps- og erfaringsanalyse med et didaktisk perspektiv*. Det utdanningsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Oslo, dr.gradsavhandling, 1996.

³⁹ Richard Harker, Cheleen Mahar, Chris Wilkes. *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu. The Practice of Theory*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The MacMillan Press Ltd, 1990. Editors introduction, s.X, uthevelsen i teksten.

empiri belyst. En begrunnelse Bourdieu gir for at han ofte henviser til Wittgenstein, er at dette er den filosof som har hjulpet ham mest i vanskelige situasjoner. "He's a kind of savoir for times of great intellectual distress - ...".⁴⁰ Jeg velger å bruke en artikkel som sammenfatter Bourdieu's bruk av Wittgenstein som grunnlag for diskusjonen om det problematiske forholdet mellom teori og empiri i tradisjonen fra wittgensteinskolen.

I tradisjonen fra Kant, og med Nietzsche's ide om at språket er en sosial praksis, utviklet Wittgenstein et alternativ til den Platonske tradisjonen om at språket speiler virkeligheten og at ord får mening gjennom å vise til objekter i virkeligheten. Han så på språket som en praktisk aktivitet i en sosial livsform der språkspillet sikret meningen.⁴¹ Han skrev at vi først lærer tingens bestandighet som en norm som senere er gjenstand for forandring,⁴² og la stor vekt på at regler er sosiale og synliggjøres gjennom praksis. Her får kulturen forrang fremfor individet, og det er vanskelig å tenke seg at individet kan være nyskapende. Det hevdes fra flere hold at Wittgenstein hadde et statisk syn på sosiale former.⁴³ Hans livsformer forble idealistiske konstruksjoner, uten relevans til den sosiale virkelighet. Han tok for eksempel ikke hensyn til spørsmålet om hvordan det ble konsensus om regler; det er ingen vinnere eller tapere i hans språkspill.⁴⁴ Med andre ord la han ikke vekt på spørsmålet om makt i bruk av språk. Nietzsche hadde lokalisert makten i den individuelle psyke; at vi ut fra våre individuelle behov har en vilje til makt, og han gir dermed individet forrang fremfor kulturen. Pierre Bourdieu har tatt opp arven fra "eksistensialistiske Nietzsche og lingvistiske Wittgenstein".⁴⁵ Han har ikke utviklet en språkteori, men inkorporert språket i en sosial teori, der språket utgjør en praksis blant andre praksiser. Bourdieu ser på språket som en økonomi på samme måte som smak, stil etc. Og språket er makt; det finnes ingen uskyldige ord.⁴⁶ På den ene siden finnes ulike språklige

⁴⁰ Pierre Bourdieu. *In Other Words*. 1994, s.9.

⁴¹ Ivan Snook. *Language, Truth and Power: Bourdieu's Ministerium*. Richard Harker, Cheleen Mahar, Chris Wilkes. *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu. The Practice of Theory*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The MacMillan Press Ltd, 1990. Når jeg velger å bruke denne analysen, er det fordi jeg ikke tar mål av meg til kunne sammenfatte denne bruken av W. slik Bourdieu selv beskriver den.

⁴² Ludvig Wittgenstein. *Om Visshet*. Stockholm: Thales, 1992, § 473

⁴³ Inga Bostad 1994. Se også i Gunnar Fredriksson 1994, og Peter K. Westergaard. Augustin som proömium. Om Wittgensteins innledende paragraf i PU. *Norsk Filosofisk Tidsskrift* nr.2, årg. 29, Juni 1994, s.103-124. Ivan Snook 1990

⁴⁴ Ivan Snook 1990, s.170.

⁴⁵ Ivan Snook 1990, s.171.

⁴⁶ Pierre Bourdieu. Vad det vill säga att tala. Det språkliga utbytets ekonomi. Donald Broady, Ulf P. Lundgren. 1984 s.27-59, sitat fra s.29.

habitus, på den andre siden finnes det språklige markedets strukturer. Som tidligere nevnt er Bourdieu's prosjekt å forene Langue og Parole i sin teori. Hans kombinasjon av Nietzsche's syn på makt, og Wittgenstein's begrep om livsform kan forstås i en slik sammenheng. Det Bourdieu viser med sine begreper om språket som økonomi og som makt, er at bruken av ord har betydning utover den som bruker det. Som jeg har vist var både A og P nyskapende i forhold til sine referanser, og de hadde begge kritiske kommentarer til juryens vurderinger. Alle jeg intervjuet hadde kritiske kommentarer til juryens avgjørelser. Juryene hadde etter deres mening ikke tatt den rette avgjørelsen. Men ingen av deltagerne kan på individuelt grunnlag avgjøre i hvilken grad de var nyskapende i forhold til den sammenhengen de deltok i. De kunne ikke selv avgjøre om de hadde laget et godt, nytt norsk produkt. I en konkurranse er det juryene som er i posisjon til å avgjøre hva som er godt og dårlig. Amatører og profesjonelle's utsagn om juryenes avgjørelser kan være like, men ha forskjellig betydninger. Amatørene hadde et "underdanig" forhold til juryene i den forstand at de ventet å bli vurdert på en rimelig og rettferdig måte. De aksepterte makten juryene hadde. For de profesjonelle var det et spørsmål om å vise seg på et marked, og å delta i kampen om defineringsene. De aksepterte også makten juryene hadde.

Oppsummering og problemformulering

Bourdieu's teori bidrar til å åpne opp for sider ved empirien som begrepene i praksisfilosofien ikke dekker. Hans teori gir tid, sted og relasjoner en betydning i forhold til deltagerens estetiske produksjon og estetiske vurderinger. På denne måten får den innsikt som disse intervjuene har gitt, betydning for den videre utviklingen av analysen av systematiske variasjoner mellom amatør og profesjonell. Informasjonen om de individuelle prosesser har vist seg ikke være tilstrekkelig til å formulere et skille mellom amatør og profesjonell i dette kapitlet. Når det er slik at identitet, historiefølelse, sensibilitet, konvensjoner, normer, og individuelle valg har betydning for kunnskap, så handler dette om strukturer, kontekster og relasjoner. For å kunne utvikle de systematiske variasjonene er det på denne bakgrunn nødvendig å lete etter trekk som kan vise om den profesjonelle kunnskapen er organisert annerledes enn amatørkunnskap. Dette må analyseres via definisjoner på flere nivå, slik jeg skal gjøre i neste kapittel.

4 Å være amatør og profesjonell

Forskjellene mellom amatører og profesjonelle slik det kom frem i intervjuene var mindre enn forventet, og variasjonene innen hver gruppe større enn forventet. Ut fra konklusjonene i forrige kapittel vil jeg nå gå tilbake til hele deltagergruppen og bruke dem som informanter. Noen betydningsfulle faktorer i forholdet mellom de individuelle muligheter og de strukturelle betingelser for skapende utfoldelse og estetiske problemstillinger skal her avklares nærmere. Jeg har tidligere nevnt at mangfoldet blant deltagerne kunne oppleves som handlingslammende. Noen av de egenskapene ved data som tidligere fortonet seg som et uoversiktlig mangfold, kan nå i større grad ses på som verdifull informasjon. På grunnlag av de avgrensingene og presiseringene som er gjort tidligere, kan jeg nå bruke disse data mer systematisk. Jeg tar derfor utgangspunkt i hvordan deltagerens forskjellighet uttrykt via oppgitt yrke, kan forstås, og utvikler etterhvert de kategoriene som vurderes som betydningsfulle. I analysene blir noen egenskaper ved amatør og profesjonell trukket frem, og andre blir utelatt. Det er mest hensiktsmessig å legge vekt på de generelle trekk ved typene, og ikke på de spesielle trekk knyttet til for eksempel maler vs. kunsthåndverker, eller husmor vs. student. Det finnes definisjoner av egenskaper ved amatør og profesjonell både på hverdagsnivå, på et mer allment nivå og på et teoretisk nivå. Jeg vurderer derfor nytten av definisjoner på flere nivå. Utviklingen av systematiske skiller mellom amatør og profesjonell foregår fortsatt som en veksling mellom empiri, teori, fortolkning og evaluering.

Hobby eller yrke?

Deltagerne skulle oppgi yrke på påmeldningsslippen. Det var en variert yrkesbakgrunn i klassen for strikking; fra overingeniør til tanntekniker, klubbmedarbeider og kokk. Fire grupper skilte seg ut i mengde. Det var 15 som oppga at de var kunsthåndverkere, designere og/eller tekstilkunstnere. I tillegg var det en landskapsarkitekt, en scenograf, tre husflidshåndverkere, to keramikere, en billedkunstner. Det var 26 som oppga at de var studenter eller elever i videregående skole. Studentene var fra kunst-

håndverksskole, arkitekthøyskole, landskapsarkitektstudiet, formingslærerskolene eller universitetet. Elevene i videregående skole gikk på formgivingslinje og hadde gjort det innleverte arbeidet som en oppgave der. Det samme hadde noen av studentene ved formingslærerskolens formgivingslinje på Blaker. Den tredje store gruppen, 20 deltagere, var lærere, formingslærere, rektorer, styrere i barnehage etc. I den fjerde store gruppen var det 27 husmødre. Det var 42 deltagere med diverse yrker, hvor det kun var en eller to av hver yrkesgruppe representert. Eksempler er 1 scenograf, 1 selvstendig næringsdrivende, 1 farmasøyt, 1 ballettpedagog, 1 musikkpedagog osv. Det var også deltagere med akademisk- eller næringslivs-bakgrunn.

I klassen trearbeid var det færre deltagere, og stor spredning i yrker. Mangfoldet var stort; både direktør, skoleassistent, skogsarbeider og elektriker er oppgitt som yrke. Det var 1 kunsthåndverker, 1 brukskunstner, 1 illustratør og 1 keramiker. Det var 1 deltager som oppga formingslærer/formgiver. Det var 3 deltagere som oppga rosebilder, 1 oppga billedkunstner, 3 møbelsnekker. Den største gruppen var lærer, formings-, faglærer, styrer barnehage, dette var 11 deltagere. Det var 6 deltagere som ikke oppga yrke, samt 6 pensjonister, 6 studenter/elever. Studentene var ved formingslærerskolen/formgivingslinjen Blaker hvor de hadde denne konkurransen som en skoleoppgave. En student var ved Akademiet på Rauland hvor de også kunne velge denne konkurransen som skoleoppgave. Herfra var det deltagere både i strikke- og tre-klassen. Det var kun 2 husmødre og 2 bønder i denne klassen.

Hver deltager kunne levere opptil tre produkter. Det er derfor oppgitt et lavere deltagerantall enn produktantall her. Det var tilsammen 283 produkter som var levert inn til konkurransen. Det var tilsammen 60 deltagere i gruppen trearbeid (da er alle produsenter for flere enn ett produkt telt med en gang). Det var 43 menn, og 17 kvinner i denne klassen. Det var 150 deltagere i gruppen strikkearbeid etter samme kriterier. To menn hadde samarbeidet med kvinner om strikkeprodukter, en mann hadde laget tre strikkeprodukter alene. En kvinne og to menn hadde laget to treprodukter sammen, en mann og en kvinne hadde laget to treprodukter sammen, to menn hadde laget to treprodukter sammen. Deltagernes aldersfordeling kan illustrere variasjonen i og mellom gruppene i materialet. Deltagerene i konkurransen var født i tidsrommet 1911 til 1976.

Alderssammensetningen i strikkegruppen fordelte seg slik:

1910-1919: 4 delte.

1920-1929: 13 delte.

1930-1939: 8 delte.

1940-1949: 41 delte.

1950-1959: 36 delte.

1960-1969: 31 delte.

1970-1979: 9 delte.

(Det var 11 deltagere som ikke oppga alder).

I klassen trearbeid var alderssammensetningen slik:

1910-1919: 4 delte.

1920-1929: 9 delte.

1930-1939: 5 delte.

1940-1949: 11 delte.

1950-1959: 15 delte.

1960-1969: 9 delte.

(Det var 7 deltagere som ikke oppga alder).

I og med at tilsammen 18 deltagere ikke har oppgitt fødselsår eller yrke, kan det være en forskyvning i forhold til den reelle alderssammensetningen. I klassen strikking er det en opphoping av deltagere født mellom 1940 og 1970. Dette er også en tendens i klassen trearbeid. Disse deltagerne var mellom 20 og 50 år da de deltok. De som deltok som var mellom 20 og 30 var i stor grad studenter eller nyutdannede. Det er naturlig at deltagelse synker med alder hvis man tar i betraktning at det trengs en viss vitalitet og overskudd for å starte på noe så usikkert som å bruke lang tid på å lage et produkt som kanskje ingen vil verdsette. Et interessant trekk er at i begge klassene er det flere deltagere født mellom 1920 og 1929 enn mellom 1930 og 1939. En naturlig forklaring kan være at overskuddet som man har til å gjøre noe ved siden av arbeidet minker med alder, og at overskuddet til å delta i slike arrangementer øker igjen når en er blitt pensjonist.

Etter kriteriet at bare kunsthåndverkere, designere, tekstilkunstnere og billedkunstnere anses som profesjonelle, var det 16 profesjonelle av deltagerne i klassen for strikking. Utover dette var det deltagere med yrker som har en faglig karakter hvor det gjøres estetiske vurderinger: det var 4 som oppga at de var vevere, 2 var keramikere, 3 var husflidshåndverkere, 1 var landskapsarkitekt, 1 var scenograf. Keramikerne kan klassifiseres som profesjonelle ut fra å anta at de er utdannet på

kunsthåndverksskole. I klassen for trearbeid var det seks deltagere som kan sies å være profesjonelle etter samme kriterier. I tillegg var det tre rosemalere, og tre møbelsnekkere.

Kartleggingen av deltagernes yrker reiste spørsmål. Hvorfor deltar keramikere på en slik konkurranse, hvor de ikke får brukt faget sitt? Var det tilfeldig at en kvinnelig keramiker strikket, og en mannlig hadde laget to esker? I hvilken grad kan en scenograf regnes som profesjonell i estetiske vurderinger utover sitt eget fag? Et annet problem er etter hvilke kriterier skal husflidshåndverker, vever, rosemalarer og møbelsnekker kategoriseres; som profesjonell i en husflidssammenheng, eller som amatør i kunsthåndverk. Hvor mange av disse designere, kunsthåndverkere, tekstilkunstnere er deltagere i kraft av sin profesjonalitet, og hvor mange har strikking og trearbeid som hobby. Det er mulig å anta at f.eks. keramikere som deltar har gjort dette mer som hobby enn som profesjonelle kunsthåndverkere. Det ser ut som om variasjonene innenfor gruppene er minst like store som mellom gruppene. Et eksempel er at en deltager som fikk hederlig omtale for ett av sine plagg ikke oppga yrke, men var, bedømt ut fra produktet og teksten, kompetent i strikking og formgivning. På samme måte kan både en billedkunstner og en brukskunstners arbeider ikke vurderes som spesielt nyskapende eller gode norske produkter etter kunsthåndverklige vurderinger. I kategoriseringen av deltagerne som amatør eller profesjonell ser det ut til at yrkesbenevnelsene i seg selv ikke gir tilstrekkelig informasjon om deltagerens faktiske utdannelse og kunnskap om strikking, trearbeid og formgivning. Deltagerne kan ha mange interesser og mange typer kunnskap som ikke gjenspeiles i det yrket de har oppgitt, men som gjør dem i stand til å skape gode produkter. Yrkesbenevnelsen er nyttig, men ikke tilstrekkelig informasjon til å kunne beskrive systematiske variasjoner mellom amatør og profesjonell i denne sammenhengen.

Hverken arrangøren eller juryene hadde ikke satt noen kriterier for å skille amatører fra profesjonelle. I løpet av arrangementet oppsto allikevel et behov hos NH for å tydeliggjøre hvem som deltok. Bruken av hobbyist som betegnelse på de medlemmene i NH som ikke lever av å produsere kunsthåndverk eller husflid, skulle signalisere at de ikke er amatører i den betydning som knyttes til common-sense-oppfatningen at de mangler kunnskap. Betegnelsen ble brukt først i forbindelse med utstillingen av innkomne og premierte produkter, og skulle signalisere at medlem-

mene gjør noe for interessens skyld. På engelsk kan hobbyist brukes som betegnelse på en amatør: En kunststudent brukte dette ordet for å beskrive sine assosiasjoner til termen *craft*: "Home-knitting! "Arty-Crafty" is a derogative term, but sums up what I mean - wood turning by "hobbyists" crochet lavatory paper holders of crinoline ladies!"¹ Hobbyist er i dette tilfellet ikke akkurat en nøytral karakteristikk. Betegnelsen har ikke vært brukt i andre sammenhenger hvor konkurransen har vært omtalt, f.eks. i tidsskriftet Norsk Husflid som er NH's medlemsblad. Det var noen få deltagere som direkte omtalte seg selv som amatør og som brukte betegnelsen hobby om det de hadde gjort.

Sender et skrin laget i bjørk, og skåret i karveskurd. sender et bilde av en ramme som er skjært med stjerne motiv. Den stammer fra Hafslo, og er laget først i 1900. Dette motivet er brukt her helt fra 1800-tallet. Jeg er nybegynner med dreining og skjæring. Jeg ble førtidspensjonert i mai 1991 og kjøpte meg utstyr til hobbybruk. Jeg gikk på et lite kurs som ble holdt på eldresenteret i ... Har siden prøvd å lage forskjellige bruksting. Dette er en fin hobby. Dreining og skjæring er nok ikke feilfritt, men er utført av amatør. (Prod. nr.31)

Norges Husflidslag.

Jeg er en ivrig hobbystrikker, og lager alltid mine mønstre selv. Etter oppfordring fra mine venner, sender jeg en modell strikket i Rauma's Finullgarn. Utgangspunktet til denne genseren er norsk tradisjon og strikkekultur, med et litt moderne snitt på produktet. Den kan brukes til både skjørt og bukser. Inspirasjonskilden fikk jeg en mørk kald vinterettermiddag på ski. Fargevalget falt naturlig på sort og hvitt, med tanke på vår kalde og mørke vinter - i kontrast med den rene og hvite sneen. Jeg satt sammen to typer stjernemønstre, se fig.1 og 2, og regner ut maskeantallet, for å få dette til å stemme, i og med at det største stjernemønsteret er plassert diagonalt på genseren. Den er også asymmetrisk om hovedstjernen, og ermene har derfor forskjellige mønstre. Se fig.3+4. (Skisser vedlagt). (Prod. nr.301).

I en vanlig oppslagsbok som Fremmedordbok (1986) blir amatør forklart som

person som dyrker en kunstart, vitenskap el. idrettsgren for sin fornøyles skyld uten å ha den som levevei (mots. *profesjonist*).

og profesjonell blir forklart som

hører til ens profesjon, yrkesmessig, av fag; som driver (særlig idrett) som levevei (særlig idrett, til forskjell fra amatørisme.

profesjonist, en, person som driver noe som fag.

¹ Anna-Marja Ihatsu. *Art, Craft or Design?* Vasa: Techne Serien A: 1/1996, s.17-18.

Disse beskrivende ordbokskiller er knyttet til å leve av, ha noe som yrke, vs. å ha som fornøyelse. Å leve av å være kunstner, designer eller kunsthåndverker, eller å "dyrke en kunstart" for adspredelse, kan altså være et skille mellom deltagerne i konkurransen i denne konteksten. Men disse egenskapene ved amatør og profesjonell kan ikke brukes til å formulere et skille i denne sammenhengen, fordi det ikke har vært tilgjengelig informasjon om inntekt i det materialet deltagerne sendte inn sammen med produktene.

Amatøren og den profesjonelle

Det finnes mange typebeskrivelser av amatør og profesjonell. "Amatøren" beskrives i en roman av Lars Saabye Christensen som en mislykket person, som er keitet, kompleksfylt og helt uten fremdrift. Han drikker for mye, gjør alltid de feile tingene i relasjoner til andre mennesker, er impulsstyrt og mislykket. Han er "amatør på alle livets områder".² Hans mentale tilstand er kaos, og hans forsøk på å løse sine problemer fører til nye problemer. Han beskrives som amatør i forhold til sine medstudenter, som på mange måter lever samme type liv som ham, men som ikke lever livet så feil hele tiden.

I en studie av den amerikanske middelklassens oppblomstring i det nittende århundre beskrives profesjonaliseringen i middelklassen som en betydelig maktfaktor i moderniseringen og demokratiseringen av det amerikanske samfunnet. Denne profesjonaliseringen var basert på viktorianske dyder, og grep om seg i alle personlige og sosiale relasjoner; i populærkultur, sport, utdanning, i dagligdagse gjøremål som hygiene, mat, arbeid, hvile, seksuelliv etc. Det ble utgitt bøker om hvordan den profesjonelle ekspert oppførte seg til forskjell fra amatører. For eksempel måtte den profesjonelle baseballspiller kjenne reglene i detalj og trene regelmessig for å ha styrke til å utføre spillet med høyeste grad av ferdighet. Dessuten:

...To play the game up to its highest point of excellence requires as great a degree of mental ability, and the possession of as many manly physical attributes as any known game of ball.³

² Lars Saabye Christensen. *Amatøren*. Oslo: J.W.Cappelen Forlag a/s, 1977.

³ Burton Bledstein. *The Culture of Professionalism*. New York/London: Norton Company, 1978, s. 81-82: sitatet om baseball har Bledstein hentet fra: Henry Chadwick. *The (American) Game of baseball: How to Learn It, How to Play, and How to Teach It*. New York: George Munro & Co. Publishers, 1868, pp. 13-14.

Den profesjonelle var selvsikker, uavhengig, ambisiøs, mentalt strukturert og velorganisert. Disse egenskapene ved den profesjonelle står i sterk kontrast til beskrivelsene av Amatøren. Felles for disse to beskrivelsene er at det å kunne noe settes som synonymt med å være selvstendig, ha autonomi og kontroll over sitt sosiale og faglige funksjonsområde.

Yrkesbetegnelsen, eller spørsmålet om i hvilken grad aktiviteten gir en hovedinntekt, gir nødvendig men ikke tilstrekkelig informasjon for å konstruere et kunstfaglig betydningsfullt skille mellom amatør og profesjonell. Problemene med å kategorisere deltagerne i konkurransen etter deres oppgitte yrke sammenholdt med produktet og teksten til produktet, illustrerer de metodiske problemene med typifisering ved bruk av hverdagskarakteristika som yrke eller hobby. Det beskrivende ordbokskillet mellom å leve av og å leve for er heller ikke særlig presist i denne sammenhengen, for i konkurransen var ingen garantert å få økonomisk uttelling for den innsatsen de la ned i arbeidet med produktet. I forrige kapittel var det mest markante skillet mellom amatører og profesjonelle behovet for å bli sett vs. behovet for et marked. Selv om en viktig forskjell mellom A og P var den håndverksmessige og tekniske kompetansen, var dette ikke tilfellet mellom de to gruppene som helhet. Alle disse definisjonene har tematisert problemer som befinner seg på flere nivåer: at deltagerne selv kan formulere sin faglige identitet gjennom yrkesbenevnelsen og i selvkonstruksjon, og at overindividuelle forhold har betydning for verdien av vurderingene som amatør og profesjonell selv gjør, og for når noen vurderes som amatør eller profesjonell. Dette tematiserer så forskjellige teoretiske områder som spørsmålet om rammene for individuell identitetskonstruksjon, og hva som er referansepunktet for oppfatninger av amatørskap og profesjonalitet på et strukturelt nivå, og spesielt i kunstfeltet.

Individ og struktur

Forholdet til yrke, og spørsmålet om arbeid og fritid er sentrale elementer i disse definisjonene jeg har referert til. Det er mange måter å forholde seg til arbeid og fritid på, både for en amatør og en profesjonell. Fritid er et moderne fenomen, knyttet til modernitetens tidsoppfatning, og til individualisering. Fritid er en del av et tomt,

abstrakt og ufritt arbeidsbegrep, slik vi kjenner det i tradisjonen fra Marx. Samtidig er det slik at vi i større grad enn før skaper våre liv gjennom arbeid. Men ikke hvilket som helst arbeid, det er lønnsarbeidet som har en slik symbolfunksjon. Når man er rik nok, kan det frivillige arbeidet, som er ulønnet, ha en lignende symbolfunksjon. Et eksempel er øvre middelklassekvinner i USA som deltar i veldedig arbeid. De oppnår både å fylle sin fritid med noe som er meningsfullt, og samtidig markere sin uavhengighet av økonomiske parametere. Derfor er diskusjonen om arbeid i forhold til fritid, og hva man gjør i den frie tiden komplisert. Vårt forhold til fri tid og arbeid er tema i nyere etnologiske og antropologiske studier. Disse studiene fokuserer på hva som preger våre liv, våre valg og handlinger. To sentrale analytiske begreper i slike studier er mentalitet og hverdagsliv.

Mentalitet og hverdagsliv

Mentalitetsbegrepet har vokst frem som et forsøksvis analytisk begrep i forhold til det som gjerne har vært ansett som nesten usynlig og derfor lite tilgjengelig. Et eksempel på bruk av mentalitetsbegrepet er en etnologisk studie av mentalitetsendring i forhold til arbeid hos tre generasjoner bondekvinner som er gjort av etnologen Liv Emma Thorsen. De tre generasjonene kvinner som lever side om side uttrykker både en "før-moderne" og en moderne mentalitet i forhold til arbeid. Dette kommer til uttrykk på forskjellig måte i de tre generasjonene. Det er en utvikling fra at den eldste generasjon ser seg selv som bondekvinne, til at den yngste generasjon ser på seg selv som kvinnebonde. Studien konkluderer med at flere mentaliteter lever side om side, og at det bare er i den yngste generasjon at kvinnen kan se på sitt arbeid og sin identitet som kvinnebonde.⁴ Mentalitet blir ofte beskrevet som det ureflekterte, det ikke-bevisste eller ikke-artikulerte. En innvending mot denne måten å bruke mentalitetsbegrepet er at fordi det er et så diffust begrep både i hverdagsspråket og i vitenskapen kan ufarliggjøre viktige kulturelle erfaringer. Bruken av mentalitetsbegrepet som kulturelt system, kan lett føre til at individets rolle i kulturen bagatelliseres.⁵ Det ligger derfor en fare i at vi ikke klarer å skille mellom mentalitet og ideologi. En annen innvending er at mentaliteter, som f.eks. forholdet til arbeid, har en tidsdimensjon i seg som gjør

⁴ Liv Emma Thorsen. *Det fleksible kjønn*. Doktorgradsavhandling. Institutt for etnologi, UiO, 1989.

⁵ Orvar Löfgren. *Mentalitetshistoria och kulturanalys. Häften för kritiska studier* vol. 4/1984.

at vi ukritisk kan komme til å ta frem noen fakta fra fortiden for å konstruere "nåtidige" meninger om fortidige forhold mellom arbeid og fritid.⁶ Våre hverdagslige og selvfølgelige handlinger, som vanligvis også innebærer arbeidet, er identifisert i det analytiske begrepet hverdagsliv. Sosialantropologen Marianne Gullestad har bidratt til utvikling av en forståelse av hverdagslivet som "hjemmeliv"; "samfunnet sett på tvers med utgangspunkt i enkeltindividet, familien og hjemmet".⁷ I studiene av hverdagslivet fokuserer Gullestad på at det intime og personlige kan perspektivere strukturelle fenomener. En annen betydning av det analytiske begrepet hverdagsliv finnes hos tyske hverdagshistorikere. I følge historikeren Knut Kjelstadli ser de på hverdagslivet som livet til folk flest, "vanlige" mennesker i motsetning til elitene. Bruken av det analytiske begrepet hverdagsliv hos Gullestad og andre, representerer et individperspektiv. Gullestad har utviklet individperspektivet i senere studier, og holder fast ved det hegemoniske perspektiv som en metodologi, for å "få tak i noen sider ved de strukturene mennesker lever innenfor, og som de trekker veksler på for å skape mening i sine liv".⁸ En kritikk mot denne bruken av hverdagslivsbegrepet er at de intime, private, helhetlige og analytiske perspektiver settes i motsetning til det offentlige, saklige, effektive storsamfunnet.⁹

En viktig grunn til at vi oppfatter disse begrepene slik er at de fører assosiasjonene tilbake til den empiriske virkelighet, slik at vi forveksler de konstruerte begreper med hverdagsbetydningen. Hverdagslivsbegrepet angir et individperspektiv. Som analytisk begrep blir hverdagsliv derfor ekstra problematisk å håndtere. Mentalitetsbegrepet angir i større grad et kulturperspektiv. Begge disse analytiske begrepene gjør det strukturelle til motsetning til intimsfæren. Denne motsetningen mellom individ og struktur kan gjenkjennes i de begreper Habermas bruker; "livsverden" og "systemverden".¹⁰ Habermas skiller mellom ulike handlingskontekster og rasjonalitetstyper, og rendyrker forskjellene mellom dem for å identifisere de konfliktene som finnes mellom individ og struktur i det moderne samfunn. Livsverden

⁶ Et eksempel er beskrivelser av kvinners arbeid. Se Kirsten Danielsen. 1990. Fra forskerens synspunkt arbeidet arbeiderkvinnene "alltid". I en annen studie av Anna Jorunn Avdem og Kari Melby. *Oppe først og sist i seng*. Oslo: Universitetsforlaget, 1985, reflekteres det over dette spørsmålet; var kvinnen i det gamle sjølbergingssamfunnet slave eller allmektig? Se s. 48.

⁷ Marianne Gullestad. Hverdagslivet som symbol i norsk samtidskultur. Fortolkende analyse av ideologisk endring. *Nytt norsk tidsskrift* 4/1986

⁸ Se Marianne Gullestad. *Hverdagsfilosofier*. Oslo: Universitetsforlaget, 1996, s.31.

⁹ Knut Kjelstadli. Hverdagslivet - et godt emne å studere? *Dugnad* 4/1992 vol.18.

¹⁰ Jürgen Habermas. *The theory of communicative action* Vol.1, Vol.2, Boston: Beacon Press, 1984 og 1987.

knyttes til tradisjons- og normbasert rasjonalitet, mens systemverden knyttes til systemlogikk og instrumentell rasjonalitet. For å hindre at systemverden får overtaket og dominerer livsverden ser Habermas dialogen mellom disse verdener som avgjørende for å etablere en balanse mellom individ og struktur i det moderne samfunn. Det er dette Habermas kaller det "radikale moderniseringsprosjekt". Et slikt ideologisk prosjekt krever en instrumentelt organisert struktur, og er paradoksalt nok en del av den systemverden som skal "holdes i sjakk". Det dialektiske forholdet mellom individ og struktur som dialogen er ment å etablere, må derfor bli et pedagogisk, eller instrumentelt prosjekt.

Arbeid og fritid

Vårt forhold til arbeid kan illustrere problemene med en slik analytisk motsetning mellom individ og struktur. I vårt arbeid er vi i større eller mindre grad tilhørende bedriften, gruppen, eller klassen. Men innenfor bedriften kan det skilles mellom grupper som igjen skiller seg fra hverandre ved ulike kulturer. I en studie av jernverksarbeidere i Oslo skilles det mellom en verkstedsarbeiderkultur, en dagarbeiderkultur, og en fagarbeiderkultur.¹¹ Innenfor disse kulturer kunne hverdagen utformes helt individuelt. Dessuten kunne hver enkelt arbeider, på tvers av sin jobb som industriarbeider og fagorganisert, ha en primæridentifikasjon, en forståelse av hva en selv var, som kunne ligge helt andre steder enn det som yrket eller gruppen skulle tilsi. F.eks. "var" noen primært religiøse dissenter, andre "var" idrettsfolk, sangere eller felespillere. Det ene utelukket ikke noe annet, man kunne ha flere identiteter på en gang. At vi på tvers av gruppetilhørighet kan velge primæridentitet, er også tema i en studie av mediepåvirkning på ungdom.¹² Tenåringen Petter kan kle seg for å ligne Michael Jackson og digge hans musikk fordi dette er idolet for gjengen, samtidig er det onkel Karsten som er hans personlige forbilde, og som han gjerne vil ligne som voksen. Ungdom kan skille mellom et fiksjonsorientert og et kontekstbundet følelsesmessig nivå. Hvordan vi opplever arbeid som arbeid og hva vi gjør i vår fritid er på samme måte knyttet til vår identifikasjon. Bonden, campingturisten og feriehuseieren knytter forskjellige kvaliteter til det de gjør i det

¹¹ Knut Kjelstadli 1992.

¹² Kåre Rørhus. *Ungdom og idolpåvirkning*. Oslo: Universitetsforlaget, 1993, s.342-356.

samme landskapet på Jomfruland. Når bonden arbeider med jorda er dette hans lønnsarbeid. Samtidig kan han definere sin gårdsdrift som en alternativ livsstil, f.eks. fordi han driver økologisk jordbruk. Denne opplevelsen av arbeid står i kontrast til feriehuseierens arbeid i hagen på hytta, som på "hyttespråket" kalles "pusling".¹³ Dette igjen står i kontrast til campingturistens aktivitet med å gjøre det fint rundt campingvogna på den betalte campingplassen, som oppleves som "frihet" til å "gjøre hva han vil".¹⁴

Individualitet og ekspertsystemer

Jernverksarbeidernes ulike identiteter og Jomfruland som åsted for helt forskjellige arbeidserfaringer, er forskjellige uttrykk for modernitetens adskillelse av tid og rom. Denne adskillelsen karakteriseres hos Anthony Giddens av *disembedding*.¹⁵ På norsk kan det oversettes med utflytning eller utgliding, i betydningen at fundamentet ikke lenger er fast forankret.¹⁶ Uttrykket beskriver modernitetsprosessen som fører til at de sosiale relasjoner løftes ut av de lokale og bundne sammenhenger og rekonstrueres på tvers av tid og rom, de globaliseres. Dette fører til at vaner og praksiser frigjøres fra kontekstuelle begrensninger. Når tidens betydning opphører, opphører også stedets betydning. Stedet, som Jomfruland, og aktiviteten man bedriver der, kan oppleves helt forskjellig fordi disse erfaringene ikke styres av stedets karakter, men av de individuelle sosiale relasjoner som stedet og aktiviteten de bedriver der, oppleves i forhold til. Den bundethet i skillet mellom aktivitetstyper som ligger i begrepene livsverden og systemverden, er erstattet med en mulighetsverden hos Giddens. Han mener at for å forstå modernitets dynamiske prosesser bør forestillingen om "samfunnet" som et avgrenset system erstattes av et utgangspunkt der sosialt liv er strukturert på tvers av tid og rom. I konkurransen "Jeg fant, jeg fant", kan dette ha vært en viktig forutsetning for at deltagerne uansett kontekst, relasjoner og kompetanse har "forstått" oppgaven og løst den ut fra sine helt forskjellige referanser. Alle deltagerne oppfattet konkurransen ut fra sine lokale referanser, og sendte sine

¹³Inger Johanne Lyngø. Gammelt og nytt i videre betydning. *Dugnad* 2/3-1992.

¹⁴Erling Krogh. Taus kunnskap og verdsetting av landskap. *Landbruksøkonomisk Forum* nr.4/1994

¹⁵Anthony Giddens. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press. 1990.

¹⁶Det er den samme tilstand som Marshall Berman beskriver med bruk av et sitat fra Marx: All that is solid melts into air. Marshall Berman. *All That is solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. Georges Borchardt, Inc., 1982.

beste produkter inn til konkurransen. Konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" fikk betydning som arrangement på tross av avstand mellom NH og deltagerne både i tid og rom. Og alle hadde, ut fra sine individuelle referanser, et håp om å bli lagt merke til, og i beste fall bli premiert. I mange av tekstene til produktene var det gjerne en presisering av dette individuelle, selvskapte, unike. I et utvalg av ti tekster (prod. nr.10-19) handlet fire om dette:

Broderiet er egen utgave av broderier som brukes i dåpsluer og helgestakker..., men mønsteret er selvteget. (Prod. nr.10).

Ideen om å lage ei utradisjonell bunadsølvtime med plass til belte, og øskje med sølv, har lenge lege og arbeid i mitt indre. (Prod. nr.13).

... Dette er ingen kopi, men jeg har hentet inspirasjonen bl.a. i boken Esker og Tiner av Per Gjærder. Ornamenterne er komponert av undertegnede i Gudbrandsdalstil.(Prod. nr.14).

... Jeg kunne selvsagt bedt om litt hjelp, (til å snekre) men jeg ville greie det selv. Så i dypeste hemmelighet for all verden har jeg bedrevet denne kassen. (Prod. nr.18).

I tekstene som omhandler egen unikhet er det klare referanser til den objektiverte andre, den vurderende eksperten. Så motivasjonen for å delta kan forstås slik at det er viktig å være unike, men også å være med i et større fellesskap om å skape det nye norske produkt:

... Etter at jeg kom i gang med konkurransestrikkingen, har jeg fått se flere brosjyrer med vakre, ukjente gensere strikket av Rauma garn. Jeg holdt nesten på å gi opp å sende mitt bidrag. Min trøst ble at jeg ikke har funnet maken til min særlige fargesammensetning og heller ikke noen som strikker boler fra side til side. Om dette da er fornyelse god nok?

Vennlige hilsener fra gammel strikkekone. (Prod. nr.270).

... ideen kommer ikke fra meg, men jeg har tillatelse til å lage og videreføre den. (Prod. nr.54).

Deltagerne har et klart bilde av at de gjennom deltagelsen inngår i en større sammenheng med visse regler om f.eks. autenticitet. Hver enkelt kan ikke definere sin deltagelse og sin unikhet helt på egenhånd. Det er derfor viktig å se på amatørerne og

de profesjonelles produksjonsprosess som like inderliggjorte prosesser, uavhengig av spørsmålet om kunnskap, tid, sted og relasjoner. De mest betydningsfulle utleiringsmekanismene i det moderne er i følge Anthony Giddens skapelsen av symbolske tegn og skapelsen av ekspertsystemer. Begge typer mekanismer forutsetter, og fremmer, adskillelsen av tid og rom. Giddens bruker sosiologiske referanser om penger og organisering av samfunnstrukturen som eksempler på symbolske tegn og ekspertsystemer. Begge typer system garanterer forventninger på tvers av tid-rom, og dette oppnås fordi de er upersonlige, de kan ikke tilbakeføres til individer. Derfor er begge typer systemer avhengig av tillit og tro; at pengene beholder sin verdi, og at ekspertenes vurderinger er gode nok til at vi kan bruke f.eks. veier, hus og biler uten å føle tvil. Det er mulig å overføre dette resonnementet til andre symbol- og ekspertområder. Konkurranskonseptet "Jeg fant, jeg fant!" både forutsatte at det var mulig å rekonstruere symboler for det norske, og at ekspertene i kunstfeltet hadde rett i sine vurderinger av hvilke produkter som var gode og norske. En viktig forutsetning for at konkurransen hadde mening for alle, var at det ekspertsystemet som de profesjonelle estetiske vurderinger i dette tilfellet er bygget på, er etablert på et overindividuell nivå. Alle kunne delta fordi de hadde noen assosiasjoner om det norske som kulturelt betydningsfullt, uavhengig av alle andre variabler. Samtidig godtok alle at noen var eksperter som skulle velge ut vinnerne. Dette kommer frem i tekstene til produktene:

...Håper den faller i smak. Vennlig hilsen...(Prod. nr.18).

Til Norges Husflidslag "Jeg fant, jeg fant".

Min ide til dette skrinet, var som fotoet viser, jeg har brukt det til smykkeskrin. Skrinet her har jeg laget nu etter nyttår, og er ikke kopi av andres arbeider, har heller ikke vært på utstilling. Det er laget av bjerkerøtter som jeg finner i skog og mark, gjerne der jorda er løs - sandjord eller myr. Jeg har hatt tægerarbeide som hobby i noen år, men aldri laget store sendingskurver....men mest brosjer. Kunne sendt noen til konkurransen, men var ikke sikker på om det var tillatt. (Artig tiltak dette)! (Prod. nr.52).

Skrinet ... kan ettersendes dersom juryen har interesse av å se det. (Prod. nr.53).

...Jeg skal strikke flere gensere med "Buggeristningene" utover, til de andre barna. Lyst til å se? (Prod. nr.211).

P.S. Har også laga pilleeskehatt, men er litt usikker på innsending ettersom det var eitt plagg. Slå på tråden dersom de treng denne til utstillinga. (Prod. nr.213).

P.S.! Jeg antok at det ikke var ønsket med en arbeidsbeskrivelse (oppskrift).(Prod. nr.276).

Deltagerne uttrykker i disse tekstene en høy grad av individualitet samtidig som de refererer til juryen som ekspertene. De kan uten problemer både skille mellom disse to funksjonene, og veksle mellom dem. Deltagerne både ser mulighetene og prøver dem ut ved å sende inn sine produkter. De har alle hver for seg definert seg som aktuelle deltagere og dermed valgt å stå i en relasjon til ekspertene. Moderniseringsprosessene og opphevelsen av forholdet mellom tid og sted kan på denne bakgrunn være nyttige elementer i forståelsen av både amatør og profesjonell. I denne sammenhengen er det ikke tilstrekkelig å ha avklart at alle har stor grad av frihet til individuelt å definere sitt forhold til fritid og arbeid, til når de lager noe på hobbybasis og når de gjør det for å tjene penger, og om de mener at det de har laget er originalt og nyskapende. Det å kunne noe i kontrast til det amatørmessige, er som tidligere referert, hos Bledstein sett på som synonymt med å ha autonomi og kontroll over sitt sosiale og faglige funksjonsområde. Men konklusjonen jeg kan trekke her er at som deltagere har hverken amatører eller profesjonelle posisjon og makt til å definere hva som er gode norske produkter, selv om de hadde klare synspunkter på dette når jeg intervjuet dem. Samtidig er juryene gitt et oppdrag som representanter for et kunnskapsområde. Kunnskap er, som det ble konkludert med i forrige kapittel, også forvaltet av et sosialt fellesskap, slik at for å forstå sammenhengene kunstfaglig kunnskap inngår i, må også de sosiale vilkår for kunnskapen analyseres. Jeg skal her se nærmere på de sider ved profesjonalitet i kunstfag som inngår i sosial struktur, fordi dette viser seg å ha betydning for hvordan vi kan forstå skillet mellom amatør og profesjonell i kunstfag.

Kunstfeltet og dets grenser

De kunstfaglig kompetente behersker et rom i samfunnet, hvor kunnskapen forvaltes. Der håndteres kunstrelevante spørsmål på en måte som har betydning for hva vi

forstår med kunst. Kunstinstitusjonen er av kunsthistorikere blitt betegnelsen på det system som "styrer vår omgang med, og opplevelser av, kunst":

Det vil si både de teorier og forestillinger om kunst som til enhver tid er i omløp (kunstteori og kunsthistorie), og de konkrete institusjoner og situasjoner der disse forestillingene blir produsert og reproduisert, der de settes ut i livet; kunstakademier og andre utdannelsesinstitusjoner, museer, gallerier og kunsthistoriske institutter, og ikke minst; utstillinger med kunstkritikere og et kunstpublikum -dvs. en kunstkritisk offentlighet.¹⁷

Denne definisjonen av kunstinstitusjonen omhandler billedkunsten. Det er mange små arenaer, eller områder, som museer, akademiene etc. innenfor kunstinstitusjonen, uten at dynamikken mellom disse er integrert i definisjonen. Publikum defineres som den kunstkritiske offentlighet, noe som forutsetter en viss kompetanse. I denne definisjonen har ikke amatørerne noen plass. I tilknytning til denne definisjonen blir kunstinstitusjonens fremvekst og historie viktig for hvordan vi forstår kunst i det moderne samfunnet. En lignende definisjoner at billedkunstens institusjon omhandler alt som har med kunstverkets produksjon, formidling og publikum å gjøre.¹⁸ Kunstinstitusjonen blir også betegnet som en arena for handling i aktivitetsgrupper som utgjør egne områder i det moderne samfunn. Kunstinstitusjonen blir i et slikt vitenskapsteoretisk perspektiv sett på som en institusjon hvor kunstnere kritikere, etc. og publikum er aktive i forbindelse med å skape, oppleve, analysere, vurdere etc. Denne aktiviteten styres av visse regler, forventninger og grunnleggende antagelser.¹⁹ I denne definisjonen kan amatørerne ha en plass. De (forsknings)politiske og økonomiske rammer har stor betydning for hvordan denne aktiviteten skjer. Institusjonsbegrepet i disse definisjonene er inspirert av Habermas' skille mellom det offentlige og det private. Institusjonteoriene er generelt teorier om strukturer. I disse teoriene tas det i forskjellig grad opp individ- eller strukturperspektiv, det legges forskjellig vekt på de kognitive og normative aspekter, og det legges forskjellig betydning i interesser og relasjoner i utviklingen av institusjonene. Et grunnleggende spørsmål i disse teoriene er i hvilken grad institusjoner reflekterer individuelle preferanser eller kollektive

¹⁷ Dag Sveen. Kunstforståelse og kunstinstitusjon. Et historisk perspektiv. Dag Sveen (red.) *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1995, s.9-115.

¹⁸ Anna Lena Lindberg: *Konstpedagogikens dilemma*. Lund: Studentlitteratur, 1991.

¹⁹ Søren Kjærup. *Forskning og samfund*. København: Gyldendal, 1991, s.21-39.

beslutninger. I nyere institusjonsteori er det en tendens mot multidimensjonale teorier. Her anses Pierre Bourdieu som en sentral bidragsyter, med hans begrep om den strukturerende struktur, hvor individet både ses som strukturert og strukturerende gjennom sine handlinger.²⁰

Samfunnsstrukturen blir av Bourdieu delt opp i et vidt spekter av sosiale felt som fungerer relativt uavhengig av hverandre, og brukes som analytisk begrep for blant annet å si noe om hvordan makten i samfunnet er fordelt og konsentrert. Alle sosiale felt er ikke maktfelt, men kunstfeltet er et maktfelt. Et felt oppstår der mennesker strider seg imellom om symbolske og materielle ressurser som de alle har interesse av. Dette betyr at det er et balanseforhold mellom de som er i feltet. Når du har komplett dominans, f.eks. i en konsentrasjonsleir hvor det bare er noen få som gir ordre og alle andre adlyder, forsvinner feltet. Både habitus og kapital er uadskillelig fra felt-begrepet. Habitus er "sosialisert subjektivitet", en innebygget tilbøyelighet til å tenke, føle og handle på visse måter, og har en tendens til å reproducere de objektive forhold som har skapt disse måtene å tenke, føle og handle på. Habitusformene kan være forskjellige alt etter hvilke sosiale posisjoner som har frambragt dem. Den "umerkelige tilvenning innen familien", og utdanning gjennom skolesystemet, har begge betydning som konstitueres i den enkeltes habitus. Oppdragelse og sosial bakgrunn er på denne måten medbestemmende for det som individuelt erfares som de nødvendige valg av utdannings- og yrkesvei. Bourdieu skiller derfor i prinsippet ikke mellom institusjonalisert utdanning og opplæring gjennom oppdragelse. Habitus gir, og utdanning fører med seg, en kapital som gir styrke og makt til de individer som besitter den på ulike felt.

Kapital er en ressurs som kan omsettes og veksles på et samfunnsfelt. Det finnes flere former for kapital; økonomisk, kulturell, sosial kapital. Kriterier for hva som bedømmes som legitim kapital verdt prestisje og anseelse varierer fra felt til felt. To former for kapital er spesielt viktig i feltet for kulturell produksjon. I Distinksjonen, hvor Bourdieu utvikler dette begrepet mest fullstendig, defineres kulturell kapital som en form for kunnskap, en internalisert kode eller holdning som utrunder individet med empati for, verdsetting av og kompetanse i å fortolke relasjoner

²⁰ Paul J.DiMaggio and Walter W.Powell. Introduction. Paul J.DiMaggio and Walter W.Powell (red.). *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. Chicago: Chicago University Press, 1983, s. 1-38.

og kulturelle produkter. Symbolsk kapital referer til graden av akkumulert prestisje, berømt, innvielse eller ære og er basert på både kunnskap og anerkjennelse. Er man utrustet med den rette kapital blir man godtatt som legitim deltager i et felt. De symbolske stridene som pågår mellom ulike grupper i et felt handler om hvilken kapital som skal gjøres til symbolsk kapital. De dominerende individene og gruppene har makt til å definere hva som er legitimt og ikke legitimt, og gjennom disse prosessene sikres feltets autonomi. De som deltar i de symbolske stridene i feltet viser at de kjenner reglene, og godtar dem, og mener at de er verd å kjempe for. Den investering som kreves for å komme inn i feltet er så stor at det er utenkelig å bidra til at det ødelegges fullstendig. Paradokset er at den samme kunnskapen som må til for å delta i feltet, er nødvendig for å kunne bryte med reglene i feltet. Det kreves stor innsikt i feltets logikk for å kunne trosse det og utforske det samtidig. Vi godtar reglene bare så lenge de anses som verd å kjempe for.²¹

Gruppene innenfor kunstfeltet har forskjellig utdanning og forskjellige funksjoner, men tilsammen representerer de makten over et kunnskapsområde. Dette kunnskapsområdet utgjør det felles underforståtte, og utgjør doxiske tatt-for-gitt-elementer i kunnskap og handling. Autonomien i et felt, slik Bourdieu avgrenser det, gir utdanningssystemet en viktig klassifiserende funksjon når det gjelder verdsetting av kompetanse. De posisjonerte tildeler posisjoner innenfor et felt hvor de selv er blitt utvalgt, og her er eksamener en viktig seleksjonsform. Dette betyr at det bare er de som kan bruke yrkestitler som kunstnere, kunsthåndverkere, designere, kunsthistorikere og kunsthøyskolelærere etc. som er med i kunstfeltet. Et felts grenser er der hvor feltets påvirkning tar slutt, og opprettholdes av feltets permanente strategier for å balansere makt, med varige posisjoner for ulike grupper og distribusjon av diskontinuitet i forhold til tilgrensende felt eller sosiale rom. Autonomien i feltet er alltid under press i forhold til andre felt. De med mye kapital, de ortodokse, vil kunne motstå ytre press, mens de med lite kapital, de heterodokse, i større grad vil prøve å megle når de møter ytre press. Et felt har forskjellige måter å regulere aktiviteten i feltet på. Utdanning og vurdering av kompetanse er sentrale reguleringsformer. Feltet forutsetter spesialister, institusjoner og anerkjente verdihierarkier. En grunnleggende

²¹ Et viktig poeng hos Bourdieu som bruker Duchamp og Satie som eksempler på dette. Se Pierre Bourdieu. *Kultur och Kritik*. Göteborg: Daidalos, 1992, s.131-138.

forutsetning for å kunne kalle noe et felt er feltets relative autonomi i relasjon til andre felt. Jeg vil bruke feltbegrepet videre som et redskap som beskriver et rom for en type kompetent praktisk kunnskap; kunnskapen til å produsere og utvelge "det gode" produkt.

Feltet har fått en effekt når man ikke lenger kan forstå et felt uten å forstå de historiske forutsetninger for feltet. Det er derfor også mulig å se på Norges Husflidslag som et delfelt innenfor kunstfeltet, f.eks. feltet for husflid og kunsthåndverk, fordi organisasjonen opplagt har hatt betydning for hva vi forbinder med husflid og kunsthåndverk i dag.²² Bourdieu bruker delfelt (subfield) om spesialiserte felt innenfor vitenskapsfeltet. Et felt eller delfelt konstrueres som et epistemisk rom, og det ligger i de teoretiske forutsetninger at det må være felles kunnskap innenfor feltet. På denne måten er dette rommet en epistemisk konstruksjon, og må derfor ikke forveksles med det empiriske rom. Et viktig kriterium for den epistemiske avgrensningen av felt er at det finnes kontroll med hvordan man blir med i feltet. Det spesielle med kunstfeltet er at kunstnerens utdanning i prinsippet ikke har betydning for vurderingen av kunstverkets kvalitet. En autodidakt kan derfor få delta på utstillinger som gir poeng til opptak i organisasjonene. I en undersøkelse av kunståndverkere som lager klær, viste det seg imidlertid at alle som ikke har utdanning fra kunsthåndverksskolen anses som autodidakter av organisasjonen Norske Kunsthåndverkere (NK). Dette betyr at kunsthåndverkerne kan ha høy kunstfaglig utdanning fra andre institusjoner som f.eks. formingslærerskoler, men allikevel anses som autodidakter. Utdanning er samtidig poenggivende, og på den måten skjer en uformell utsiling i opptaket til organisasjonen. En kunsthåndverker kan altså være antatt på de rette utstillinger, men ikke bli ansett som kvalifisert til å bli medlem i NK.²³ Slike seleksjonsprinsipp ligner på de som laugsvesenet bruker, der bare de med godkjent svennetid og fagprøve har lov til å bruke tittel, og sikrer at det stadig er nye måter å kontrollere inngangen i et felt på.²⁴ De profesjonelle valgte å delta i konkurransen ut fra vurderinger av markedet. Dette kunne de gjøre fordi de har en autonomi som

²² Se f.eks. Ingeborg Glambek. *Kunsten, nytten og moralen*. Oslo: Solum Forlag, 1988.

²³ Gerd Kristine Hansen. 1995

²⁴ Dette var bl.a. tilfellet for Kjole- og draktsyernes forhold til Skredderne. Skredderne (mennene) ville ikke godkjenne Kjole- og draktsyerne (kvinnene) fordi de var redde for kontrollen over dress-søm. Kompromisset ble at Kjole- og draktsyerne kunne få lov til å "forferdige en selskapskjole og spaserdrakt", men ikke dresser. Se Sissel Isachsen. *At forferdige en selskapskjole og spaserdrakt*. Høgskolen i Oslo: Hovedoppgave i forming, 1995.

følger med det å ha tilhørighet til et kunnskapsfelt som amatørerne ikke har. Amatørerne har ikke noe annet felles enn at de er deltagere i den samme konkurransen, og har en motivasjon til å uttrykke seg og bli sett. Derfor blir amatørerne her sett på som deltagere i det sosiale rom rundt kunstfeltet.²⁵ Men dette betyr ikke at de er uten betydning for feltet. Det er nettopp ved feltets grenser at de viktige symbolkampene foregår. Hvordan definerer så kunstfeltets deltagere sin egen profesjonalitet? Dette blir utdypet i den følgende fremstillingen, hvor de generelle forhold fokuseres, ikke de særlige forhold som musikere har vs. ballettdansere, billedkunstnere vs. forfattere etc.

Kunstfaglig profesjonalitet

Skillet mellom amatører og profesjonelle er et aktuelt kulturpolitisk problem i den vestlige kulturkampen i vår tid. Adskillelsen mellom kunst, kultur og sosial livssammenheng har tradisjonelt gått mellom folkelig kultur og profesjonell kunst. Skillet mellom folkekunst og kunst fra 1800-tallet var et forsøk på å avgrense de profesjonelle folkekunstnere fra amatørerne, og samtidig skille dem fra den rene kunst. Dette skillet ble utviklet da det folkelige kulturmiljøet ble utviklet til et eget studieobjekt, og var en aksept av at den folkelige kulturen også har profesjonelle elementer.²⁶ Ettersom ideen om enhetskulturen er oppløst, er det blitt vanskeligere å skille profesjonell kunst fra andre kulturelle uttrykksformer ut fra spørsmålet om hierarki og skillet høy og lav, god og dårlig. Det enhetskulturelle perspektivet på skillet mellom god og dårlig kunst er forlatt til fordel for en vid kulturforståelse som betyr at skillene går horisontalt innenfor de enkelte kulturyttringer, istedenfor vertikalt mellom kulturyttringene. I forhold til rockemusikk argumenteres det for eksempel for at alle former for kulturpraksis har sine lave og høye, gode og dårlige varianter, på tvers av skillet mellom rock-, klassisk-, eller underholdningsmusikk. Ut fra samme begrunnelse hevdes det at rockemusikeren bruker mange elementer som er lik den klassiske musikkens estetiske grunnelementer når man analyserer en rockemusikers estetiske produksjonsprosess.²⁷

²⁵ I et seminar med Bourdieu 16.5.1995 ved Sosiologisk Institutt, Universitetet i Oslo, gjorde han denne avgrensingen eksplisitt: Lærerne er i feltet fordi de kontrollerer kunnskapen og distribusjonen av kunnskapen, elevene er i det sosiale rom rundt feltet fordi de ikke har kontroll over kunnskapen, men blir vurdert og "valgt ut" gjennom utdanningens seleksjonsprosesser. De profesjonelle er derfor i feltet, mens amatørerne er i det sosiale rom rundt feltet.

²⁶ Norsk Kulturråd. *Om folkekunst*, 1977.

²⁷ Odd Are Berkaak og Even Ruud. *Den påbegynte virkelighet*. Oslo: Universitetsforlaget, 1992.

Ideologi eller økonomi?

I den danske kulturdebatt er skillet mellom den profesjonelle kunst og den folkelige kultur blitt en viktig del av debattene om dansk kulturpolitikk, fordi kunstnerne hevder at kulturpolitikk er blitt redusert til sosialpolitikk.²⁸ Det er neppe noen dypere filosofisk konflikt, men uttrykker forskjellige interesser i forhold til kampen om de sparsomme økonomiske midler. Skillet mellom profesjonell og amatør i den danske kulturdebatt er formulert slik:

Ofte skelnes der i debatten mellom kunst og amatørkultur, hvor den kunstneriske beskæftigelse for den profesjonelle kunstner er uttryk for et livslangt arbejde, en søgning og forpliktelse, mens amatørerne beskæftiger sig med et kunstnerisk arbejde ud fra et behov for livskvalitet.²⁹

I denne definisjonen skilles det mellom kunstnerne, som lever av og for, og amatørerne som bare lever for. Definisjonen skiller mellom ide og nytte; for kunstnerne er det nærmest et ideologisk prosjekt, mens det for amatørerne er mer snakk om livskvalitet. De profesjonelle kunstnere og deres organisasjoner i Danmark ønsker at politikerne og de kulturelle myndigheter støtter amatørismen og den folkelige kultur ut fra et sosialt og sysselsettingsperspektiv slik at de slipper å slåss med amatørerne om de samme økonomiske midlene. Kunstnerorganisasjonene ønsker større kulturpolitisk engasjement og bedre sosiale rettigheter for kunstnerne, med den begrunnelsen at de da likestilles med andre yrker i samfunnet. Dette er en kjent argumentasjon fra de norske kunstnerorganisasjonene og som blant annet har ført til nye undersøkelser om inntektsforhold og yrkesaktivitet blant kunstnerne, og evaluering av stipendordninger.³⁰ I kulturmeldingen fra 1991-92, blir det ikke gjort noen definisjon av kunstnerens profesjonalitet. I stedet omtales kunstens betydning i samfunnet og hvordan vilkårene må være for at den skal kunne fungere slik. Kunstens oppgave er bl.a. at den skal "gi oss en høyere grad av *livsintensitet*". Kunstneren skal derfor, på bakgrunn av UNESCO's anbefaling om kunstnerens stilling i samfunnet, "nyte godt

²⁸ Peter Duelund. *Kunstens vilkår. De kulturpolitiske tendenser i Danmark og Europa*. København: Akademisk forlag, 1994.

²⁹ Peter Duelund 1994, s.58

³⁰ NOU 1973:2 *Kunstnerstipend* og St.meld. nr.41 for 1975-76: *Kunstnere og samfunnet*. Jon Ivar Elstad og Kjersti Røsvig Pedersen. *Inntekts og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993-94*. INAS,1996. Ellen K. Aslaksen. *Evaluering av Kulturdepartementets utstillingsstipend for billedkunstnere, kunsthåndverkere og frie fotografer, og Norsk kulturråds debutant- og utstyrstøtte*. Arbeidsnotat nr.13, Norsk kulturråd - utredning 1997.

av de samme sosiale sikringsmekanismer som gjelder for andre ansatte eller personer i selvstendige yrker".³¹ I de andre europeiske land er det også de trange økonomiske vilkår som har gjort det nødvendig med et skille mellom amatører og profesjonelle. I Spania hadde forfatterforeningen i 1992 utarbeidet fire punkter for definering av en profesjonell kunstner.

Det skal være en person, som periodisk skriver bøger. Det skal være en person, som primært lever af forfattervirksomhed eller dermed beslægtede arbejdsområder som litterær kritik, oversættelse, journalistik m.m. Aktiviteterne må primært være forbundet med at skrive bøger.³²

I denne definisjonen er det å leve av, som arbeid, sentralt. Den viktigste målsettingen med denne definisjonen var å argumentere for at det sosiale sikkerhetssystem måtte ta hensyn til forfatterens familiære og økonomiske situasjon på linje med andre arbeidstakere. Det karakteristiske med disse europeiske definisjonene er at de er formulert ut fra økonomiske behov. På denne måten kan vi se på kunstnerens profesjonalitet som noe som defineres gjennom økonomien for at kunstneren, i størst mulig grad, skal kunne produsere fri kunst, uavhengig av økonomien. Dette var også et viktig funn i intervjuene med amatører og profesjonelle; de profesjonelle var opptatt av å bruke markedet for å skaffe inntekter, mens amatørerne var mest opptatt av å uttrykke seg. Denne dobbelthet i forhold til økonomi reflekteres i det Bourdieu beskriver som den førkapitalistiske økonomiske logikk som lever videre i et kapitalistisk samfunn. Kunstens produkter, omsatt gjennom kunsthandel, er en handel med ting som det ikke handles med.³³ Det er hvor mye, hvor ofte, og hvor man har sin hovedinntektskilde fra, som er det avgjørende i disse definisjonene av profesjonell kunstner. En konklusjon så langt i denne utviklingen av amatør vs. profesjonell er at profesjonalitet av kunstnerne selv defineres via økonomi og marked, og via abstrakte ideer om kunst eller rasjonalitet bak kunstaktiviteten, og i liten grad gjennom formell institusjonalisert utdanning, eller i behovet for å skape.

³¹ I St.meld.nr.61 for 1991-92: *Kultur i tiden*, s.121.

³² Peter Duelund. 1994, s.133.

³³ Pierre Bourdieu. 1977, s.3-43.

Profesjonalisme og profesjoner

Denne vektleggingen på ideer om og holdninger til kunstneryrket, er uttrykk for en sterk profesjonalisme, og referer til en rasjonalitet som i kunnskapssosiologi knyttes til profesjoner. Tidligere var profesjon betegnelse på kunnskapsbaserte yrker, som lege, prest og jurist, dvs. beskyttede utdannelser, men er etterhvert blitt utvidet til å gjelde mange yrker. I en gjennomgang av hvordan profesjonsbegrepet brukes innenfor sosiologisk profesjonsforskning summerer Gunnar Berg opp følgende kjennetegn ved profesjonelle yrkesutøvere: En profesjon har makt til å definere og sanksjonere, og denne makten bygger på en autonomi. En profesjon er organisert i et fellesskap, og etablert på en postgymnasial utdanning, har en utviklet yrkesetikk, et forhold til klienter/kunder, kunnskapsmonopol og yrkesmonopol, kontroll over yrkessosialiseringen, dvs. utdanningsveiene til profesjonen, og over forskningen.³⁴ Det behøver ikke være samsvar mellom sterk profesjonalisme og profesjonalisering. Svake profesjoner preges ofte av sterk profesjonalisme.

Grunnkriteriet for at en profesjon skal utvikles er at den på en eller annen måte bedømmes som samfunnsnyttig. Men kriteriene for nytte er forskjellige. For eksempel vil dette i et neorasjonalistisk perspektiv si at den er sanksjonert av det samfunn som yrket skal utøves i. Profesjonen får ut fra dette perspektivet den plass som samfunnet gir, og innenfor disse grenser kan de profesjonelle bestemme rammene for egen yrkesetisk vurdering.³⁵ I en funksjonalistisk beskrivelse representerer profesjonen en ekspertise som utgjør et tilbud for klienter eller andre med visse behov, og bygger på et asymmetrisk tillitsforhold. Relasjonen mellom den profesjonelle og brukeren er garantert gjennom forskjellige institusjonelle former; kollegiale organisasjoner, lisenser knyttet til utdanning og etiske koder. I en monopolistisk beskrivelse er det å tjene visse behov erstattet med at profesjonene ses som maktgrupper som både definerer behovene og hvilke tjenester profesjonen kan tilby. Dominans og autonomi, ikke kollegialitet og tillit beskrives da som hovedkjennetegnene ved profesjonen. Økonomisk monopol tillegges større betydning enn etiske regler.³⁶

³⁴ Gunnar Berg. Developing the Teaching Profession: Autonomy, Professional Code, Knowledge Base. *Australian Journal of Education*, No.2, 1983. Gunnar Berg. Professionalism och lärare som professionella yrkesutövare. *NFPF "tidsskrift"* nr.2, 1884, årg.4.

³⁵ Gunnar Berg 1984

³⁶ Andrew Abbott. *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labour*. The University of Chicago Press, 1988.

Autonomi og bruken av abstraksjoner

Profesjonenes autonomi er i alle disse definisjonene viktig. Dette kan opprettholdes ved at yrkesutøvelsen er så kompleks at den ikke kan detaljreguleres av noen utenfor profesjonen. På denne måten har profesjonene frihet til å avgjøre hvordan man skal handle fra situasjon til situasjon. Et eksempel er juristen som skal tolke lovene til klientens beste, men samfunnet har bestemt lovene. Både Berge og Abbott fremhever at en viss grad av abstraksjon av kunnskap skiller profesjoner fra andre ekspertgrupper, f.eks. bilmekanikere, men Abbott går mye lenger i å vektlegge betydningen av kontroll over kunnskap. Kunnskapen må være så abstrakt at den overlever forandring, men ikke så abstrakt at det hindrer monopol på kunnskapen. Blir den for konkret kan "alle" gjøre de samme oppgavene uten lisens eller annen form for autorisasjon. Er den for abstrakt kan "alle" føle seg meningsberettiget, fordi kunnskapen ikke knyttes til bestemte handlinger eller funksjoner. Denne abstraksjonen av kunnskap er en betingelse for profesjoners "mandat til å definere" både hvordan profesjoner er organisert, deres kontroll over kunnskapen og kontrollen over begrepene vi har om denne kunnskapen.

"Omsorg", "rettferdighet" og "estetisk kvalitet" er som abstraksjoner generaliseringer av komplekse yrkesutøvelser, og bidrar til en objektivisering av profesjonene. Samfunnets sanksjonering av profesjonenes funksjon blir mer en konsekvens av profesjonenes abstraksjon og forvaltning av kunnskap enn omvendt. Noe som betyr at profesjonene har fått stor makt gjennom defineringen av begrepene vi bruker om kompetente handlinger. Det settes også premisser for hva vi kan tenke om det angitte kunnskapsområdet.³⁷ Denne objektiviseringen gjør at "profesjon" i følge Bourdieu er et begrep som er farlig fordi det har et skinn av nøytralitet ved seg.³⁸ Begrepet fungerer for godt, fordi det viser til både en sosial kategori og en mental kategori, og den naturliggjorte språkbruken som profesjonen har etablert blir oversett som de konstruksjoner de egentlig er. Kontrollen over kunnskapen og makten til å definere sto sentralt allerede i profesjonaliseringsprosessene i det amerikanske samfunnet i siste halvdel av det nittende århundre:

³⁷ Karen Jensen. *Hjemlig omsorg i offentlig regi*. Oslo: Universitetsforlaget/PFI, 1992, s.36.

³⁸ Pierre Bourdieu og Loïc J.D. Wacquant. 1992.

... the professional person grasped the concept behind a functional activity, allowing him both to perceive and to predict those inconspicuous or unseen variables which determined an entire system of developments. The professional penetrated beyond the rich confusion of ordinary experience, as he isolated and controlled the factors, hidden to the unstrained eye, which made an elaborate system workable or impracticable, successful or unattainable...³⁹

Den faglige identitet er fremdeles sentral i denne kontrollen over det usynlige i kunnskapsområdet som en profesjon besitter, selv om det har utviklet forskjellige former. Det kan være privat praksis (den frie profesjonsutøver), akademiske profesjoner, profesjoner i privat næringsliv og (velferds)statens profesjoner. En vil kunne finne f.eks. leger innenfor alle disse markedsrelasjonene. På mange måter har profesjonene derfor etterhvert fått en posisjon i relasjonene mellom stat, marked og bruker.⁴⁰ Profesjon har som betegnelse på denne måten fått en utvidet betydning. Hos både Abbott, Berg, Bourdieu og Jensen betyr profesjonsbenevnelsen på samme tid en form for organisasjon, et sosialt nivå, relasjoner, en sammenheng med kunnskap på et visst abstraksjonsnivå og en måte å organisere personlig karriere på. Men er dette tilstrekkelige avgrensninger til å kunne si noe om hva de kunstfaglig profesjonelle har som sitt spesielle kunnskapsområde? Det er her relevant å ta opp til vurdering om kunstneryrket kan betegnes som en profesjon. Her begrenses diskusjonen til det som er relevant for konkrete, visuelle kunstfag fordi dette er aktuelt i forhold til konkurransearrangementets fagområde.

Kunstner som profesjonsbenevning

Det er en viktig målsetting innenfor profesjonsutdanninger at studentene utvikler en bestemt rasjonalitet. Rasjonaliteten bak de kompetente handlinger blir utviklet i en faglig sammenheng, og utgjør en strukturerende kontekst for den kompetente faglige praksis. I denne fagspesifikke begrunnelsen handler det ikke bare om hva og hvordan noe skal gjøres, men også hva som er legitimt å tenke omkring det som gjøres. Den kompetente sykepleieren skal i alle situasjoner ha som overordnet mål å utøve omsorg. Den kompetente læreren skal ha eleven i sentrum, gjennom en utviklet bered-

³⁹ Burton J. Bledstein 1978, s.88-89.

⁴⁰ Halvor Fauske. Profesjoner og profesjonsorganisering. Nils Arne Bakke og Svein Ole Borgen (red). *Fagforeningsstrategier for bedriftsutvikling*. 1991, s.156-169.

skap til å gjøre de rette valgene for å utvikle eleven og stimulere læringsprosessene. Gjennom utdanning og deltagelse i en yrkeskultur, utvikler profesjoner et særegent perspektiv på arbeidet, som er vesensforskjellig fra legmannsperspektivet.⁴¹ Men her skiller kunstnerne seg ut.

Den sterke profesjonalisering som er uttrykt i undersøkelsen om europeiske kunstnerorganisasjoner og profesjonsdefinisjonenes krav, gir et bilde av kunstneryrket som en profesjon. De tilfredstiller kravene til abstraksjon og kontroll over utdanningen. Akademidebatten i Oslo og etablering av de nye kunsthøyskolene er eksempler på dette. De tilfredstiller også kravet om at sterke profesjoner må ha en selvstendig posisjon, og kravet om bestått videregående skole for opptak til kunsthøyskolene. Kunstneryrket er preget av en ide om sin søkning og forpliktelse overfor kunsten. Alt dette kan oppfattes som et uttrykk for sterk profesjonalisme, dvs. sterk yrkesideologi.

Utvelgelse av kunstverk er grunnlag for deltagelse på utstillinger eller opptak i en kunstnerorganisasjon, mens utdannelsen, iallefall hittil, har hatt underordnet betydning sammenlignet med andre profesjonsutdannelse. Kunstproduktet har "bevisbyrden" for kompetanse. Kunstverket taler for seg selv. Det er ikke som i vitenskapsfeltet, at man kan vise en meritteringsliste på hva man har av utdanning, bøker man har skrevet, yrkeserfaring etc. som garanti for kompetanse. For kunstnerne er det (unntatt for de kanoniserte) alltid et av de siste produktene som representerer den nåværende kompetanse, og som er avgjørende for om man blir tatt med på utstillinger, får ha separatutstilling etc. Dette betyr også at amatører i prinsippet kan bli tatt ut til å delta på viktige utstillinger, og at de dermed blir godkjent som kunstnere innenfor kunstfeltet. Dette skjer stadig, et forholdsvis ferskt eksempel er en elev i videregående skole, som ble antatt på Vestlandsutstillingen våren 1997. Men som tidligere nevnt finnes det samtidig andre seleksjonsmåter som kan hindre full anerkjennelse. Her er det interessante at dette kan skje, til forskjell fra alle beskyttede yrker. Kunstverkene som blir godkjent i en slik juryering blir ikke vurdert etter fastsatte kriterier gitt i regelform. Det er f.eks. ikke vanlig at organisasjonenes (medlems)juryer gir begrunnelser. Samtidig kan kunstnere ha en svært liten del av sin inntekt fra kunstvirksomhet, men allikevel være kunstner.

⁴¹ Karen Jensen 1992, s.36.

Det å ta i bruk betegnelsen profesjonell kunstner er altså et resultat av komplekse utvelgelsesprosesser som er utviklet blant annet i organisasjonene, i juryeringer og via kritikk og debatt. Mangfoldet av norske kunstnerorganisasjoner og utvelgelsesprosedyrer er paradoksalt nok et tegn på svakhet. Dette har sammenheng med noen særlige kjennetegn ved kunstnerprofesjonen både når det gjelder struktur og innhold. Kunstnerne har svak yrkesorganisering, og er derfor en svak profesjon. Når alle kunstformer har "sin" organisasjon og sine utstillingskontekster hvor det viktigste symbolarbeidet går ut på å definere og fremheve det som skiller dem fra andre, blir resultatet en fragmentering av det som er felles for kunstnerne som profesjon. Dermed fragmenteres også autonomien og makten i kunstfeltet i forhold til resten av samfunnet. Et annet eksempel som styrker karakteristikken svak profesjon, er at kunstnerisk status og organisasjonsarbeid ofte har vært koblet slik at de gode kunstnere anses som de beste organisasjonsmennesker. Dette fører til en "organisatorisk atmosfære som preges av sterk konsentrasjon om personlige og private interesser", og at "solidaritetsnivået er lavt".⁴² Et annet viktig trekk er at når produktet har bevisbyrden for kompetanse, blir abstraksjonsnivået i karakteristikker av kunstverk så høyt at kontrollen over kunnskapen trues. Dette kommer tydeligst frem i forbindelse med debattene rundt juryeringen av Høstutstillingen. Publikum forstår ikke kriteriene for juryenes valg, og når kunstnerne selv også stiller spørsmål ved vurderingene, oppstår tvil om kompetansen som forvaltes i feltet. Dermed vil feltets eksistens kunne trues. Kampene i kunstfeltet om de økonomiske midlene er på samme måte av betydning for fragmenteringen, fordi de er uttrykk for en sammenblanding av ideologi og økonomi.

De andre profesjonelle innenfor kunstfeltet; kunsthistorikere, kritikere og kunstfaglærere, har generelt mer autoriserte utdanningsveier selv om det alltid vil finnes unntak. For kunstfaglæreren kreves det autorisasjon i form av pedagogisk utdanning for å kunne undervise på alle nivå i det offentlige skoleverket. Det vil si alle utdanningsenheter frem til høyskole, samt private kunstskoler. Kunstfaglærere har en sterk profesjon blant annet i kraft av den pedagogiske utdanningen og autorisasjonskravet, men samtidig har de en svak profesjonalisme i den forstand at det

⁴² Arne Martin Klausen. Ny norsk kulturpolitikk og billedkunstnerne - rollekonflikt og revolusjon. Arne Martin Klausen (red.). *Den norske væremåten*. Oslo: Cappelen, 1984, s. 98-116.

ideologiske grunnlaget for yrkesutøvelsen, som for alle andre skolefag, er eklektisk i sin grunnstruktur.⁴³ Kunsthistorikere og kritikere har gjennom den spesialiserte universitetsutdannelse utviklet en sterk profesjonalisme i den forstand at de har stor kontroll over egen kunnskapspraksis og over utdanning og forskning, men utgjør en svak profesjon i den forstand at de fremstår først og fremst som individuelle profesjonelle formidlere i spennet mellom institusjon, kunstnere, kunstverk og publikum. Denne plassen mellom stat, marked og bruker bidrar til at de har en sterk profesjon. Organisasjon, abstraksjon, relasjoner og makt til å definere er sentrale elementer i en profesjonell kunnskapsforvaltning i disse yrkesgruppene.

Kunnskap som perler uten snor

Amatørene er en gruppe med mer tilfeldig kompetanse. De utgjør ikke en masse hvor alle har samme ressurser eller samme type utdanning, men befinner seg i et sosialt rom der alle har forskjellige ressurser og forskjellig habitus. Det kan være både overlegefruen og bonden, både den arbeidsledige snekkerlærlingen og eleven fra videregående skole. Denne varierte habitus og utdanning gjør at påvirkningen fra kunstfeltet vil være tilfeldig og diffus. I det sosiale rom i forhold til kunstfeltet kjempes det ikke om makt og autonomi. Amatørene deltar tvert i mot med en implisitt forutsetning om at juryen objektivt sett representerer feltets autonomi. Amatørene bidrar på denne måten til å bekrefte feltets grenser. Utdanning har ikke betydning for at amatørerne kan delta i konkurransen eller bli anerkjent som kunstnere eller kunsthåndverkere. Men utdanning, eller manglende utdanning, har allikevel betydning for amatøren.

I sine hverdagslivsstudier har Marianne Gullestad observert at folk med liten utdanning ofte vegrer seg for å skille sak og person, og å skille en persons ulike roller.⁴⁴ Fra et pedagogisk/psykologisk perspektiv vurderer Basil Bernstein også utdanningens betydning som distanserende. Kunnskap gjennom utdanning er på mange måter "uncommonsense" kunnskap fri for det lokale og spesielle, i motsetning til hverdagskunnskap som er "commonsense" kunnskap, knyttet til familie og lokalt

⁴³ For en utdyping av dette, se Jorunn Spord Borgen. *Formingsfaget i et oppdrags- og dannelsesperspektiv*. Bjørg Tronshart (red.): *Formingsfagets egenart*. Høgskolen i Telemark: Telemarksforskning-Notodden, 1995.
Bjørg Brandtzæg Gundem. *Skolens oppgave og innhold*. Oslo: Universitetsforlaget, 1983.

⁴⁴ Marianne Gullestad. Familieforskning mellom positivisme og fortolkning. *Barn* nr.2/1994

felleskap.⁴⁵ Pierre Bourdieu har påpekt at vanlige folk knytter gjenstanders betydning til vanlige behov og følelser i en vanlig hverdag.⁴⁶ Kunnskap gjennom utdanning tillegges både hos Bernstein, Bourdieu og Gullestad betydning for utviklingen av evnen til distanse og abstraksjon i valg og preferanser. Dette kan være en generell tendens. I intervjuene viste det seg at mange av amatørerne hadde høy utdanning, f.eks. farmasøyt eller formingslærer, men var allikevel svært konkret og hadde vanskeligheter med å skille mellom seg selv og produktet, mellom private assosiasjoner og estetiske problemstillinger. Blant de profesjonelle som levde av sin produksjon var denne evnen til distanse større. Intervjuene med deltagerne viste at selv om vi har høy utdanning på ett fagområde betyr ikke dette umiddelbart at vi kan innta en distansert holdning på andre fagområder. I analysen av kunnskapens innhold ble det også tydelig at kunnskapsnivå bare kan sammenlignes innenfor den samme fagspesifikke ramme. Vi har alle områder hvor vi er mer eller mindre selvlærte.

Bourdieu mener at den kompetanse som er ervervet gjennom autodidaktisk virksomhet ikke kan forstås med mindre en ser det i sammenheng med virkningene av utdanningssystemet, og som dette systemet har, rett og slett i kraft av å være til. Den manglende kjennskap til utdanningens klassifiseringssystem vil alltid prege den selvlærtes valg og handlinger.

Ettersom de selvlærte ikke har ervervet kulturen i henhold til den legitime orden som skolesystemet innstifter, dømmes de til uavlatelig å avsløre det tilfeldige ved sine klassifiseringer og derigjennom ved sine kunnskaper, og de avslører seg nettopp gjennom sin bekymring for å gjøre feil. Kunnskapen blir som perler uten snor.⁴⁷

Utdanningssystemets klassifisering skaper også huller i kompetansen, men det er legitimerte huller. Dette vet ikke den selvlærte. For dette er kjennetegnet ved den profesjonelle kunnskapen; at gjennom utdanning og habitus er kunnskapen naturliggjort slik at dens forutsetninger i opplæring og utdanning er glemt. Motsetningen til denne naturliggjorte kunnskapen er amatørens tilfeldige kunnskap. Denne kunnskapen er gjerne oppsøkt i form av for eksempel tegne- og fargekurs, rosemalingskurs etc. I

⁴⁵ Basil Bernstein. On the Classification and Framing of Educational Knowledge. In: M. Young (ed.). *Knowledge and Control*, 1971: s.47-69.

⁴⁶ Pierre Bourdieu *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag A/S 1995, s. 50-54.

⁴⁷ Pierre Bourdieu. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. 1995, s.143.

forrige kapittel var P8 et eksempel på dette, når begrunnelsen for at hun tok forskjellige kurs var at "jeg har huller i kunnskapen". Hun hadde en ide om at disse hullene kunne fylles igjen. Andre formidlingsformer har vært de mer eller mindre filantropiske organisasjoner. Estetisk dannelse har vært et moderne folkeopplysningsprosjekt fra midten av 1800-tallet. Organisasjoner som Norges Husflidslag, det svenske Hemslojden, Kunstindustrimuseene og de ideene som ligger til grunn for blant annet de kooperative organisasjonene har bidratt til denne oppdragelsen i Norden. Dette er en del av moderniseringen av de vestlige samfunn, og som har sammenheng med bla. de typer standardisering og regelutforming som Burton Bledstein beskriver som del av profesjonaliseringen av det amerikanske samfunn.⁴⁸ Gjennom folkeopplysning, organisasjoner, bøker, tidsskrifter, kommersielle ukeblad og etterhvert massemedia, film osv. har vanlige folk fått drypp av estetisk innsikt, formidlet fra ekspertene. På denne måten er de gitt mye usystematisert informasjon om trender, stil og smak. Resultatet blir at amatørers kunnskaper er som perler uten snor. Dette blir avslørt av ekspertene, fordi som Bourdieu påpeker; den selv lærtes valg og handlinger "vitner om læring på områder, hvor det mer enn noe annet sted, gjelder å kunne noe uten noensinne å ha lært det".⁴⁹ Forholdet mellom amatøren og den profesjonelle knyttes av Bourdieu til to former for eklektisme:

I mangel av utdanningstitler kjenner ikke den selv lærte til retten til uvitenhet... Det er uten tvil gjennom måten den autodidakte bekrefter eller røper seg på at en kan finne hva forskjellen mellom to typer eklektisme er: På den ene siden finner vi den ufrivillige eklektismen i en kultur som er plukket opp ved usystematisk lesning eller tilfeldige møter, og på den andre siden den overlagte eklektismen vi kan finne hos estetikere som bruker sjangerblandinger og undergravninger av hierarkier som en anledning til å vise sine egne estetiske disposisjoner allmakt.⁵⁰

⁴⁸ I Norge er Odd Brockmann. *Om stygt og pent*. Oslo: Cappelen Forlag, 1994 (1953) et sentralt eksempel på dette oppdragsprosjektet. I en studie av det svenske KF som folkeoppfostrer, ble det estetisk gode og det skjønne knyttet sammen med det riktige og nødvendige. Se Peder Alëx. *Den rationella konsumenten. KF som folkuppförstrare 1899-1939*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994. Et annet eksempel er Sofia Danielsson. *Den goda smaken och samhällsnyttan*. Stockholm: Moderna Museet. 1987. Om husflid og kunstindustrimuseene, se Ingeborg Glambek. 1988. Mike Featherstone har også påpekt dette som et generelt fenomen i vestlig kultur i dag. Mike Featherstone. *Postmodernism and the aestheticization of everyday life*. Scott Lash og Jonathan Friedman. *Modernity and Identity*. Cambridge: Blackwell, 1993, s.265-290.

⁴⁹ Pierre Bourdieu 1995, s.148.

⁵⁰ Pierre Bourdieu 1995, s.148.

Utdanning er systemer som både er individuelt erfart og strukturert på et overindivid- uelt nivå. All utdanning er eklektisk, fordi den består av mange lag. Et eksempel er de nasjonale planene for grunnskolen og videregående skole som vi har i Norge. Læreplanene har en form for eklektisme hvor utvalget av kunnskap fremstår som nødvendig. Et skolefag forandres gjennom tid og formelle reformer som iverksettes via bestemte arbeidsformer. De er et resultat av en prosess hvor det er gjort begrunn- ete utvalg på et ideologisk nivå hos politikerne, og dette er fortolket og utviklet i fagplangrupper og læreplanutvalg. Men intensjonene i reformene vil alltid begrenses av tradisjonsrike praksiser og ikke-kontrollerbare rammebetingelser. I kunstfag er disse kampene om kunnskapsutvikling i svært liten grad debattert direkte. Akademi- debatter om hvem som kan tegne hender, og debatter om museenes innkjøpsordninger etc. handler om det synlige resultatet av kunnskapen, og bekrefter produktets betydning. De profesjonelle kan bryte regler fordi dette er en konvensjon i kunstfeltet. Autodidakten eller eleven i videregående skole kan slumpe til å bryte en regel, sett fra kunstfeltets kompetente. Amatørene var sett på som enkeltindivider som skapte i forhold til sine egne referanser, og de profesjonelle i utgangspunktet oppfattet som representanter for et kunnskapsfelt. Men heller ikke de har kontroll over sine egne definisjoner fordi kompetanse ikke bare er språk, men også sosial personlighet.⁵¹ Gjennom analysene har det vist seg at de profesjonelle var en svært uensartet gruppe. Teori om profesjonalisme og profesjoner måtte bringes inn i analysen for at et skille skulle bli tydeligere. Juryenes oppdrag var derimot helt klart å representere et kunnskapsfelt, og i kraft av denne funksjonen å velge ut de gode produkter. Juryene utgjør ekspertgrupper i kraft av sin kompetanse og er gitt makt til å definere. Samtidig er de valgt av andre med posisjon i det samme feltet. En ny gruppe, ekspertene, blir på denne måten betydningsfull for forståelsen av konkurransen som helhet, og for forståelsen av hvordan forholdet mellom amatør og profesjonell i kunstfeltet fungerer.

⁵¹ Pierre Bourdieu. Economics of linguistic exchanges. *Social Science Information* nr.16, 6.årg. 1977, s.645-668.

Blikkets rasjonalitet

Blikkets betydning i møtet med kunst gjør museene til "et treningsstudio hvor den besøkende kan utvikle øyemuskulaturen" har en konservator ved Metropolitan-museet i New York har uttalt.⁵² Kunstneres rasjonalitet i yrkesutøvelsen knyttes ikke til en bestemt profesjonsutdanning, men til produksjon og utvelgelse av kunstverk. Den som er profesjonell er i stand til både å avgjøre når et kunstverk under produksjon er "ferdig", og til å velge ut de beste kunstverk ved et visuelt skjønn. Produksjonsprosessen er kunstnerne alene om. Men å kunne velge ut det beste produktet deles med andre. I dette "blikkets"⁵³ rasjonalitet" ligger det en felles kompetanse både for kunstnerne, kunsthistorikerne, kunstformidlerne og kunstfaglærere, selv om dette utvikles innenfor forskjellige utdannelser. De kompetentes rasjonalitet er via abstraksjoner styrende både for utskilling, handlingsvalg og tenking om kunst, og de estetiske objekter utgjør selve kjernen i denne blikkets rasjonalitet. Kriteriene for disse hva, hvordan og hvorfor er utviklet gjennom forskjellige utdannelser, gjennom produksjon og resepsjon, og gjennom identifikasjon og deltagelse i kunstfeltet. De er derfor vanskelig tilgjengelig for "de andre". Abstraksjonene som er karakteristisk for profesjonalitet er så betydningsfulle fordi de refererer til selvfølgelige forutsetninger som ikke kan forstås av andre enn de som deler utdanning og praksiser. Felles habitus, erfaringer og utdanning er grunnlaget for de typifiseringer som uttrykkes som abstraksjoner; meningen deles mellom de som er som oss.⁵⁴ I konstruksjonen av sannhet ligger derfor paradokser som Bourdieu knytter til symbolsk vold. I denne konstruksjonen er vi effektive og økonomiske, vi bryter ikke ned den kunnskapen vi er representanter for, men omdefinerer gjennom utvelgelse, kritikk og annen omtale.

Konstruksjon av moral

Når produktet har bevisbyrden for kompetanse, og utvelgelsen av det gode produkt skjer via det kompetente blikk, er problemet å definere kriterier for utvelgelsen. John Ruskin så "det åndfulle i det håndgjorte" som en kvalitet i seg selv. Dette var den

⁵² Bourdieu bruker dette i argumentasjonen for blikkets betydning i bedømming av kunst. Han har hentet det fra R.Lynes: *The Tastemakers*. Universal Library, Grosset and Dunlap, New York, 1954, s.262. Se Pierre Bourdieu 1995, s.90.

⁵³ Bourdieu bruker "blikket" som begrep for de estetiske kompetentes dømmekraft. Bourdieu. *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press, 1993, s.95.

⁵⁴ En studie av utdanningens betydning er Pierre Bourdieu and Jean-Claude Passeron. *The Inheritors. French Students and their Relation to Culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1977.

viktigste forskjellen til de maskinproduserte gjenstandene som ble tilgjengelig for alle som følge av masseproduksjonen. Kunsthistorikeren E.H. Gombrich betegner noe som kunst "when the performance becomes as important as the function, or more important".⁵⁵ Gombrich knytter kriteriet for utvelgelse av hva som er kunst til tradisjonsprosessene og til at kulturelle betingelser setter føringer for kunstneren. Dette er en abstraksjon som gir den profesjonelle makt til å formulere kunst som del av en objektivert historisitet. Å benevne noe som kunst, å gi det et kvalitetsstempel, er å uttrykke en verdidom. Utvelgelse og kritikk er to deler av denne kvalitetsbedømmelsen. Baudelaire, en av modernismens første talsmenn og teoretikere, stilte spørsmålet; Hva tjener kritikken til? Han viser til Stendahl som et sted har sagt: "malerkunsten er ikke noe annet enn konstruksjon av moral!". Uansett hvordan man forstår moral, kan man i følge Baudelaire si det samme om alle kunstarter. Alle kunstarter

...uttrykker skjønnheten gjennom den enkeltes følelse, lidenskap og drømmer, det vil si gjennom et mangfold i enheten eller gjennom det absoluttes forskjellige ansikter...⁵⁶

Derfor "grenser kritikken alltid opp til metafysikken". I modernismen må kritikeren, utrustet med et sikkert kriterium hentet fra naturen, utføre sin plikt med lidenskap; for om man er kritiker, så er man ikke derfor mindre menneske. Kritikeren skal være fornuftig og lidenskapelig, og kriteriene for den store kunstner skal være "den som forener naiviteten, med så mye romantikk som mulig", sier Baudelaire. Både kunstneren og kritikeren i det moderne er på denne måten forenet i konstruksjonen av moral og autentisitet. Moral er en sentral del av enhver kompetanse, og kommer til uttrykk i den forstand at i kompetansen finnes oppfatninger for hva som er det rette, hvordan det skal gjøres på riktig måte, hva som er godt. Konstruksjonen av moral er derfor en del av konstruksjonen av det gode kunstverk, den gode kritikk. Å ha kompetanse er å ha rettigheter og plikter i forhold til en aktivitet, et arbeid; til det å bruke sin kunnskap konstruktivt. Og skjult bak denne tilsynelatende selvfølgelighet finnes erkjennelsen av at all kompetanse er sosial kompetanse. Tittelen på en liten bok av snekkeren Thomas Tempte er *Arbetets ära*, og omhandler dette forholdet mellom

⁵⁵ Didier Eribon and E.H.Gombrich. *E.H.Gombrich: A Lifelong Interest. Conversations on Art and Science with Didier Eribon*. Thames and Hudson, 1991, p.73.

⁵⁶ Charles Baudelaire. *Kunsten og det moderne liv*. Solum Forlag, Oslo, 1988 (1846-1859) s.15

yrkesetikk og praktisk kunnskap. Den gode snekker skal ikke bare vite hvordan alt kan gjøres, men skal også til enhver tid vite hva som er det riktige. Tid, sted og kontekst har betydning utover skarpt verktøy og gode tre-emner.⁵⁷ En av de profesjonelle som er sitert i kapittel 3 var opptatt av de samme spørsmålene i forhold til sitt arbeid. Han hadde tatt svennebrev som møbelsnekker og hatt jobb i et snekkerfirma. Der måtte han "glemme det han hadde lært". Han måtte jobbe effektivt, for de skulle tjene på det de gjorde. Han lærte å jobbe akkurat så godt som det til enhver tid var mulig og nødvendig å gjøre det. Det ble et spørsmål om arbeidsmoral og økonomi. Når han valgte å delta i konkurransen, kunne han ta mer hensyn til andre ting, som f.eks. ønsket om å være mer kreativ, og å samarbeide med en grafisk designer. Men samtidig var det klart at han ikke kunne laget de produktene han sendte inn, uten å ha denne solide snekkerkunnskapen om tre. I kapittel 3 beskriver også P dette forholdet mellom arbeidsmoral og økonomi i forhold til sitt eget arbeid. Hans valg av identitet i forhold til sitt arbeid er styrende for produksjonsformen. Samtidig er det viktig for ham å markere distanse til kunsthåndverkeren som får stipend og ikke behøver å ta økonomiske hensyn i sin produksjon. Marked og moral er, som tidligere nevnt, betydningsfulle parameter i kunstfeltet.

Konkret og abstrakt

All kompetanse er sosialt formulert som forskjeller mellom de kompetente innenfor et felt, og "de andre". Kunnskap utvikles hele tiden i sammenheng med tid, sted og kontekst. Slik var det også da Baudelaire formulerte nye kriterier for kritikeren i det moderne: "For i tillegg til malerkunstens tallrike og varierte redskaper og motiver er det kommet til et nytt element; den moderne skjønnhet".⁵⁸ Et nytt element kom inn og fikk betydning over andre kriterier. I et tilfeldig utvalg av avisenes kunstkritikker og kritikk av kunsthåndverk var det våren 1995 en anmeldelse som begynte slik: "Kunsthåndverk med bred folkelig appell, men uten den ekstra dimensjon som gir gjenstandene det kunstneriske løft". Et bord og to stoler som er bygget opp av velbrukte maskindeler" vitner om en kreativ, økologisk tenkt hyllest til landbrukets og industriens trofaste redskap. Men er det kunst? Noe av det som gjør sterkest inntrykk

⁵⁷ Thomas Tempte. *Arbetets ära. Om hantverk, arbete, några rekonstruerade verktyg och maskiner*. Stockholm: Arbetslivscentrum, 1982. Se også i Bengt Molander: *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos, 1993.

⁵⁸ Charles Baudelaire 1988 (1846-1859), s.42

på anmelderen i betydningen det som er nærmest kunsten, er kniven som dolker blomsten; "Her kombinerer kunsthåndverkeren håndverksmessig sikkerhet med et ideinnhold bygget på motsetninger. Mellom det skjøre, forgjengelige og det brutale som sårer."⁵⁹ Tekstilene som vanligvis i følge kritikeren slår an toner til glede og oppmuntring, er i denne utstillingen "unødig dystre". Her er kriterier på flere nivåer stilt sammen. Både de grunnleggende krefter i verden: det gode og det onde, den samfunnskritiske tendens som skaper tvil, og de mer hverdagslige ønsker om å bli oppmuntret og gledet brukes som kriterier. Men det er de produktene som plasseres nærmest "kunst" som vurderes etter de mest abstrakte kriterier. I en analyse av arkitektkonkurranser i Norge i etterkrigstiden er det interessante likhetstrekk. I juryvurderinger av utlyste prosjekter er de positive egenskapene ved de gode prosjektene beskrevet i abstraksjoner;

The project is profoundly original and includes that nerve and force which, in connection with the city and fjord of Oslo, yields that extra suspense Its richness of experience in the exterior as well as the interior displays a dignity which can be an important architectural element in Scandinavia.

I forhold til de positive egenskapene som knyttes til grunnleggende verdier i samfunnet, er de negative egenskapene ganske prosaisk og mer konkret kommentert: "the project is questionable with respect to the view of the fjord from the City Hall".⁶⁰ Å skille mellom profesjonell og amatør på grunnlag av bruken av abstraksjoner er ikke noe nytt:

In contrast to the tradesman and the craftsman, the professional person defined the unique quality of a subject, its special basis in an exclusive and independent circle of natural experience. The craftsman traditionally handled a series of individual objects, according to the custom of his work, varying his own specific practices by trial and error.⁶¹

Et interessant spørsmål er om denne kompetente bruken av abstraksjoner kan registreres i tekstene til konkurransedeltagernes produkter. Viser tekstene til produktene

⁵⁹ Erle Moestue Bugge: Tendenser -95. *Aftenposten* 7.5.1995.

⁶⁰ Elisabeth Tostrup. *Architecture and Rhetoric. Text and Design in Architectural Competitions, Oslo 1939-90*. Oslo: Arkitektthøyskolen, dr.avhandling, 1996, s.141. Prosjektet som omtales er Aker Brygge Aqua-Leisure Centre, motto "88888"

⁶¹ Burton J.Bledstein 1978, s.88-89.

forskjellig abstraksjonsnivå som kan reflektere hvilket nivå kunstfaglig innsikt deltagerne har? Kan en analyse av abstraksjoner i tekstene bidra til å tydeliggjøre forskjellen mellom amatør og profesjonell?

Tre produkter og tre tekster

Det var fascinerende å lese deltagernes prosessbeskrivelser som de leverte inn sammen med produktene. Det var lett å fortape seg i mangfoldet under lesingen. Tekstene varierte fra detaljerte beskrivelser av de vurderinger som var gjort i arbeidsprosessen, til enkle begrunnelser: "Dette er en damegenser str.42. Skal brukes når jeg går tur med hunden. Jeg har schæfer, jeg tror fargene står til schæfer". Jeg har tidligere referert til det store misforholdet som ut fra kunstfaglige kriterier fantes mellom produsentens intensjoner slik de var uttrykt i teksten, og selve produktet. Mange deltagere hadde gått på oppgaver som de, ut fra produktets tekniske kvaliteter, egentlig ikke hadde hatt kunnskap til å gjennomføre. Samtidig viste produktene at mange var svært kompetente i strikking og trearbeid. Jeg har valgt ut tre eksempler på denne variasjonen:

Eksempel I, husmør (se prod. nr.219)

Genseren er strikket i bare Raumagarn tretrådig. Inspirasjonskilden til borden kommer i fra treskjæring. Dette er et gardinbrett som er funnet i en bok på (...) Folkebibliotek: "Treskjæring". Johan Amrud. Bunadsparet skal være i fra Gudbrandsdalen. Kvinnedrakten er festbunad som ble utviklet i Lillehammer i år 1920. Mannsdrakten stammer i fra Skjåk; som nå finnes på Maihaugen. Inspirasjonskilden kommer i fra Husfliden. Siden jeg begynte som medlem i (...) Husflidslag begynte jeg å bli interessert i bunader. Paret har jeg tegnet ut i fra meg selv. Draktene har jeg funnet i en bok på Folkebiblioteket, og jeg har også kikket litt på kvinnedrakten hos ei jeg kjenner. OL-maskotene Kristin og Håkon, som disse figurene skal forestille, har jeg hentet ideen ut i fra en T-skjorte, og omgjort dem til strikkemønster. Hodene, og ellers overkroppen ble først strikket normalt oppover, men da jeg ikke ble fornøyd, sydde jeg rundt med maskin, og klippet det ut. Jeg strikket ny overkropp, og sydde den fast, og broderte så etterpå. Det samme har nesten blitt gjort med hodene til bunadsparet, med da ble det ikke klippet noe ut, men bare strikket over det første, slik at hodene nå er kommet litt ut i fra strikketøyet. Den blanke tråden har jeg strikket inn ved fjelltoppen på begge sider av beina til ørnen. Det skal forestille at det skinner i snøen, da en solstråle kommer inn. Ideen har jeg hatt i hodet fra starten av, med litt forandringer underveis. Ørnen har jeg ikke tegnet etter noe, men bare sett litt i bøker, og litt på en utstoppet som står utstilt på (...). Mønsteret i sort og hvitt, har jeg laget slik for å få en fasthet i genseren, og en bakgrunn rundt bunadsparet, og en fjelltopp til ørnen. Det hvite bak ørnen, og på sidene skal forestille snø, og bården (mønsteret) over vingene i

sort hvitt som går igjen der, er fjelltopper langt borte. Det har blitt brodert inn flere steder etter strikking, der jeg syntes det har manglet litt. Kristin og Håkon har blitt ulike (foran og bak). Jeg tenkte at de skulle være yngre på forsiden, samme blir det med bunadsparet. Det er for å bruke fantasien, og for at figurene skal virke mer levende.

I denne teksten er det konkrete referanser til hjemstedet og til inspirasjonskildene. Det er mulig å forestille seg hvordan denne genseren ser ut fra denne omtalen. De estetiske virkemidlene som beskrives er valgt for å skape bestemte assosiasjoner, som f.eks. at blank tråd skal forestille sollys. Denne deltageren vet ikke at ørnen gir helt andre assosiasjoner i en kunstfaglig sammenheng enn naturscenen fjelltopp-ørn er ment å forestille.

Eksempel II, husmor (se prod. nr.72)

Inspirasjon/idekilder:

Med tenåringer i huset spilles det høy musikk døgnet rundt; LP-platene ligger strødd omkring på gulv, bord, sofa og stoler.... "Vi trenger en pen trekurv som kan stå på gulvet med LP-platene oppi, men kurven må samtidig være dekorativ..", var min tanke. De store trekurvene med hank som jeg har sett på museer, satte meg på ideen om form, men istedenfor hank, skar jeg ut "blondekant". Hullene gjør det let å løfte/flytte kurven. Vestlandsmaling har klare, rene farger og enkle naive motiv. Det er noe lett og "ungdommelig" over den type dekor. Ettersom kurven er tilegnet husets ungdom, synes jeg dekoren passer sammen med kurvens "lette utførelse".

I denne teksten har begrunnelsene for å lage produktet utgangspunkt i det private. Det er mulig til en viss grad å forestille seg produktet som omtales i teksten. Samtidig refereres det til rosemalingstradisjonen, og de estetiske vurderingene vitner om en viss kunstfaglig kunnskap. Et eksempel er bruken av "letthet" som kriterium for matching mellom kurvens design og valget av dekor.

Eksempel III, kunsthåndverker (se prod. nr.266)

Arbeidsbeskrivelse: Jeg har i mitt arbeid tatt utgangspunkt i stavkirke ornamentikk og folkedrakter. Jeg ønsker å bruke elementer fra folkedrakt eller bunader, men har også prøvd å lage en aktuell modell, som en ung kvinne gjerne kunne finne på å bruke "ute på byen". Jeg har ønsket å skape et litt frodig plagg med kraftfulle farger, fargekombinasjoner og med ornamentet i sentrum. Jeg begynte arbeidet med selve kjolen, for å kunne vite hvilke flater jeg hadde disponibel til ornamentene. Dette er gjort for å få mest mulig ut av mønstrene og plasseringen av disse. Formen på kjolen er inspirert hovedsakelig av Setesdalsbunaden. Men som det fremkommer, har jeg ikke latt inspirasjonskilden "binde" meg på noen som helst måte. Jeg har studert mye ornamentene i stavkirkeportaler, særlig til Ål, Borgund, Urnes og Ulvik

stavkirker. Heller ikke her har jeg søkt å kopiere direkte mønstrene fra stavkirkene, men heller å arbeide videre med dem. Jeg har dessuten også skult litt til nyere treskurd basert på akantusranken. I og med at jeg selv kommer fra Oslo, og kanskje synes at mitt eget lokalmiljø er litt fattig på tilsvarende kulturperler, har jeg gjort hele sørlige Norge til min oase hvor det har vært en fryd å øse fra.

I denne teksten er referansene til inspirasjonskilden abstrakte og fragmenterte, og hentet fra svært forskjellige sammenhenger. I motsetning til i eks.I, hvor det er mulig å forestille seg genseren som beskrives, er det her ikke noen direkte sammenheng mellom de assosiasjonene de enkelte inspirasjonskildene gir, og de designmessige løsninger som er valgt i produktet. Det var en tendens i alle tekstene at deltagere med yrke som husmor (se eks.I), bonde, aktivitør etc. hadde mer konkrete tekster og var mer regeltro enn deltagere med yrker som designer, kunsthåndverker etc.(se eks.III). Samtidig var produktet i eks.I preget av svak håndverkskompetanse. Denne deltageren hadde gitt seg i kast med en oppgave som hun egentlig ikke hadde strikketeknisk kompetanse til å gjennomføre. I eks. III bærer gjennomføringen preg av design-, håndverksmessig og teknisk kompetanse, selv om det også ved dette produktet var gitt kommentarer om tekniske mangler av juryen. Dette inntrykket av at amatøren er konkret og den profesjonelle er abstrakt, kompliseres av at deltageren i eks. II også har oppgitt husmor som yrke, selv om teksten bærer preg av en viss innsikt i rosemalingstradisjoner, til abstrakte begreper som brukes for å karakterisere egenskaper i et uttrykk, samt at produktet gir inntrykk av kompetanse til å gjennomføre ideene. Det kan konkluderes med at i disse tekstene har den profesjonelle mer abstrakte begreper til rådighet, og har et større men mer avklart referanseområde for sine valg og begrunnelser enn amatøren. Dette samsvarer med forskjellen mellom A og P i kapittel 3. Deltageren i eks.I referer til den empiriske virkelighet der og da, og produktet er et resultat av prøving og feiling innenfor et begrenset repertoar av muligheter. En viktig forskjell mellom amatør og profesjonell kan gå her, via bruken av abstrakte kunstfaglige termer om estetiske problemstillinger, og til å ha oversikt over de fra kunstfeltet sett relevante mulighetene. Dette kunne jeg ikke kommet frem til uten denne teoretiske analysen.

Å gjøre skiller

Konklusjonen om at bruk av abstraksjoner er et tegn på profesjonalitet, fører analysen videre til et fokus på hvilke begrep som brukes i kunstrelaterte spørsmål. I vurderinger av kunst brukes gjerne abstrakte adjektivpar, f.eks. kunst/dusinvare. Slik ordpar kan, påpeker Bourdieu, gjennom analyse vise seg å tilhøre homologier mellom generelle strukturer selv om de brukes av profesjonen. De kan være grunnlagt på fundamentale motsetninger i det sosiale rom, slik som i eksemplet over, hvor den folkelige appell stilles som motsetning til et kunstnerisk løft. Samtidig gjør abstraksjonsnivået ordparene uangripelige. Dette er logikken i at kunstverket får mening og blir interessante bare for den som kjenner den koden det er kodet etter. En må kunne verdsette kunst for å verdsette kunst. Det er paradokset i dette resonnementet som gjerne oppfattes som tautologien hos Bourdieu, men som også kan forstås som et resultat av at kunnskapen er naturliggjort og oppleves som nødvendig, og at dens grunnlag er "glemt". Begrepene virker så opplagte fordi alle kan forstå det, men vanlige folk forstår allikevel ikke den kunnskapsbaserte betydningen som ligger implisitt i logikken i den bestemte lesningen av kunstverket. Et eksempel på slike underforståtte motsetninger er i kunstfeltets bruk av kunst, kunsthåndverk, husflid, design, håndverk. Dette er begreper som står i en innbyrdes relasjon til hverandre, men hvor betydningene stadig utvikles via nye defineringer.

Art, craft or design?

Disse begrepene er blant annet analysert i en finsk avhandling. Den engelskspråklige kontekst for begrepene er analysert for å forsøke å posisjonere det finske sløyd-begrepet, hvis det oversettes til *craft*, mellom ytterpunktene *fine art* og *industrial design*. På engelsk ligger *art craft* nærmest *fine art*, mens *studio craft* ligger i mellom, men med litt lavere anseelse enn *craft design*, som ligger nærmere *industrial design*. Betegnelsen *ordinary craft* ligger nærmest *handicraft*, som er det tradisjonelle håndverk og har lavere anseelse enn de andre kategoriene. Dette hierarkiet av *craft*-former i forhold til *art* referer til tradisjonell vs. avant garde, men også til graden av autonomi, hvor kreativitet er en viktig variabel i vurderingen av nærheten til *art*. Generelt er det slik på engelsk, at jo nærmere et objekt knyttes til kunst, dess større kreativitet tillegges det, og mer anseelse har produktet og dets produsent. Amatøren er

klassifisert som den minst kreative og originale, og mest tradisjonsbundet. I denne analysen blir utdanning sett på som en viktig hierarkisk klassifikasjonsvariabel. Utdanning har betydning for hvem som får stille ut hvor, men hvor man velger å stille ut har samtidig betydning for anseelsen, for hvilke stipend en får, og så videre.⁶² Igjen bekreftes det som Bourdieu påpeker, at utdanningen virker både strukturerende og de utdannede påvirker strukturen gjennom sine handlinger. Slike markeringer av fellesskap og avstand til andre utgjør en viktig del av kampene innenfor kunstfeltet, som også er vist i eksemplet med opptak til organisasjonene. Denne analysen av fagterminologi er et forsøk på å etablere noen standarder for oversettelse av begreper om kunst, håndverk, sløyd og design fra finsk til engelsk. Et problem for europeiseringen av sløydbegrepet er at på finsk er assosiasjonene til termen *craft* helt andre enn slik de fremstår i de engelske kildene. I finsk sammenheng assosieres for eksempel design til kreativ styrke, mens dette anses som bundet til (industrielle) rammer i engelsk sammenheng.

Historie og kontekst

Historien om enhver utvelgelse er også historien om de som ikke ble valgt. Walter Benjamin mente at ethvert historisk dokument var samtidig et dokument over barbariet. Abstraksjonene som tidligere er trukket frem som karakteristisk for profesjonalitet er så betydningsfulle på alle nivå fordi de refererer til selvfølgelig forutsetninger som ikke kan forstås av andre enn de som deler utdanning, praksiser, og historiske referanser. Derfor vil vanlige folk ha problemer med å kjenne betydningen av at akkurat disse begrepene brukes i omtale av akkurat dette kunstverket, og å vite hva det referer til. I vår omgang med disse begrepene til daglig, kan de representere totalt forskjellige betydninger, alt etter hvilke historiske forutsetninger som er tatt for gitt. Vårt begrep om husflid er et eksempel på dette. De historiske forutsetninger for skillene mellom kunst, husflid og kunsthåndverk kan i Norge knyttes til utviklingen av et område for folkekunst, til Eilert Sundts studier av husflid i Norge, til utviklingen av kunstpedagogikken, til etableringen av Kunstindustrimuseene og etableringen av organisasjonen som nå heter Norges Husflidslag.⁶³

⁶² Anna-Marja Ihatsu 1996, s.111-125.

⁶³ Peter Anker. *Folkekunst i Norge*. Oslo: J.W.Cappelens Forlag A/S, 1975. Ingeborg Glambek 1988, Anna Lena Lindberg 1991, Eilert Sundt. *Om husfliden i Norge*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1975 (1867)

Analysene som jeg har gjort til nå viser at både individ og struktur, historie og kontekst har betydning for de fortolkninger som til enhver tid anses som gyldige. Argumentet hos de Certau om at det ikke finnes en historie, men historie sett fra mange steder, stemmer godt med de observasjoner som er gjort hittil. Et viktig element hos Kosselleck var at strukturene kan være betydningsfulle uten å være synlige eller tilgjengelige. Både utdanningssystemets, økonomiens og historiens betydning for de forskjeller som er beskrevet mellom amatør og profesjonell bekrefter dette. Selv om skillet mellom amatør og profesjonell kan gå via den profesjonelle bruken av abstraksjoner, og via økonomiens og markedets betydning for de profesjonelle, så er det ekspertene som har rollen som benevnere. De som dømmer kan, som det ofte er tilfellet i kunstfeltet, ha samme utdanning, yrke og posisjon som de som dømmes. Rollen er det betydningsfulle. Dermed blir et nytt element i konkurransen interessant: Juryenes dommer var ikke lenger relevante da de skulle vært det; under OL-94 i løpet av 15 februar dager på Lillehammer. Da var produktene som kom inn til konkurransen sendt hjem til deltagerne, og utstillingskonseptet var, som referert i kapittel 1, blitt til "Trollstål og kjerringspinn". Juryenes dommer hadde tids- og stedsbegrenset verdi. Hvordan kan dette forstås? Jeg skal i det følgende diskutere dette i forhold til begrepet folkekunst, som kan knyttes til NH's omtale av det folkelige og vår folkelige kultur i forbindelse med konkurransen.

Godt eller dårlig?

Synet på hva som er godt og dårlig innen folkekunst har skiftet gjennom de siste 150 år.⁶⁴ Folkekunsten ble et begrep samtidig med industrialiseringen, og en påfølgende idealisering av det håndgjorte. En eksponent for dette var John Ruskin og den estetiske bevegelse i England. Ruskins ideer var preget av både filantropiske og estetiske begrunnelser knyttet til industrialismens framvekst.⁶⁵ Masseproduksjonen av varer førte til konsum og forandring i gjenstanders sosiale og økonomiske verdi.⁶⁶ Folkekunst ble blant annet omtalt som retardering av høy kunst. Utviklingsforklaringene er

⁶⁴ Peter Anker 1975. Se også Robert Kloster. *Vestlandsk Husflid gjennom 50 År*. Utgitt av Vestlandske Husflidslag ved 50 års jubileet. Bergen 1948. Beyer A.S. Boktrykkeri, 1948. Og Ragnar Nordby. *Romantikk og realitet*. Den Norske Husflidsforening 75 år, 1966.

⁶⁵ Arthur Efland. *A History of Art Education*. Teachers College Press, Columbia University 1990. Anna Lena Lindberg 1991

⁶⁶ Colin Campbell. *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

at folkekunst kommer opprinnelig fra bygdene, eller, den er påvirket av bykulturen og europeiske forbilder. En annen type forklaring enn den vertikale er den sirkulære: "Bondekulturen har... gömt på traditioner, som vid olika tillfällen blommat upp igen och ingått som skenbart nya beståndsdelar i den internationella kulturen".⁶⁷ Foredlingen av det norske i kunst og håndverk kan også knyttes til ønsket om å forbinde vikingtidens storhet med "nåtid", dvs. de nasjonalromantiske strømninger i andre del av 1800-tallet. For eksempel skrev Håkon Stenstadvold om de norske bildende kunstneres betydning for folkekunstens utvikling at de i begynnelsen av 1880-tallet kom tilbake fra "et halvt århundres" europeisk eksil og arbeidet for å forene den europeiske arv med de karakteristiske trekkene fra folkekunsten.⁶⁸

Forsøkene på avklaring av hva som skaper hva, fører til nye spørsmål. I utredningen fra et utvalg nedsatt av Norsk Kulturråd til å analysere folkekunsten, reflekteres dette. Folkekunst beskrives i denne utredningen som både folkelig og elitistisk, både fra bygdene til byene, og fra byene til bygdene; impulsene har gått begge veier. Dermed blir spørsmålet om hvilken utdanning bygdekunstnerne hadde, komplisert. Det har vært vanskelig å finne ut hvem som hadde hvilken kunnskap og hvordan de skaffet seg kunnskap; nettverkene er diffuse. Det er flere omtaler av at en del av kunstnerne kom fra øvre sosiale skikt i bygdene,⁶⁹ og at svært mange av disse var lærere eller klokkere.⁷⁰ Men i de samme kilder omtales også at bygdekunstneren hovedsakelig levde for kunsten, de var husmenn, enten av eget ønske eller av behov. De økonomiske, sosiale og politiske vilkår har ganske sikkert hatt stor betydning for produksjonsvilkårene, men hvordan dette har påvirket produksjonen for den enkelte er nok også avhengig av andre faktorer. Eilert Sundt gjorde for eksempel et skille mellom husfliden i kystdistriktene som var preget av mer tålmodighet og flid, og husfliden i fjellbygdene som hadde større livlighet og oppfinnsomhet. Det er for eksempel interessant å lese beskrivelsene av kvinners arbeid i "Senjen-egnen", hvor han regnet ut hvor mange arbeidstimer vevingen alene tar, beskrivelsene fra Bergens stift, og frodigheten han beskriver i innledningen til kapitlet "I fjeld- og skovbygdene".⁷¹ De forskjellene som beskrives kan ha med natur, levekår og økonomi å gjøre.

⁶⁷ Sigfrid Svensson. *Bygd och yttervärld*. Stockholm: Nordiska Museet, 1979, s.35.

⁶⁸ Norsk kulturråd 1977.

⁶⁹ Peter Anker 1975

⁷⁰ Robert Kloster 1948

⁷¹ Eilert Sundt 1975

De fleste menn i kystbygdene var opptatt med fiskerier utenom høyonnene slik at ikke var hvileperioder mellom sesongene. Kvinnene hadde derfor et stort ansvarsområde og et tilsvarende arbeidspress. I fjellbygdene kunne de tjene såpass godt på arbeidet i skog, jakt og fiske, etc. at de kunne ta det roligere i andre perioder, og dermed bruke mer tid på husflid.

Simple krumelurer ... eller kalligrafisk forma blad?

Hvilken type forklaring som brukes om norsk folkekunststradisjon, har betydning for hva man legger vekt på i vurderingen av produktene som er skapt i de forskjellige kontekstene. Et eksempel er produksjonen av esker og tiner fra Viksdalen, som omtales forskjellig i 1948, 1975 og 1994. I 1948 ble det argumentert for at Viksdalstinenes dekorstil var et resultat av de dårlige økonomiske og sosiale kår for produksjon. Dette hadde betydning for hvordan produksjonen hadde foregått og hvem som var kunder til produktene. Viksdalen ble i denne kilden brukt som et eksempel på et sted hvor det var bygdeindustri som var utviklet som bierverv og byttehandel, mens den fineste bygdekunsten finnes i de rikeste bygdelagene.⁷² I en kilde fra 1975 omtales Viksdalstinen som et enkelt produkt som "har en simpel dekor". "Med litt øvelse og sikkerhet kan nesten hvem som helst sitte og lage slike krumelurer. Den ene tinen skiller seg ikke fra den andre, dette er en anonym kunst".⁷³ Motsetningen til denne masseproduksjonen finnes i den raffinerte og individuelle stil som kjennetegner Ola Hanson fra Sauherad i Telemark. "Alle viksdalstiner er omtrent maken - fra en hel bygd. Ikke to av Ola Hansons er like". Men litt lenger foran i boka skriver Anker at identiteten til Ola Hanson er uklar. Han referer to kilder; Johan Meyer sier at det kan være den samme som ble kalt Ola Flåta, mens Kristian Gundheim forteller at han bodde på husmannsplassen Tjuven (i Sauherad) og ble kalt Ola Tjuv. Muntlig tradisjon sier at han bodde i Sauherad, "men hvem han var vet vi ingenting om". Når han kan spores opp som den samme personen, er det i følge Anker via håndlaget som også "røper seg på talløse kister, tiner, skrin og småsaker".⁷⁴ Ingen maler som Ola Hanson, og dette er et kjennetegn på forskjellen mellom bygdehåndverkeren på Østlandet og håndverksbygden på Vestlandet.

⁷² Robert Kloster 1948, s.20

⁷³ Peter Anker 1975, s.45

⁷⁴ Peter Anker 1975, s.37.

I 1994 omtales rosemalingen fra Viksdalen i Sunnfjord på en svært positiv måte. Den er "lett å kjenne att på både fargebruk og motiv; på raudgul botn er det måla jamne, parallelle sveiver i fargane svart, oker og kvitt. Det er ikkje så mykje snakk om blomar som stiliserte, nesten kalligrafisk forma blad." Dette er en tradisjon fra 1800-tallet, og fremdeles på 1990-tallet sitter noen og produserer for å dekke etterspørselen etter Viksdalstiner. Det beste kvalitetsstempet på et produkt i vår tid er at "viksdalsmåla tregjenstandar (var) eit av OL-produkta i samband med OL 1994 på Lillehammer".⁷⁵ Rosemalingen som 50 og 30 år tidligere var omtalt som simpel, og som krumelurer som alle kan gjøre, sammenlignes i 1994 med kalligrafi, en positivt ladet karakteristikk som har konnotasjoner til det raffinerte; et behersket uttrykk for avansert kroppsliggjort kunnskap. En representant for en ny generasjon kunstfaglig kompetente, har et annet perspektiv på folkekunsten og skriver Viksdalstinen inn i en annen historie og en annen kvalitetssfære.

Implisitte kriterier

Den profesjonelle rasjonaliteten som ligger i skjønnet er basert i abstraksjoner som er naturliggjorte, og utøves i møtet med verket; godt eller dårlig er kjernespørsmålet når et produkt velges til fordel for et annet. På samme måte som vi gjenkjenner et ansikt, vil det kompetente blikk gjenkjenne stilarter, epoker og skoler uten at en gjør rede for de eksplisitte trekk. De er ikke av den grunn tause. Bourdieu mener at alt dette tyder på at

...selv blant dem som holder seg for å være profesjonelle bedømmere, er kriteriene som definerer stilmessige kjennetegn ved de "typiske" arbeidene, de arbeidene alle bedømmelser støtter seg på, som oftest implisitt.⁷⁶

I kunstfeltet får dette synlige konsekvenser i form av definitive valg; et kunstverk velges framfor et annet, og det henger på veggen i museet til glede eller ergrelse. I den offentlige debatt rundt innkjøpene ved Samtidsmuseet kritiseres innkjøpskomiteer til våre offentlige kunstmuseer. I en debatt i januar og februar 1995 om innkjøp til museene hadde komiteene problemer med å klargjøre sine kriterier for innkjøp. Også i forhold til rosemalte boller fra Viksdalen var det forskjellige oppfatninger blant de

⁷⁵ Anne Britt Ylvisåker Ein liten bukett husflid. Peter Anker m.fl. 1994: *Husflid*. Oslo: Grøndahl Dreyer, 1994, 67-187

⁷⁶ Pierre Bourdieu 1995, s.49.

kompetent . Det er vanskelig å formulere kriterier som er forståelig, eller som det kan være konsensus om, selv innenfor gruppen av kompetente kunstnere og kunsthistorikere i kunstfeltet. Og de implisitte kriterer forblir skjulte, også for de kompetente.

Oppsummering og problemformulering

I kapittel 3 har jeg analysert betingelsene for individuell produksjon og i dette kapitlet de individuelle muligheter og strukturelle betingelser for å være amatør og profesjonell. Diskusjonen er forflyttet fra et individperspektiv til et strukturperspektiv. Forholdet mellom de individuelle muligheter for identitetsskaping, og de strukturelle betingelser for profesjonell kunnskap er motsigelsesfylt. Et sentralt paradoks er at kunnskap både gir rett til å distribuere, og distribuerer, og et resultat av disse prosesser er at det utdannes til ulikhet. Amatørene vet ikke hva de ikke vet. De kjenner ikke betydningen av abstraksjonene. En konklusjon er at ekspertfunksjonen i kunstfeltet er betydningsfull fordi i operasjonaliseringen av blikkets rasjonalitet konkretiseres feltets tatt-for-gitte kunnskap. Hvordan bruker de kompetente i kunstfeltet sitt skjønn i juryeringen av en produktkonkurranse? I dette konkurransematerialet er det en unik mulighet til å analysere bruken av kriterier fordi de er formulert eksplisitt. Det var de kunstfaglig kompetente (kunsthandverker, kunstfaglærer, kunsthistoriker, kunstner, designer) som både utviklet kriteriene og som brukte dem i utvelgelsen av de beste produktene. De er representanter for et felt. Det er derfor mulig å anta at gjennom juryenes utvelgelse formuleres dette underforståtte. Gjennom de konkrete valg synliggjøres preferansene, og de premierte produktene vil derfor være representative for hva de kompetente anerkjenner som de nye norske produkter i vår tids formspråk. I det neste kapitlet skal jeg analysere forskjellene mellom juryenes eksplisitte og implisitte kriterier i utvelgelsen av gode norske produkter, og diskutere det historiske og strukturelle grunnlaget for juryenes implisitte kriterier.

5 Å velge ut det gode produkt

De analysene jeg har gjort til nå har vist at for deltagerne og for eksperter i kunstfeltet hviler den interne logikken i øyeblikkets valg og handlinger på usynlige historiske, både strukturelt og individuelt etablerte fundament. I analysene av A og P, og av kunsteksperternes redefinering av Viksdalstinen synliggjøres hvordan dette fundamentet kan identifiseres hvis det tematiseres. Det er ikke taust, men det er funksjonelt at fundamentet tas-for-gitt. Som Bengt Molander referer til i sin bok om Kunnskap i handling "det finns många teorier, en enda praktik". Tvil fører i verste fall til handlingslammelse, og i profesjonaliteten ligger implisitt evnen til å velge og til handling. Blikkets rasjonalitet operasjonaliseres i praktisk handling når de nødvendige dommer blir gitt, og blir materialisert i de håndfaste produkter. Det er mulig å anta at det i juryens utvelgelsesprosess lå noen kriterier som ikke ble eksplisitte i situasjonen, men som gjennom en samlet analyse kan formuleres eksplisitt når utvelgelsene ses i sammenheng. De implisitte kriteriene finnes i de vurderingene som juryen faktisk gjorde, og som er formulert i løpet av prosessen, samt som offisielle begrunnelser for premiefordelingen. På denne bakgrunn er problemstillingen for analysen i dette kapitlet: Er det samstemthet mellom de eksplisitte, skriftlige kvalitetskriterier og de implisitte kriterier for juryering? I dette kapitlet brukes data fra den deltagende observasjon som grunnlag for å beskrive og analysere disse utvelgelsesprosessene.

Å kjenne tvil

Like most teachers, I believed that when artwork is submitted to a contest each piece will be carefully considered and evaluated in relation to all of the other entries. I know now this is not the case.¹

I noen konkurranser hvor denne kunstfaglæreren hadde vært med i juryen, hadde juryens medlemmer bare brukt "a fraction of a second" på hvert produkt. Erfaringen var at jury-

¹ Lorrie Blair. The Critical Eye: Art Contests from One Judge's Perspective. *Art Education* January 1995, s.62-66, sitat fra s.63.

prosessen i mange tilfeller var hverken konsistent, upartisk eller rettferdig sett fra den enkelte deltagers perspektiv. Da hun selv ble jurymedlem for første gang, ble hun usikker på hvilke kriterier hun faktisk vurderte etter, selv om disse var eksplisitt formulert. Hun ble også usikker på om hun ville klare å velge. Hun bestemte seg for å legge produktene i tre grupper; ja, nei, kanskje. Men flesteparten av produktene endte i gruppen kanskje. Da hun til slutt ble så sliten at hun bare måtte bli ferdig, tok hun ja-gruppen og valgte ut noen vinnere blant disse. Men etterpå ble hun usikker, for kanskje var det ett av produktene som hadde havnet i nei-gruppen som egentlig skulle blitt premiært. Og hun visste at hun helt sikkert ikke hadde vurdert produktene ut fra de intensjonene som innsenderen hadde hatt med produktet.²

Tvilen som denne kunstfaglæreren reflekterer over, er sannsynligvis ikke vanlig for jurymedlemmer i kunst-Norge. Tvil i en jurysituasjon er selvmotsigende. Den kan knyttes til hennes identitet som lærer og formidler, og da er som nevnt refleksjon og tvil en del av den profesjonelle rasjonaliteten. Lorrie Blair's erfaringer som jurymedlem kan imidlertid gjenkjennes fra slik jeg opplevde juryenes arbeid da jeg var sekretær for dem. Mine reaksjoner på det som skjedde kan sammenlignes med de refleksjoner som hun som kunstfaglærer beskriver. Juryene skulle på kort tid velge blant et stort antall produkter, og stolte på sitt blikk og sitt skjønn i denne utvelgelsen. Når juryene utviste så liten tvil, ble jeg ut fra min identitet som kunstfaglærer provosert på deltagerens vegne fordi de ikke ble vurdert på sine "egne premisser". Deltagerne var jo invitert til å delta ved å arbeide på en bestemt måte, og å dokumentere dette. I reglene ble det spurt etter prosessbeskrivelser og begrunnelser, men juryene så bare på produktens visuelle egenskaper. Jeg opplevde vurderingene som vilkårlig når tekstene til produktene ikke ble lest og gitt betydning som en del av juryenes vurderinger, og ble frustrert over dette misforholdet. De vurderingene av produktene som ble gitt underveis i juryeringene opplevde jeg som ganske krasse, tatt i betraktning den inderlighet som jeg er opplært til å ta-for-gitt i alle estetiske produksjonsprosesser. På denne bakgrunn opplevde jeg ikke at min tilstedeværelse påvirket juryenes vurderinger. Snarere tvert i mot. Juryenes sikkerhet og selvfølgelige utøvelse av det profesjonelle skjønn var så overveldende at jeg måtte stille spørsmål om hva som foregikk, hva var dette et uttrykk for. På denne måten fikk både feltarbeidet og min læreridentitet betydning for utviklingen av problemstillingene. Det ble viktig å gå inn bak de tilsynelatende velkjente begrepene juryene brukte i karakteristikene av produktene, for å se om en systematisk analyse både på et allment nivå og ut fra et

² Lorrie Blair 1995

teoriperspektiv kunne gi innsikt i betydningen av de estetiske dommene juryene ga. Ved å være sekretær fikk jeg i løpet av to intense dager føle på kroppen hvordan juryarbeid kan være. Oppgaven var å notere ned det som ble sagt om produktene underveis i juryeringen, fordi dette skulle brukes til å lage de offisielle uttalsene i forbindelse med premieren. Det ble derfor svært viktig å skrive ned akkurat det jurymedlemmene sa. Noen ganger var jeg i tvil om hva de faktisk mente, og måtte spørre. Bemerkninger som inkluderte ironi, latter og lignende ble ikke notert ned fordi jeg ikke hadde tid til å føre dobbelt sett av notater. Derfor ble min opplevelse av atmosfæren viktig. Disse jurygruppene var i arbeid kun en dag hver, og møtte hverandre ikke før eller etter selve juryarbeidet. Både gruppens medlemmer og jeg var opptatt av jobben som skulle gjøres, slik at forholdet mellom gruppemedlemmene fikk forholdsvis lite rom. Noen tendenser var imidlertid tydelige: Prosjektlederen styrte juryeringen forholdsvis stramt. Dette hadde ved siden av ønsket om at premieren skulle gi NH en god profil, mye med økonomi å gjøre. For NH var det viktig at forpliktelser om kostpenger, overnatting etc. kunne inngås. Jurymedlemmene med høyest posisjon (kunst-historikere og kunstnere) var mest aktive, og fikk dermed mer å si enn de med lav posisjon (designer på garnfabrikk). Ut fra teoridrøftingene i kapittel 4 blir juryene her sett på som representative grupper i kunstfeltet, og ikke analysert ut fra individuelle perspektiver eller posisjonene til enkeltindividene. Allikevel vil jurysammensetningen ha betydning for det som skjer, og jeg vil kommentere dette når det får betydning for gruppenes arbeid.

Stort materiale, men få vurderinger

Det store antall produkter (283) skulle sikre et godt utvalg. Problemet var at juryene var svært generell i sine kommentarer til flesteparten av disse produktene. Noen produkter ble bare løftet opp og satt ned igjen, andre ble gitt en kort karakteristikk. Kun de premierte produktene ble diskutert mer inngående. Dette har selvsagt sammenheng med juryeringens logikk; de produktene som er minst interessante blir fort lagt vekk, og refleksjonene blir knyttet til de produktene der det er uenighet, eller når juryarbeidet må avsluttes. Grunnlaget for analysen av juryenes vurderingskriterier er derfor utvelgelsesprosessene fra start til mål, selv om juryene kun formulerte skriftlige vurderinger til de premierte produktene som tilsammen var 17 produkter i de to klassene. Dette lave antallet kan ses på som en svakhet, eller som en styrke ved analysen. Svakheten er at de kommentarene som juryene har gitt, ikke kan sies å være generelt gyldige for andre, tilsvarende situasjoner. Jeg vet ikke nok om hva jurymedlemmene

ville sagt hvis de hadde gjort en tilsvarende type vurdering av alle produkter, som de gjorde av disse 17. På den andre siden er dette en helt autentisk jurysituasjon, hvor juryene stolte så mye på sitt skjønn at de ikke hadde behov for å være mer konkrete. Hadde jeg bedt den enkelte om å gi vurderinger av alle produktene kunne det kommet inn "offisielle" nyanser i kommentarene som ellers ikke ville vært der. På denne måten kan det lave antallet produkter i analysen styrke validiteten istedenfor å svekke den. På grunnlag av de generelle metodiske refleksjoner som er gjort tidligere er det også her viktig å prøve å skille mellom tolkningsnivå. Jeg ser på jurymedlemmene som representanter for de posisjonerte i kunstfeltet. Det kunne slik sett hevdes at deres vurderinger burde analyseres på et diskursivt nivå. Problemet med dette er at vi alle, uansett profesjonalitet, har problemer med å skille mellom hverdagsbetydning og diskursiv betydning i våre umiddelbare faglige vurderinger og handlinger. Vår kunnskap er naturliggjort og derfor ikke gjenstand for den type refleksjon som en analyse av juryeringene er. Et viktig poeng hos Bourdieu er at det er i distansen og objektiveringen at det er mulig å komme bak det naturlige og selvfølgelige, og konstruere en diskursiv betydning. Derfor vil jeg sammenfatte juryenes vurderinger og deretter gjøre en teoretisk analyse av grunnlaget for deres implisitte kriterier.

De eksplisitte kriterier

De eksplisitte kriteriene for juryeringene var at produktene skulle ha:

- 1 Tilknytning til norsk kulturtradisjon
- 2 Kreativitet og nytenking
- 3 Samsvar mellom form og dekor
- 4 God funksjon
- 5 Estetiske kvaliteter
- 6 Håndverksmessig og teknisk utførelse

Disse seks kriteriene brukes som analyseredskap for en sammenligning med hvilke vurderinger juryen gjorde underveis og hva de skrev i sine begrunnelser. Dette er gjort ved å nummerere utsagnene etter hvordan jeg vurderer at de omhandler kriteriene. Juryens kommentarer skal peke tilbake på produktet som godt, noe som forutsetter en vellykket helhet. Derfor blir mine tolkninger av de enkelte kriterier forholdt til den forutsetning at juryene hele tiden forestilte seg produktet som en slik helhet. Men her er det et problem, fordi de eksplisitte kriteriene ikke ble supplert med noen operasjonaliseringskriterier hverken av arrangøren eller av juryene. De tok sine individuelle tolkninger for-gitt. Jeg kan derfor bare

forholde meg til de utsagnene som juryene kom med om produktene underveis i denne utvelgelsesprosessen, og tolke juryens tolkninger. Et annet problem er at de seks kriteriene ikke befinner seg på samme nivå. Noen kriterier er viktigere og mer avgjørende enn andre for at et produkt ut fra et kunstfaglig synspunkt skal kunne vurderes som godt. Det er sannsynlig at *estetiske kvaliteter* vil være overordnet de andre punktene fordi dette er det mest abstrakte kriteriet og refererer til helheten i produktet. Det første kriteriet, *norsk kulturtradisjon*, kan også ha en overordnet funksjon i forhold til de andre kriteriene. Hvis et produkt ikke er norsk, er det sannsynlig at alle de andre kriterier må settes til side. Men overordnet dette vil *estetiske kvaliteter* også kunne settes over spørsmålet om norsk, i betydningen at selv om et produkt vurderes som norsk, er det ikke godt hvis det ikke også har estetiske kvaliteter. Ut fra de kravene til abstraksjon som jeg tidligere har knyttet til en profesjon, en utdanning og et autonomt felt, er det grunn til å anta at dette abstrakte kriteriet er sentralt i skjønnets utøves her.

Strikkeproduktene velges ut

Strikkeproduktene var jakker, gensere, drakter etc. som var lagt utover lange bord i et lagerlokale tilknyttet Norges Husflidslag. Det var mange store ting og de krevde mye plass. Juryeringen av disse produktene var derfor en omfattende prosess. I denne gruppen ble de første rundene av juryeringen gjort ved at jurymedlemmene gikk langs disse bordene hver for seg med en liste over de nummererte produktene. De skrev så ja, nei eller spørsmålstejn bak hvert produkt. Etter at hvert enkelt jurymedlem hadde gått en runde og sett på produktene møttes de og ga ved opprop av nummer tegn for ja, nei eller spørsmålstejn til dette produktet. Hvis det var et produkt hvor to sa ja og tre nei, måtte det gis noen korte begrunnelser; som "for tradisjonell", "triste farger", etc. I denne situasjonen var det en del muntre kommentarer om noen av produktene. 114 produkter ble valgt bort i første runde. 71 produkter fikk spørsmålstejn, ingen fikk direkte ja. Etter to slike juryeringsrunder var det 60 produkter igjen. Disse ble lagt på bord i et annet lokale. Etter tredje runde med avstemminger over produktene på listen, var det igjen 31 produkter. Noen luer, votter og sjal var med i denne runden, men ble tatt bort av prosjektlederen etterhvert som konseptet for utstillingen på Folkemuseet ble mer avklart. To produkter, en jakke og en genser av samme produsent, ble tatt ut fordi de ikke var "norsk". Det var da tilbake 20 produkter som hadde fått ja, 4 også spørsmålstejn, og 11 produkter som hadde fått spørsmålstejn. Av de fire med ja og spørs-

målstegn var det ett produkt som ble tatt bort i siste runde, men hentet inn igjen og gitt Norsk Ukeblads spesialpris. Det var en tendens til at prosjektlederen sluset de produktene som var laget av kjente kunsthåndverkere gjennom slik at disse produktene kunne bli med til sluttvurderingen. På dette stadiet ble noen av antrekkene prøvd på modell. Det var en formingslærer/fagjournalist som ba om dette, og det ble begrunnet med at det er lettere å se formmessige kvaliteter på strikkeplagg på en tredimensjonal form. I denne runden ble det gitt såpass konkrete kommentarer at jeg som sekretær skrev dem ned. Disse kommentarene ble senere brukt av prosjektlederen da hun skrev ut de skriftlige kommentarene til produktene som ble premiert. Det er derfor liten variasjon mellom de skriftlige begrunnelsene og de kommentarene som ble gitt i nest siste runde av juryeringen. Forskjellen er at kommentarene i denne fasen av juryeringen var mer muntlige, direkte og stikkordspreget enn de skriftlige.

De endelige valg

I den fjerde runden var det tolv antrekk igjen. I denne juryeringsrunden ble bruken av modell viktig; hvordan satt egentlig plagget på? Var det et godt estetisk produkt? Det ble oppdaget at noen plagg hadde dårlig funksjon fordi det var så lange trådsprang på baksiden at den som skulle ta det på seg fikk fingerene innimellom trådene. Juryen oppdaget at man bare hadde noen få håndstrikkede antrekk blant de som var tilbake. Dette var et problem i forhold til konkurransearrangementets intensjoner om å finne frem til produkter som videreførte norsk strikke tradisjon. Derfor måtte juryen gå tilbake til de forkastede produktene for å sikre seg at de fikk valgt inn et håndstrikket antrekk blant de premierte. Juryen var også litt misfornøyd med den gruppen produkter de satt igjen med. Nå begynte juryen å formulere sine begrunnelser for hvert enkelt antrekk ved at de karakteriserte gode og dårlige sider ved produktene. Fordelingen av premier var vanskelig, fordi det etter juryens mening var noe å utsette på alle produktene unntatt det maskinstrikkede som de ikke kunne gi førstepremie alene. Det endte med at juryen ga tredelt annenpremie og en tredjepremie. Juryen begrunnet premiefordelingen slik:

Et vinnerprodukt må oppfylle alle juryeringskriterier, og skille seg klart ut fra de øvrige. På strikkesiden fant juryen mange gode arbeider, men ingen som utpekte seg som vinner... De tre annenpremier har, hver på sin måte, kvaliteter som gjør at de utpeker seg fordelaktig.

Det var i alle unntatt ett tilfelle samsvar mellom kommentarene i 3.runde og de publiserte uttalelsene. Vinnerne av 2.premie fikk kr. 10.000,- hver. På denne måte delte man summene

fra første og andre plass i tre. Vinneren av 3.premie fikk kurs på Holmen gård. I tillegg til hederlig omtale av fem plagg, ga Norsk Ukeblad en spesialpremie på kr. 5000,-. De som fikk hederlig omtale fikk v ærer for kr. 500,- i et Husflidsutsalg. Det ble gitt fem premier, og fem a- hederlige omtaler.

Ti premierte strikkeprodukter

Delt 2.premie (se prod. nr. 336)

Juryens uttalelse: Produktet oppfyller de fleste juryeringskriterier, drakten viser at premievinneren er i besittelse av evner og vilje til å søke nye veier, spesielt når det gjelder snitt, plagget har en nyskapende form, som passer til vår tids klesstil. Som minus finner juryen at plaggene ikke er helt gode på det funksjonelle plan, da det, spesielt på tightsen er lange sprang i trådene.

Juryens viktigste kriterier var positivt for nyskapende form som passer til vår tid, og negativt for funksjon. Fargene ble ikke direkte kommentert av juryen, selv om det i vurderingen av plagget som helhet er lagt vekt på dette.

Delt 2.premie (se prod. nr. 310)

Juryens uttalelse: Plagget viser en tilbakeholden, men enhetlig bruk av farger. Idegrunnlaget er tydelig bevart, uten at genseren blir en kopi av vevnaden, produktet viser en klart overveiet kontrast mellom det overdådige blomstermønster, og det stramme, geometriske uttrykket i borden, produktet kan også strikkes for hånd.

Genseren hadde en tradisjonell genserfasong. Mønsteret var brukt forholdsvis direkte. Dette diskuterte juryen litt, og man sammenlignet genseren og bildet av teppet. Hovedkriteriet som ble brukt av juryen var balanse og harmoni i farger og mønstring. De egenskaper ved genseren som ble fremhevet var kontrastene mellom mønsteret på bolen og det kontrasterende geometriske mønsteret på bordene som ga assosiasjoner til Fana-jakken. Problemet var signalene som NH sendte ut ved å gi denne maskinstrikkede genseren førstepremie. Estetisk kvalitet og farger var positivt kriterium for juryen, maskinstrykking ble et negativt kriterium.

Delt 2.premie (se prod. nr. 245)

Juryens uttalelse: Plagget demonstrerer tydelig muligheten som ligger i håndstrykkingen til å planlegge og gjennomføre et mønster som går uavbrutt gjennom hele plagget. Bearbeidingen på motivet er gjennomført på en heldig måte. Det er

oppnådd en fin kontrast mellom hovedornamentet og de enkle former og mønstre på siden. Juryen finner at genserens farger er et minus, en annen fargeholdning ville fremhevet mønsteret på en bedre måte.

Juryen la vekt på mønsteret, at dette var en god utnyttelse av håndstrikketeknikken. Dette kvalifiserte plagget til premie. Men som helhet var plagget ikke vurdert som godt, fargene var tunge. Juryens viktigste kriterier var positivt for håndstrikking og mønster, negativt for farger.

3.premie (se prod. nr. 266)

Juryens uttalelse: Plagget har en fabulerende og frodig dekor, formen på plagget er utradisjonelt løst, men gir allikevel klare assosiasjoner til norske folkedrakter. Med farger har premievinneren klart å få fram en frisk og frodig fargeholdning. Som minus trekker juryen frem at hektene virker for dominerende og "stive" i forhold til plagget, og at mønsteret stemmer dårlig i sammenføyningene.

Kommentaren at "formen på plagget er utradisjonelt løst, men gir allikevel klare assosiasjoner til norske folkedrakter" er tvetydig fordi den henspiller på vanlige genserformer, mens dette er en kjole med det høye livet i norske folkedrakter. Kritikken om at mønsterelementene er plassert dårlig i forhold til sammenføyningene må ses i sammenheng med at kjolen er sydd sammen av maskinstrikkede deler. De viktigste kriteriene var positivt for fargene og tilknytningen til det norske. Både positivt og negativt om mønsteret. Negativt om bruken av tinnheker i lukkingen. Disse ble tatt av og erstattet med en stor sølje ved fotografering til Norsk Ukeblad og til utstillingskatalogen.

Norsk Ukeblads spesialpris (se prod. nr. 303)

Juryens uttalelse: Plagget er dyktig håndverksmessig utført. Jakken/kåpen har et avgjort norsk preg både i mønster og farger. Produktet viser tilknytning til norsk kulturtradisjon, men i vår tids formspråk. Plagget er utført i en lite kjent teknikk. Jakken ble levert sammen med en kjole som fungerte dårlig sammen med jakken, og dette ødela helheten.

Denne jakken er positivt vurdert for norsk preg i farger og valg av lite kjent strikketeknikk, men får negativ kritikk av designet på hele antrekket. Kjolen var i vår tids klesstil, men kanskje et for stort brudd. Juryen så ikke på det fyldige skriftlige materialet, og kjolen ble heller ikke prøvd på modell sammen med jakken. De viktigste kriteriene for juryen var negativ om matching i design og materialer, og positiv angående tilknytning til det norske (i farger og mønster) og strikketeknikk.

Hederlig omtale (se prod. nr. 370)

Juryens uttalelse: Mønster og form er stramt og fint forenklet, oppblåsningen i størrelse av mønsteret skaper en uvant virkning. Fargeholdningen er avstemt, men litt tung.

Juryen vurdert mønsteret, det norske og fargevalget, selv om det var tungt, som positivt. En negativ kommentar i 2. runde: "lite nyskaping", og uvante farger og mønstre. Dette var borte i den skriftlige kommentaren. De viktigste kriterier var farger som var negativt vurdert, og mønster og form som var positivt vurdert.

Hederlig omtale (se prod. nr. 383)

Juryens uttalelse: Det er en tradisjonell og gjennomarbeidet bruk av mønster. Juryen vil særlig fremheve tilbehøret; lue og vanter, der bruken av kontrastfarger skaper et rikere uttrykk enn i genseren.

Genseren var håndstrikket. Den var godt og helhetlig komponert. I teksten var den avbildet sammen med votter og lue slik at det ble et antrekk som skulle passe både mann og kvinne. Juryen la vekt på tradisjonell og gjennomarbeidet mønsterbruk som positivt, og at kontrastfargene i lue og votter skapte et rikere uttrykk enn i genseren som er mest grønn og svart. Mønsterbearbeidingen var norsk og vurdert som positivt, mens farger var negativt vurdert, og dette utgjør de viktigste kriterier.

Hederlig omtale (se prod. nr. 341)

Juryens uttalelse: Behersket og fin bruk av positive/negative former, spennende variasjon i for- og bakside, som allikevel gir et godt helhetsinntrykk. Genseren har litt for tunge farger, og en for tett strikkekvalitet.

Når strikkekvaliteten blir for tett, kan dette føre til at plagget blir hardt og tungt. Det var uklart for juryen om plagget var håndstrikket. Det viste seg å være maskinstrikket i en samtale jeg hadde med produsenten. Juryen la her vekt på mønsterutformingene som positivt, mens fargene og tettheten i plagget var vurdert som negativt, og dette utgjør de viktigste kriterier.

Hederlig omtale (se prod. nr. 209)

Juryens uttalelse: Sparsomme virkemidler i mønsteret er utnyttet i flaten på en heldig måte. Det er en fin kontrast mellom det myke og det stramme. Men man får ikke assosiasjoner til tradisjonelle mønstre.

Mønsteret til denne genseren var hentet fra ideheftet som var laget til konkurransen. Den abstrahering av mønstre som det oppfordres til i ideheftet til konkurransen ga etter juryens mening for få assosiasjoner til norsk tradisjon. Genseren kan sies å være i vår tids formspråk i den forstand at det var en stor genser som man kan bruke tights under. Juryens viktigste kriterier var positivt for mønsterutforming, og negativt for manglende tilknytning til det norske.

Hederlig omtale (se prod. nr. 204)

Juryens uttalelse: Plagget har god fargebruk, plagget fungerte godt på kroppen og virket friskt og lett. Plagget gir få assosiasjoner til tradisjonelle mønstre.

Juryen la vekt på god fargebruk, og god strikkekvalitet. Denne genseren hadde gul/grønne farger som på andre gensere er vurdert negativt. Det kan virke som om den gode strikkekvaliteten og komforten som dette gir, er vurdert som såpass betydelig for denne genserens helhetlige kvalitet at den er premiert. Genseren var maskinstrikket. Juryens viktigste kriterier er positivt for farger og teknisk og håndverksmessig utførelse, men samtidig negativt for de manglende assosiasjoner til det norske.

Juryens implisitte kriterier

Det ble gitt få karakteristikk i utvelgelsesrundene, og de som ble gitt i nest siste runde var ganske like de skriftlige uttalelsene. Juryen var svært homogent sammensatt. Alle medlemmene hadde et aktivt faglig forhold til strikking og norsk strikkes tradisjon. Dette kan være en grunn til at det var lite diskusjon om kriteriene før juryen begynte sitt arbeid, og at det ble så stor vekt på de visuelle egenskaper ved produktene. Det var et jurymedlem som hadde formingslærer bakgrunn som ba om at produktene måtte prøves på en modell. Juryen beholdt i første utvelgelsesrunde de produktene som hadde sterke farger eller var utpreget spesielle i fargekombinasjon eller i snitt. De estetiske vurderingene ble mer nyansert og komplekse ettersom utvelgelsen ble gjort mellom færre gjenstander. Dette førte til at noen produkter ble lagt til side, men trukket frem igjen etter som utvalget minsket.

1 Tilknytning til norsk kulturtradisjon Vurderingene av om produktene var norske ble kommentert i 5 av 10 produkter. Det ble i 4 av disse produktene knyttet til i hvilken grad mønstringen ga assosiasjoner til det norske. To av produktene som fikk positive kommentarer

på helheten hadde bunad som forbilder. Dragestilen fra Osebergskipet i produkt nr.245 var ikke kommentert som norsk. Mønsteret i produkt nr.310 var ikke kommentert som et problem i juryen, noe som er interessant når det gjelder kriteriet om norske assosiasjoner. Alle i juryen ga uttrykk for at de kjente til teppet som var utgangspunktet for mønsteret. Men tulipaner og sommerfugler er ikke det folk flest vil assosiere til når det er snakk om norske strikkemønstre. Har man interesse for, eller utdanning innen kunsthistorie vil man derimot lett kunne assosiere "norsk" til denne floraen hvis man kjenner til tradisjonen som dette teppet står i. Den geometriske, blå-hvite borden kan vi lettere assosiere med "norsk" fordi den ligner på borden på Fanajakken. Men kanskje også fordi den er såpass abstrakt at den er mer åpen for tolkning

2 Kreativitet og nytenking Det var kun ett produkt som fikk en direkte kommentar om nyskaping. Det var produkt nr.336, hvor produsenten viste evne og vilje til å søke nye veier. Andre kommentarer som kan knyttes til dette punktet er god bearbeiding av motiv, annerledes enn man er vant til i strikkeplagg, vår tids formspråk, etc. Men disse kommentarene er abstrakte, og kan ikke knyttes direkte til en bestemt egenskap. Derfor kan slike kommentarer også knyttes til punkt 3 og til punkt 5, med litt variert betydning for vurderingen av produktet.

3 Samsvar mellom form og dekor I 9 av de 10 produktene var mønster kommentert. I 8 produkter var dette positivt, men for ett av disse plaggene var det kommentert både som positivt; selve mønsterkomposisjonen er bra, og som negativt; det samme mønsteret gir ikke assosiasjoner til "det norske". Mønsteret var den avgjort positive egenskap ved ett produkt, nr.245. Det positive var at mønsteret bare kan strikkes for hånd og på rundpinne fordi mønsteret går helt rundt bolen og over skulderen. I to gensere var mønsteret i følge juryen bearbeidet på en "heldig" måte. Den ene av disse hadde oppgitt husmor som yrke, mens den andre ikke hadde oppgitt yrke. Det var altså en liten tendens til at de som har oppgitt kunsthåndverker etc. som yrke ble omtalt annerledes enn de andre premierte deltagerne. Mønster knyttes også til andre kriterier, som spørsmålet om det norske. Nyskapende form kan også knyttes til dette punktet. Samsvar mellom form og dekor er ikke gitt avgjørende betydning i vurderingen av noe plagg.

4 God funksjon Det var kun ett produkt som fikk direkte kommentar om funksjonen, nr.336. I tillegg kan kommentarene til produkt nr. 204 tolkes som en vurdering av funksjon; "plagget fungerte godt på kroppen og virket friskt og lett". Det var opplyst i teksten til denne genseren at den var maskinstrikket

5 Estetiske kvaliteter Av de vurderingene som juryen har gitt som avgjørende positive eller negative for produktets helhet, ser farger ut til å være av størst betydning. Dette ble omtalt i 8 av 10 produkter. Av disse var det 5 produkter som fikk positiv omtale for fargevalg, og 3 som fikk negativ omtale. Fire av genserne som fikk hederlig omtale hadde grønne og gulgrønne farger, som går mot jord. Dette var karakterisert som negativt i tre av produktene, og positivt med forbehold for det fjerde produktet; "godt avstemte farger, men litt tunge". Ett av 2.premie-produktene hadde brun hovedfarge, og var karakterisert som kjedelig. De sterke gule og orange fargene i hansker og lue tilhørende ett hederlig omtalt produkt skaper ifølge juryen litt liv i det tunge grønne. De produktene som fikk positiv omtale hadde farger fra den varme delen av fargesirkelen; lilla, høyrødt og orange, gjerne i kontrast med svart, eller komplimentærfarger. De plaggene som passet mest til vår tids klesstil, var de som fulgte mote i design og snitt (A-form), og var i sterke røde og lilla farger. Disse var foretrukket fremfor de genserne som var mer tradisjonelle i formen, men hvor det var eksperimentert med nye måter å kombinere mønstring på. Farger som gikk mot det kalde, og mot jord, er karakterisert som nye, uvante farger. Jordfarger og grønne farger, selv om de går mot gult, var ikke likt av juryen. Disse fargekombinasjonene var ikke vurdert som nyskaping, men som "uvanlig", "fremhever ikke mønsteret nok", "tung"; alt negative karakteristikk.

6 Håndverksmessig og teknisk utførelse I produkt nr.245, var selve håndstrikketeknikken utnyttet på en spennende måte. Dette var produktets fremste positive trekk. Til produkt nr. 341 var en kommentar at strikkekvaliteten var for tett. Dette var det mest negative trekk ved produktet. Produkt nr.310 hadde den ulempe i forhold til arrangørens intensjoner med konkurransen at den er maskinstrikket. Hvordan ville det bli forstått hvis denne maskinstrikkede genseren fikk førstepremie? Denne genserens positive egenskaper var at den befant seg mellom kunst og kunsthåndverk. En positiv egenskap var at denne genseren kan både håndstrikkes og masseproduseres. Til produkt nr.336 var maskinstrikketeknikken et problem fordi det reduserte funksjonen i tights som hører til jakken. Antrekket var

maskinstricket som metervare, og var deretter sydd sammen som konfeksjonssøm. Den "fabulerende og frodige" kjolen med "frisk og frodig fargeholdning", produkt nr.266, fikk også negativ omtale for de tekniske løsningene som bruken av strikkemaskinen har krevd. Dette plagget var formstricket på strikkemaskin etter mønsterdeler slik at det ikke klippes vekk noe "strikkstoff" etterpå. Den var derfor mer "håndgjort" og mer preget av strikkemaskinens muligheter og begrensninger enn det produktet som var sydd av lengder. Produsenten hadde brukt maskinens muligheter til å legge større vekt på designet i kjolen enn på hvordan mønsteret passet i sammenføyningene. Dette kriteriet har i juryeringen fått en dreining mot fokusering på spørsmålet om strikkemaskin eller håndstriking.

Når tilknytning til det norske ble kommentert i bare halvparten av disse produktene, kan dette ha sammenheng med at vurderinger av det norske like gjerne ble knyttet til spørsmål som strikketeknikk, mønstring, farger og design. Designet skulle gjerne være moderne, og fargene skulle gi assosiasjoner til det norske i betydningen sterke høyrøde og lilla farger. Juryens viktigste implisitte kriterium ble at produktet måtte ha norske farger og en moderne form/design. Juryen presiserte denne vektleggingen på form i uttalelsene om de produktene som fikk hederlig omtale: "generelt kan vi si at det er lite nyskaping på form, men gode løsninger på mønstre". Det er derfor rimelig å hevde at juryens bruk av de andre kriteriene var underordnet punkt nr.5; *estetiske kvaliteter*. Dette er i samsvar med de definisjoner som tidligere har vært diskutert at det mest abstrakte kriteriet er det som får størst betydning i juryeringen. Idealet om håndstriking står i motsetning til de design som ble premierte, fordi disse neppe ville blitt strikket for hånd. Det er også interessant at farger har så stor betydning for juryens vurdering av produktene, men er ikke nevnt i de eksplisitte kriteriene. Det samme gjelder for juryens henvisning til vår tids formspråk, en formulering som sto i innbydelsen til konkurransen, men som ikke var eksplisitt formulert i vurderingskriteriene.

Denne juryen brukte de mest abstrakte karakteristika i kommentarene til de premierte produktene positive egenskaper; evne og vilje til å søke nye veier, viser klar overveiet kontrast, fabulerende og frodig. Til andre produkter er kommentarene litt mer konkrete: behersket og fin bruk av positive/negative former, fin kontrast mellom det myke og stramme, virker friskt og lett. I de negative kommentarene er det konkrete karakteristika; lange trådsprang, fargene er et minus, hektene for dominerende, kjolen ødelegger helheten, tunge farger, tett strikkekvalitet, få assosiasjoner til tradisjonelle mønstre.

Treproduktene velges ut

Juryeringen i tregruppen var mer oversiktlig og systematisk i prosessen fordi det kun var 83 gjenstander å forholde seg til. En viktig forskjell på disse to jurygruppene var her satt det en husflidshåndverker som hadde utdanning som formingslærer, som selv produserte “god husflid” og som er aktiv i NH sentralt og i kurssammenheng. Dette jurymedlemmet bidro til at det ble mer problematisering og diskusjon. I denne juryen var det mulig å notere ned systematisk de kommentarere som ble gitt underveis i utvelgelsen. Her referes det derfor til 3 vurderingsrunder. Alle gjenstandene, 83 stk., sto utover på bord i lagerrommet. Prosessen var lagt opp på samme måte som i juryeringen av strikkeproduktene. De enkelte jurymedlemmer gikk rundt hver for seg og noterte ned sine ja, nei og spørsmålstegn på listen. Så samlet de seg, og strøk de som fikk nei av alle. Ellers var det slik at den som kunne tale for et produkt bidro til at det fikk være med i neste runde. I første runde ble 59 produkter tatt vekk. Det lå 24 produkter tilbake; både produkter som ble med helt til premiering, og produkter som opplagt var tatt med som uttrykk for ironi fra enkelte jurymedlemmers side. To rosemalte esker med “nytt design” ble på dette tidspunktet foretrukket fremfor to rosemalte esker i tradisjonell form, men med forsøk på fornying av fargene. Av disse produktene var det fem som fikk spørsmålstegn og 19 som fikk ja. To ja ble begrunnet med god teknikk, ett med god dekor. Et spørsmålstegn ble begrunnet med at formen var ren. Det er interessant at det ble uttrykt tvil ved så få produkter, sammenlignet med produktene i strikkegruppen.

I andre vurderingsrunde ble hver av de gjenværende produktene gitt karakteristikk som en del av begrunnelsene for at de skulle være med videre. Kommentarene til et produkt som fikk 2 stemmer for å gå videre og 3 stemmer mot, var; tradisjonell teknikk, selvstendighet i dekoren, tykk og klumpet, frisk, dekor på lokk og sider samsvarer ikke, lim istedenfor sveip, dekoren på lokket det som hever det. Et produkt som fikk 0 stemmer fikk karakteristikkene; tradisjonelt, klassisk, enkelt, tidløst, kjedelig, ren, morsom dekor. Et annet produkt som fikk 0 stemmer ble karakterisert slik; friskhet, glede, humor, ungdomsspråk, noe kjent, stygt malt, kopi. I denne runden var det 15 produkter som gikk ut. Av de som gikk ut var det uenighet om 7 produkter skulle gå videre. Bare ett av de produktene som gikk videre ble ikke premiert. Et av produktene som gikk videre ble betegnet som det som helhetlig var best av alle produktene, og fulgte reglene i konkurransen på flest punkter. Det var noe nytt i det gamle, tidløs fornyelse, beskjeden, og smykkelignende. Det var et produkt som fylte alle vurderingskriterier som juryen skulle arbeide etter, men det var litt kjedelig, “for anonymt”.

To produkter fikk på dette tidspunktet svært forskjellige kommentarer: det ene produktet var "hertetøst i uttrykket, matematisk utpekulert, trendpreget, kunstig inspirasjon, voldsom symmetri, forsøk på vår tids formspråk, ikke norsk nok, fint håndverk, gjennomført". Dette sto i kontrast til kommentarene på det andre produktet; dristig, relateres til eventyr, frodighet i sammenstillingen av sprø ting, original, nytt uttrykk, har mystikk, ikke formfullt, lav kvalitet i håndverket, grovt og spikket gir det karakter, hevet over det trivielle plan, men helt barokt. Her oppsto det en diskusjon om besjelethet vs. håndverk. Hva skulle man legge vekt på i juryeringen? Generelt mente juryen at i denne nest siste runden var det mye nytt, fult og fart, men dårlig håndverk. Alt lå til rette for at det skulle bli vanskelig å gi premier i siste vurderingsrunde. I tredje vurderingsrunde var det bare 9 produkter igjen. Disse ble satt på et bord og diskutert inngående. Det ble diskutert om man ville få kvalitetsheving hvis "folk får noe å strekke seg etter". Hvordan ville treprodusentene forstå resultatet av juryeringen? Her tenkte man mest på amatørerne. Juryen var opptatt av signalene premieringen ville gi. "Frodighet" var et viktig signal man ønsket å få ut. Det ble diskutert om ett skrin som representerte et viktig signal om frodighet, kunne ses sammen med noe annet for å synliggjøre kombinasjoner av egenskaper. Kunstneren foreslo at juryen kunne la være å gi premier, for å signalisere at dette ikke var godt nok. Etterhvert ble det klart at juryen måtte inngå noen kompromiss. Juryen var enige om at det beste produktet rett og slett ikke var der. Ett av produktene som var tatt ut i 3.runde fordi det var for mange mangler med den, ble hentet inn igjen da juryen oppdaget at de ikke hadde nok produkter til premiene. For å markere at produktene i tregruppen var litt dårligere enn i strikkegruppen, valgte juryen å gi bare kr. 5000,- til hver 2.premie, og et kurs på Holmen gård som 3. premie i denne gruppen. Det ble gitt fire premier og tre hederlige omtaler.

Sju premierte treprodukter

Delt 2.premie (se prod. nr.12)

Juryens uttalelse: Arbeidet oppfyller de fleste kriterier for juryeringen, og at premievinneren har nedlagt mye arbeid i produktet. Skrinet er teknisk meget godt utført. Premievinneren har kombinert flere materialer på en heldig måte. Skrinet har gode estetiske kvaliteter og et delikat utseende. Men juryen finner imidlertid skrinet vanskelig å åpne, så juryen finner å måtte sette et minus for funksjon. Videre er det en for sterk kontrast mellom det finstilte, delikate yttrykk, og den røffe indre utføring. Juryen savner det norske preg på gjenstanden, som har en avgjort internasjonal, trendy og noe upersonlig stil.

I andre vurderingsrunde var kommentarene klart todelt; godt håndverk og design, men et produkt uten "sjel". Det ble kommentert at produsenten har vedlagt fyldig dokumentasjon på arbeidsprosessen. I tredje vurderingsrunde var de negative kommentarene mer fremtredende; lekker og upersonlig i form og design, trendpreget med referanser til japansk, europeisk, kaldt, kunstig inspirasjon, matematisk og utspekulert. Den følte som en kompakt koloss samtidig som den ser lett ut. Håndverksmessig og teknisk utførelse var det viktigste kriteriet for juryen, både positivt og negativt vurdert. Dette produktet ble tross innvendinger valgt til delt andrepremie fordi det var forsøk på nyskaping, det var godt håndverk og bar preg av teknisk raffinement. Juryens viktigste kriterier var negativt for manglende balanse i kontraster og for designpreget, og positivt for god håndverksmessig og teknisk utførelse.

Delt 2.premie (se prod. nr. 44)

Juryens uttalelse: Kongeskrinet gir klare assiasjoner til norsk folkekunst, og at det gjengir en frodig kraft som finnes i de beste folkekunstarbeider. Skrinet skiller seg klart fra de andre arbeider, og eventyr og mystikk er stikkord som faller lett på tungen i forbindelse med dette arbeidet. Juryen vedgår at skrinets utforming kan virke uelegant og klumpete, men formkonseptet er gjennomført på en sjarmerende og original måte. Skrinet har absolutt mangler både i teknisk og håndverksmessig utførelse.

I andre vurderingsrunde var juryens kommentarer svært ambivalente. Kroneskrinet ble karakterisert som annerledes, gjennomført klumpete, dristig, frodighet i sammenstillingen av sprø ting, hevet over det trivielle plan men helt barokt, grovt og spikket gor karakter, har mystikk, original. Etter at alle produktene var gjennomgått ble dette skrinet tatt med videre. I tredje vurderingsrunde ble kommentarene knyttet til ideen i produktet; dristig, sprø sammensetning, helt barokt. Håndverket og grovheten var både positivt og negativt vurdert. Skrinets indre ble ikke kommentert; der var det en gul silkeseng med plass til en ring eller ett smykke. Juryens viktigste kriterier var idekonseptet i produktet, mens den håndverksmessige og tekniske utførelsen ble vurdert som negativt uten at dette hemmet produktets estetiske kvaliteter.

3.premie (se prod. nr. 62)

Juryens uttalelse: Dette er en klart tidløs gjenstand, og at skrinet har et avgjort norsk preg. Det er håndverksmessig dyktig utført, og vitner om kunnskap og ferdigheter. Neverskrinet har en stillferdig, men raffinert bruk av virkemidler. Kombinasjonen av materialer er følsomt og helhetlig satt sammen. Men juryen savner et dristigere sprang mot vår tids formspråk.

I andre runde var juryens kommentarer svært positive. Det ble lagt vekt på god kontrast i materialene. I tredje vurderingsrunde var de positive kommentarene knyttet til gjenstandens "besjelehet", men samtidig var den for anonym, hadde for lite kontaster. Denne motsetningen ble uttrykt klarere i de skriftlige kommentarene; gjenstanden var norsk, og har en stillferdig, tidløst uttrykk og en raffinert bruk av virkemidler, samtidig som den var for lite dristig. Juryens viktigste kriterier var betydningen av god håndverksmessig og teknisk utførelse samtidig som dette hindrer et mer dristig uttrykk

Norsk Ukeblads spesialpris (se prod. nr. 37)

Juryens uttalelse: Gjenstanden absolutt er en nyskaping, den har et norsk preg, og er dekorativ. Gjenstanden er dessverre overtung, så den faller lett.

I andre vurderingsrunde var det positive kommentarer knyttet til ideen, men negative knyttet til håndverket, og også til helheten; formalisme, uforpliktende, dekorativ. I tredje vurderingsrunde var det bare negativt; påfunnaktig, og dårlig funksjon. Da det viste seg at det var vanskelig å finne mange nok gode produkter, ble dette produktet tatt frem igjen, og de skriftlige begrunnelsene består av formildende formuleringer. Juryens viktigste kriterium var den nyskapende ideen som står i kontrast til funksjonen. Boksen lot seg rett og slett ikke bruke. Hvis man prøvde å ta av lokket, så tippet hele boksen. Dette produktet hadde sin styrke i designet.

Hederlig omtale (se prod. nr. 14)

Juryens uttalelse: Dekoren på dåsen er vakkert utført, og vitner om stor teknisk ferdighet. Produktet fyller ikke kriteriene for nyskaping.

Det positive med dette produktet var i alle vurderingsrunder håndverket, det negative at produktet ikke var nyskapende nok. Det var klistret et navnermerke på innsiden av lokket. Da denne ble tatt av, viste det seg at det var svidd inn årstallet 1982 i lokket. Produktet var altså ikke laget for denne konkurransen. Juryens viktigste kriterium var manglende nyskaping, men samtidig god håndverksmessig og teknisk utførelse.

Hederlig omtale (se prod. nr. 23)

Juryens uttalelse: Dette er en god, enkel og original produktide, med funksjonell utforming. Karveskurd-dekor er brukt og utformet på en ny måte, og form og dekor passer sammen. Produktet har noe stivt og uforløst i formen.

Kommentarene i andre vurderingsrunde var positive når det gjelder ide, funksjon, “norsk” dekor, nyskaping. De runde bena var “problematisk”. I tredje runde fikk produktet bare positive kommentarer. I de skriftlige kommentarene var det positiv omtale av produktide, funksjon, og spesielt nytenking i dekor og helhet. Men produktet var “noe stivt og uforløst”. Dette kan knyttes til rundstokkene som følger formen og fungerer som ben. Juryens viktigste kriterier var den nyskapende ideen og dekoren, men formen, spesielt på bena ble vurdert negativt.

Hederlig omtale (se prod. nr. 9)

Juryens uttalelse: Esken har en rolig, enkel form og et meditativt uttrykk. Nyskaping er oppnådd med enkle virkemidler. Dimensjoneringen av materialer harmonerer ikke. Lokket kunne med fordel vært mer bearbeidet.

I andre juryeringsrunde var det gitt positive kommentarer knyttet til den meditative kvaliteten i uttrykket på esken. De negative kommentarene omhandler materialbruk og teknikk. I tredje vurderingsrunde var juryen fascinert av ideen som kommer til uttrykk i produktet; lokket ble karakterisert som “godt uttrykk, friskhet, enkel, god form, røff”. En kunsthistoriker nevnte at produsenten var heldig med uttrykket. Håndverksmessige kvaliteter ble brukt både i positive og negative vurderinger av esken. Røffheten og friskheten var resultat av at lokket var skåret ut for hånd, det var heldig, men det samme lokket kunne vært bedre utført. Denne esken hadde funksjon som mateske. I tillegg til en god form, var den nyskapende, hadde tilknytning til tradisjonen og hadde en god funksjon. Motsetningene som er beskrevet ble også uttrykt i de skriftlige kommentarene, hvor det meditative, enkle uttrykket er omtalt positivt, mens materialer og røffhet i håndverket er vurdert negativt. Juryens viktigste kriterier var de kontrastene som finnes i uttrykket: håndverk og teknisk utførelse er både positivt og negativt vurdert.

Juryens implisitte kriterier

I juryeringsprosessen var det en tendens til at andre runde (hvor kommentarer ble gitt) var mest direkte, og minst nyansert i uttalelsene som ble gitt. I tredje runde ble kommentarene mer tilpasset kravene i de eksplisitte kriteriene. For eksempel ble spørsmålet om nyskaping tatt opp her, og er kommentert i vurderingen av alle produktene, i motsetning til i strikkegruppen. I de skriftlige kommentarene var det mer “runde” og generelle formuleringer. I denne juryen var det flere debatter enn i strikkejuryen. Fordi det var en kunstner som

problematiserte det kunstneriske løft, og en husflidshåndverker som problematiserte kriteriet nr.6; *håndverksmessig og teknisk utførelse* i tilknytning til alle produktene som ble premiert.

1 Tilknytning til norsk kulturtradisjon Dette ble kommentert direkte i fire produkter. I ett produkt, nr.12 var dette vurdert negativt fordi designpreget gjorde produktet trendy, og skapte manglende tilknytning til det norske. I de positive vurderingene vises det til at ett produkt gir assosiasjoner til norsk folkekunst, og to produkter har et norsk preg. Begge disse vurderingene henviser til klart abstrakte egenskaper ved produktene.

2 Kreativitet og nyskaping Dette ble kommentert i alle produktene, unntatt til produkt nr. 12 som i den 2. runden fikk kommentar om forsøk på nyskaping. I de skriftlige kommentarene ble dette ikke tatt med. I positive omtaler ble det nyskappende kommentert som originalt, tidløs, raffinert, absolutt nyskaping, god, enkel og original produktide, nyskaping oppnådd med enkle virkemidler.

3 Samsvar mellom form og dekor Dette var kommentert direkte i 3 av produktene. I ett produkt var dette vakkert utført, i ett produkt ble det kommentert at form og dekor passet sammen, i ett var det negativt; det var for stor kontrast. Ett produkt har en stillferdig, men raffinert bruk av virkemidler. Dette kan tolkes både under dette punktet og under punkt fem; estetiske kvaliteter.

4 God funksjon Dette var kommentert i fire produkter. I to var dette negativt vurdert, og for de to andre var det positivt vurdert.

5 Estetiske kvaliteter I fem produkter er det kommentarer som direkte kan knyttes til dette punktet. Produktet som er vurdert som trendy, har gode estetiske kvaliteter, produkt nr.12 gjengir en frodig kraft som finnes i de beste folkekunstarbeider, ett produkt er klart tidløs, ett produkt er dekorativt. I to produkter er dette knyttet til negative kommentarer; ett produkt har noe stivt og uforløst i formen, og ett produkt harmonerer ikke dimensjoneringen av materialer. Dette siste kan også knyttes til punkt seks.

6 Håndverksmessig og teknisk utførelse I fem produkter var uttrykket og ideen positivt

vurdert, mens håndverksmessig og teknisk utførelse var negativt. For vinbeholder, nr.23, var formen vurdert negativt, mens både håndverksmessig og teknisk utførelse, uttrykk og ide var positivt vurdert. Bare i ett produkt, nr.12, var håndverksmessig og teknisk utførelse positivt vurdert, samtidig som uttrykket og ideen ble negativt vurdert. Håndverket hadde altså underordnet betydning for vurderingen av produktets estetiske kvaliteter. Manglende håndverksmessig og teknisk utførelse ble vurdert slik at dette tilførte produktet noe positivt i flere av produktene. I den grå esken var det uklart hva som egentlig skapte hva, slik juryen så det. Var det håndverksmessige mangler som skapte det meditative preget? I allefall var resultatet "heldig".

Det kan virke som om husflidshåndverkerens engasjement i juryen bidro til å tydeliggjøre problemene med balanse mellom harmoni og kontraster, håndverk og uttrykk, men at det ikke resulterte i favorisering av de produktene som ble vurdert som håndverksmessig gode men uttrykksmessig dårlige. Forholdet som ble diskutert mellom godt håndverk og gode estetiske kvaliteter er tidligere karakterisert som en diskusjon om produktenes "besjelehet" vs. "god håndverksmessig og teknisk utførelse". Det kom til uttrykk en ide om et produkt som har den perfekte balanse mellom disse kravene. Røffhet og ufullkommenhet i utførelsen var i flere tilfeller vurdert som heldig for uttrykket, det ga frodighet, friskhet, og skapte karakter og kontrast. Det velbearbeidete, finstilte, raffinerte, delikate, lavmælte ble for anonymt, for lite nytt, det ga for lite kontraster i produktet.

Juryen brukte de mest abstrakte karakteristika om de positive egenskapene ved de premierte produktene: estetiske kvaliteter og et delikat utseende, eventyr og mystikk er stikkord, gjengir en frodig kraft som finnes i de beste folkekunstarbeider, klart tidløs gjenstand, kombinasjon av materialer er følsomt og helhetlig satt sammen, stillferdig, men raffinert, absolutt nyskaping, har norsk preg og er dekorativ. Det ene av de produktene som delte annenpremie fikk også mer konkrete karakteristika som ligner kommentarene til de hederlig omtalte produktene: teknisk meget godt utført, kombinert flere materialer på en heldig måte. Ett av de hederlig omtalte produktene var derimot omtalt mer abstrakt enn de andre: rolig, enkelt, meditativt uttrykk. De andre var omtalt som vakkert utført, vitner om stor teknisk ferdighet, original produktide, funksjonell utforming, form og dekor passer sammen.

De negative egenskapene ved de premierte produktene er formulert konkret; skrinet er vanskelig å åpne, har absolutt tekniske og håndverksmessige mangler, og abstrakt; savner norsk preg på gjenstanden, trendy og upersonlig stil, savner et dristigere sprang mot vår tids

formspråk. De negative egenskapene ved de hederlig omtalte produktene er konkrete; gjenstanden er desverre overtung og faller lett, produktet fyller ikke kriteriene for nyskaping, lokket kunne med fordel vært mer bearbeidet. Det var også noen litt mer abstrakte vurderinger her: dimensjonene i materialer harmonerer ikke, produktet har noe stivt og uforløst i formen. De to produktene som delte andrepremien utgjorde på mange måter ytterpunktene i kriteriene for vurdering i denne gruppen av produkter. Ut fra min samlede vurdering var det kanskje den grå matesken som tilfredstilte flest krav, slik juryen formulerte de underveis. Min konklusjon er at juryen mente at frodigheten som finnes i norsk folkekunst, og som uttrykkes gjennom det litt grove og uferdige i håndverksmessig og teknisk utførelse, lett drepes av håndverksmessig og teknisk raffinement. I balansen mellom slike kontraster finnes det harmoniske, gode norske produktet. Dette ble juryens viktigste implisitte kriterium. Dette er abstrakte egenskaper som det kreves stor kunstfaglig kompetanse for å kunne gjenkjenne og operasjonalisere i et konkret produkt.

De implisitte kriterier's historie

Juryeringene var svært like. Begge gruppene valgte i en pedagogisk hensikt å gi delte annenpremier. Begge gruppene brukte de mest abstrakte begreper om de gode egenskapene ved de beste produktene, og de mest konkrete i de negative vurderingene av de dårlige produktene. Juryen for treklassen hadde mer prinsipielle diskusjoner enn juryen for strikkeklassen. Her hadde sammensetningen av juryene betydning. Hver enkelt medlem i denne ekspertgruppen er ikke personifiseringer av feltet, men representerer sider ved feltet. Når ekspertgruppen består av både ortodokse og heterodokse i feltet, vil grensene prøves. Ut fra Bourdieus teori om felt vil ekspertene gjennom konsensus utvikle den universalitet som er feltets doxa; det som er tatt for gitt, det som er udiskutabelt.³ I studien av det kabylske samfunn fant Bourdieu ut at når noe nytt kom opp, eksploderte doxa, og det tause trådte fram. Doxa kunne da vise seg å representere noe helt annet enn det som var forventet ut fra logiske avledninger. På samme måte vil det i en gruppe som skal utvikle en universell konsensus om f.eks. genteknologi, kunne vise seg at doxa er et bestemt kvinnesyn eller et bestemt religiøst syn på mennesket.⁴

³ Donald Broady. Agent till Subjekt. Liten ordlista för att underlätta läsningen av Pierre Bourdieus "Vad det vill säga att tala". Donald Broady och Ulf P. Lundgren, *Texter om läroplansteori och kulturreproduksjon*. Skeptron. Stockholm: Symposion Bokförlag, 1984, s. 60-68.

⁴ Disse eksemplene brukte Pierre Bourdieu i kommentaren til en studie av Thorvald Simes, Inst. for Administrasjonsvitenskap ved Universitetet i Bergen, på et seminar ved Sosiologisk institutt ved Universitetet i Oslo

Når en ekspertgruppe trer sammen for å velge ut de gode produktene konstrueres en universalitet som kommer til uttrykk i dommene. I juryeringene måtte det skapes en logisk helhet ut av det innkomne materialet. Disse produktene var juryenes univers, og vektingen mellom godt og dårlig måtte gjøres der og da. Strikkejuryen var sammensatt slik at alle unntatt designeren fra garnfabrikk kan sies å tilhøre de ortodokse. Designeren var svært passiv, noe som gjorde at de andre fikk større spillerom for sine vurderinger, og dermed mer makt til å definere. I denne juryen var arbeidet preget av at mye ble tatt-for-gitt. Det var aldri diskusjon om vekting mellom kriterier, de stolte på sitt skjønn. I juryen for treprodukter hadde husflidshåndverkeren en heterodoks posisjon i forhold til kunstner, kunsthistoriker og kunsthåndverker. Han var svært aktiv og mente noe om alle avgjørelser. Det oppsto mange diskusjoner, og de eksplisitte kriteriene ble brukt aktivt i forhold til hvert eneste produkt. I denne juryen var det få ting som ble tatt-for-gitt, sammenlignet med i juryen for strikkeprodukter. Det kan konkluderes med at det er sannsynlig at juryenes sammensetning hadde betydning for hva som ble premiært. Gjennom de konkrete eksemplene ble det skilt klart mellom hva som var det gode, forbilledlige og hva som var dårlig. Samtidig var disse egenskapene beskrevet i så abstrakte former at det kreves kunstfaglig kompetanse for å forstå betydningen i karakteristikkene og å kunne operasjonalisere dette i produksjonen av et nytt produkt. Juryene skapte gjennom premieringen kombinasjoner av kvaliteter ved å konstruere de abstrakte, ideelle produkter som skulle hatt førstepremie. Disse ikke-eksisterende produkter har elementer av de eksisterende 2.- og 3.premieproduktene egenskaper i seg, og eksisterer kun som abstrakte idealer. På denne måten ble juryens vurderinger lite tilgjengelig for de ikke-kompetente, det vil her si amatørerne. Dette kom frem i intervjuene. Noen deltagere spurte meg hva de skulle gjøre for forbedre sine egne produkter; hva vil de ha, det er så vanskelig å forstå hva de mener.

Det gode nye

De viktigste karakteristikkene av det gode strikkearbeid var at det var frodig og fargerikt i friske røde, irrg grønne og sterkt lilla farger, det var stormønstreet, med raffinert bruk av kontraster, og hadde en ny form. De syrlige og mer jordpregete grønne og gule farger, samt brunt, anså juryen som uvant og tung, mens den hovedsakelig røde jakken som fikk Norsk Ukeblads Spesialpris var norsk i fargeholdningen. Juryens vektlegging på farger i strikke-

produktene kan føres 100 år tilbake, til en debatt om "norsk fargesyn" som Gerhard Munthe og Andreas Aubert blant andre førte, og som primært handlet om norske vevnader. I 1895 skrev Gerhard Munthe en artikkel om "Plantefarverne og de fine Nuancer". Munthe var kritisk til den positive holdningen til bruken av plantefarger og bruken av de fine nyansene som denne fargingen skaper. Det var den høyrøde som var fargenes konge, og det skulle brukes sammen med andre klare farger. Bruken av plantefarger og nyansene og blekingen som disse fargene førte med seg, var bare en "Omvej paa Vejen mot det Norske". Gerhard Munthes tanker om "de modige, sterke og robuste farger" var kanskje inspirert av Henrik Sørensen som hadde utviklet en egen nasjonal fargeteori.⁵ Knut Kloster skriver at kjemiske farger hadde en uheldig innflytelse på hele fargesansen, og at det derfor ble

... mange uharmoniske, stygge vevnader rundt århundreskiftet og årene fremover. Når dette igjen har rettet på seg, skyldes det en utrettelig agitasjon fra interesserte husflidsfolk gjennom foredrag, kurser og utstillinger.⁶

De syrlige grønne og gule farger, samt de som går mer over i jord og brunt, er karakteristiske for plantefarget garn. Disse fargene kommer fra einer, lav og mose, vanlige urter, bark og lyng og var derfor enkel og billig å produsere. Rød, indigoblå og lilla var for 100 år siden dyre, importerte fargestoffer. Tilgangen på kjemiske farger var derfor et spørsmål om ressurser. Det var kanskje tilfeldig om vanlige vevere fikk fatt i disse fargene, og hvis de fikk tilgang til dem er det sannsynlig at de anså det som eksklusivt. På denne måten kan fargeholdningen 100 år tilbake også knyttes til økonomi og marked, til de kunstfaglig kompetente og de posisjonerte i byene, som sannsynligvis hadde bedre tilgang på slike farger enn på landsbygden. Det er derfor interessant når tradisjonstro vevstuer som for eksempel Audhild Vikens Vevstove i Jølster i dag blander flere valører av kjemisk farget garn i åklær for å illudere de gamle plantefargenes særegne gule og røde farger. Designet som ble foretrukket var moteriktig for 1990-årene. Produktene som ble fremhevet på utstillingen hadde A-form, draktdesign eller storgenserform. Dette ble referert til som vår tids formspråk, og er abstrakt og uangripelig. Samlet sett var det implisitte kriterium det gode nye, fordi juryen godtok produkter med uvante farger når designet var tidsriktig, selv om disse produktene var maskinstrykket. Den ene håndstrykkede genseren ble premierte fordi det var behov for en håndstrykket genser blant de premierte. Det nye ble foretrukket fremfor det gamle i strikkejuryen.

⁵ Her sitert fra Ragnar Nordby, s.53-55.

⁶ Knut Kloster 1948, s.27

...og det gode gamle

Karakteristikkene av det gode treproduktet hadde konnotasjoner til forbilder som er mer enn 100 år gamle. Det typisk norske treproduktet er altså litt primitivt, eventyraktig og frodig, med konnotasjoner til "mer enn hundre år", i motsetning til det teknisk velformede som bare referer til kjente stilforbilder. De viktigste begrepene som er brukt for å karakterisere disse to produktene var frodighet vs. kald og nøytral, grovspikket vs. for perfekt, besjelethet vs. godt håndverk. Det kalde, utspekulerte formuttrykket referer til forbilder som er nyere, fra 70-80-tallets trender, og til dagens tekniske muligheter. Jeg vil kalle dette "gammeldags", fordi stilreferansene er karakterisert som trendpreget, underforstått trender som vi kjenner men som er uaktuelle, eller passè. Det gode trearbeidets egenskaper var et frodig og folkelig formuttrykk som er grovt tilspikket uten for raffinerte trekk, litt overraskende, ikke for bearbeidet. Det er godt gammelt, men ikke gammeldags. Her ble det gamle foretrukket fremfor det nye. Det sentrale motsetningsparet i de implisitte kriteriene for treproduktene kan karakteriseres som god gammel vs. gammeldags.

Teknologien; nødvendig for å skape det gode nye?

Juryene hadde tillagt vår tids tekniske og håndverksmessige muligheter forskjellig betydning i de to materialgruppene. De stormønstrete strikkeproduktene var strikket på maskin, og mønsteret på en av genserne som delte 2.premie var bearbeidet via data-elektronikk. Dette er vår tids strikketeknikk, for strikkemaskin er et vanlig redskap blant norske strikkere i dag. Den håndstrikkete genseren som fikk delt annenpremie, fikk dette først og fremst for bruken av håndstrikketeknikken som et ideologisk signal.

Håndstrikkning har vært hovedform i strikkingens historie, men maskinens betydning er sannsynligvis undervurdert, og omtales heller ikke i dag som en selvfølgelig del av norsk strikketradisjon. Strikkemaskinen (rundstrikkemaskinen) var oppfunnet så tidlig som i 1589. De første maskinene som kom til Norge var strømpestrikkemaskiner som ble brukt av mannlige profesjonelle laugsstrikkere i byene. Det var f.eks. registrert en strikkehåndverker i Bergen i 1764.⁷ Teknologien påvirket form og mønster på strikkeplagg og strømper. Fanajakkens mønster kan for eksempel ha kommet fra trøyetradisjonen på franskekysten, og knyttes til strikkemaskinens inntog i Danmark rundt 1750. Folk kopierte europeiske moter, som de kjente bedre enn vi kanskje vanligvis tar for gitt. Strikkemaskinens vei til Norge

⁷ AnneBritt Ylvisåker. 1994, s.67-197.

behøver ikke å ha tatt lang tid. Den eldste strikkemaskinen som forfatteren Annemor Sundbø fant på sin leting i setesdalstraktene var fra 1846.⁸ Mange av de eldste koftene som er tatt vare på i Setesdal er strikket på maskin. Med en slik maskin kunne en kofte allerede for mer enn 100 år siden strikkes på en dag. Denne teknologien kan altså ha hatt betydning for utformingen av det vi idag assosierer med Setesdalskoften, fordi de gamle strikkemaskinene satte begrensninger for hvor brede stykker som kunne strikkes. Kvinners frigjøring, moter og strikkevarefabrikantenes dyktighet i å markedsføre garn og oppskrifter har hatt betydning for utviklingen av håndstriking. Etter århundreskiftet ble kvinnes sportsantrekk et motetema, og bukser og gensere ble kvinneantrekk. Kvinnes behov for bevegelsesfrihet når de skulle drive friluftsliv fikk betydning for hvordan strikkemoten ble utviklet. Ukeblad og tidsskrift tok opp disse temaene, og sammen med garnfabrikkenes lanseringer var dette bidrag til utviklingen av nye strikkeoppskrifter og nye moter, og til at håndstriking ble en vanlig aktivitet i hjemmene. Ved siden av den motepregete strikkingen har det alltid foregått en nyttepreget strikking av sokker, votter, arbeidsgensere etc. Dette ble blant annet omtalt av Eilert Sundt. Denne siden av strikkeskikken har sterkere tilknytning til håndstriking, selv om det tidlig ble laget spesielle strømpemaskiner, og var mer nødvendig enn den er i dag. I 1902 var det spredd ca. 600 maskiner over hele landet. På 1920-tallet var strikkemaskin vanlig på landsbygda. Da det viste seg at strikkekunnskapen var på retur i det brede lag av folket i mellomkrigsårene, det ble satt i gang en strikkekampanje. Strikkekampanjen kan ha bidratt til at man på 1970-tallet så på håndstriking som det fremste blant kvinnelig håndarbeid.⁹

Da representantene for Telemark Handverksentral så på alle de innleverte produktene, ble det konkludert med at størstedelen av produktene var strikket på maskin. Det kan lett avgjøres ved å se på vrangen av et strikkeprodukt. Dette kan være en grunn til at så få skrev at de drev med strikking som hobby, og at keramikeren, som hadde strikking som hobby hadde håndstrikket sin genser. Juryens vektlegging på håndstrikketradisjonen er derfor interessant. De premierte produktene som var strikket på maskin ville vært for tidkrevende å strikke for hånd. Både prod. nr.336, 266 og 310 var strikket i et tynt garn, og med komplisert mønstring. Designet på 336 og 266 ville vært utenkelig å sette i gang med for hånd. En garnfabrikk var sponsor for denne konkurransen, og en designer fra fabrikkens satt i juryen. For

⁸ Annemor Sundbø. *Kvardagsstrikk*. Oslo: Samlaget, 1994.

⁹ AnneBritt Ylvisåker. 1994, s.67-197.

garnfabrikkene er det betydningsfullt at håndstrikingen holdes vedlike fordi produktspekteret deres (og produksjonsutsyr etc.) er rettet mot dette markedet. De har satset lite på maskinstrikkemarkedet foreløpig, selv om maskinstriking er svært utbredt. En av de profesjonelle fortalte at dette var et problem for kvaliteten i strikkeproduktene hennes. Når hun skulle velge garntype til sine maskinstrikkede produkter måtte hun velge mellom god strikkekvalitet eller gode farger. Det er med andre ord slik at det vi tenker og gjør rundt strikking er basert på tatt-for-gitt-heter; som at de fleste som strikker i Norge er håndstrikkere. På tross av at mange strikkeinteresserte har strikkemaskin, og at maskinstriking har hatt betydning for strikking i Norge i århundrer. Konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" bidro på denne måten til å reformulere en myte om norsk håndstrikketradisjon.

... hinder for bevaring av det gode gamle?

Til treprodusentene var signalet derimot at det håndgjorte, rustikke preget styrket produktets estetiske kvalitet. Det maskingjorte ble for kaldt og utspekulert, for raffinert og førte til at produktet mistet "ånd". Det håndgjorte kunne også bli for godt utført, slik at det ble for lite dristig i spranget mot vår tid. Denne tvetydigheten kom også frem i karakteristikken av den grå matesken. Polariteten i egenskapene til de to 2.premieproduktene er derfor interessant; hvordan skulle det ideelle produktet egentlig vært? Kommentarene til det kroneskrinet som fikk delt andrepremie er på mange måter en gjentakelse av synet på folkekunst slik kunsthistorikere formulerte det snart 100 år tilbake. Harry Fett skrev i 1902 om folkekunst: "Den er "degenerert, men med gjenskinnet av de store stilepoker i seg...", ... folkekunsten har en "rødmusset friskhet", noe muntert, "noe av eventyret over seg, full av kaprasiøse innfall".¹⁰ Som en del av det pedagogiske etterarbeidet med konkurransen utarbeidet prosjektlederen en lysbildeserie om de innkomne produkter og juryavgjørelsene i konkurransen. Denne lysbildeserien skulle brukes av alle husflidskonsulentene i landet når de reiser rundt i de lokale husflidslag.

¹⁰ Her sitert fra Peter Anker 1975, s.18

Som kommentar til de to produktene som delte andrepremie i gruppen trearbeid står det:

Juryen fant at ingen av de innsendte arbeider på tresiden var kvalifisert til 1.premie. Juryen besluttet derfor å ikke dele ut 1.premie i tregruppen, men dele annenpremien mellom to produkter. Man fant to arbeider som på hver sin måte har kvaliteter som er verdige til premiering på andre plass. De representerer to ytterpunkter innen norsk folkekunst og trehåndverk, og deres kvaliteter er så vidt forskjellige at juryen finner det riktig å dele annenpremien mellom de to.¹¹

Juryen forsøkte å forene visuelle egenskaper fra det grovspikkede og håndgjorte, med tekniske og håndverksmessige egenskaper som moderne teknologi muliggjør. En helt annen måte å definere folkekunst på, ble formulert av P. Han mente at det å være folkekunstner i dag er å lage bruksgjenstander, og produksjonen må være såpass rasjonell at han kan leve av det. Man kan ikke leve på en romantisk forestilling om de håndgjorte produktene. Da ville de blitt så dyre at det ikke var mulig for vanlige folk å kjøpe dem. Det var en målsetting for ham at det han lager skal være bruksgjenstander som kan kjøpes for å bli brukt hver dag og slites ut. De skal ikke stå på peishylla til pynt. Dessuten, hvis folkekunstnerne hadde hatt tilgang på den teknologien som han hadde, så hadde de selvsagt brukt den. De ville for eksempel blitt henrykt over å kunne bruke trelim. Derfor baserer han sin produksjon på bruk av trelim. Dette er et vanlig synspunkt i vår tid. For eksempel var trelim i følge studentene som ble intervjuet også den vanlige sammenføyningsformen på Blaker (ref. kapittel 3).

Vår tids folkekunstner (P) velger produkter ved å gjøre en produksjonstest etter at ideen er utviklet til en prototype. Han starter klokken og lager en serie på femti produkter. Da finner han ut hvor mange timer han bruker per produkt. Så ser han på kostnader til materialer og redskap, og finner ut hvor mye han tjener per produkt, og avgjør om det kan produseres. Kriteriene for om dette er gode produkter som kan produseres er at de skal kunne brukes, og ikke koste mer enn ca. 300,- kr., men helst under 150,-kr. Hvis produktene skal gjenspeile vår tid må de også gjenspeile vårt forhold til ting; disse produktene skal kunne brukes og kastes når de ikke anses som verdifulle lenger. Kunsthåndverkernes produkter er derfor ikke produkter av vår tid, fordi disse produktene skapes under forutsetning av at de har en økonomisk uavhengighet. De kan skape kunst fordi de gjennom stipendordninger er gjort uavhengig av vanlige krav til produktivitet. Dette kan gjenkjennes i paradokset som Bourdieu

¹¹ Sitat fra manus til lysbildeserie fra NHL som ble sendt ut til alle fylkeslag som en del av det pedagogiske etterarbeidet med konkurransen.

har pekt på; kunstens avhengighet av økonomien for å være uavhengig av økonomien. De samme synspunkt hadde en annen profesjonell som ble intervjuet. Han hadde laget et produkt som han mente var et nytt norsk produkt i vår tids formspråk. Og det måtte etter hans mening bety at dagens teknologiske muligheter skulle gjenspeiles i produktet. Dette kan også ha vært tanken bak den lille esken med bjørn i intarsia på lokket. Dette produktet, nr.62, er blitt så raffinert fordi det i produksjonen av lokket er brukt avansert pusseutstyr, trelim etc. som de gamle folkekunstnerne ikke hadde. Det er mulig å tenke seg at denne produsenten aldri ville levert fra seg et råspikket produkt, fordi han ut fra sine normer ikke ville ansett det som ferdig, og dermed som et godt produkt.

Oppsummering

I de implisitte kriteriene som juryene brukte var noen motsetninger formulert inn.

Besjelethet vs. godt håndverk

Friskt grovspikket vs. kald og nøytral

Det gode gamle vs. det gammeldagse

Det gode nye vs. det tradisjonelle

Disse motsetningsparene har på den positive side konnotasjoner til kunst, kunstfeltets konvensjon om å bryte regler, til historisk idealisering av folkekunst som et forbilde for industri og håndverk,¹² og etnotrenden som knyttes til det postmoderne. På den negative siden finnes konnotasjoner til det ordinære, flinkhet, 13 på dusinet, til modernistisk design-ideer, til camp. Den viktigste motsetningen finnes mellom det gode gamle vs. det gammeldagse i trejuryen og det gode nye vs. det tradisjonelle i strikkejuryen. Gjennom disse motsetningene blir de teknisk/produktive sider interessant nok like viktige for helheten i produktet som de rent visuelle egenskaper. Ideen om det gode norske produktet ble gjennom denne konkurransen reformulert gjennom de implisitte kriterier på grunnlag av forskjellige tidsreferanser, forskjellige forbilder og med forskjellig vekt på vår tids teknologiske muligheter. Dette forblir bokstavelig talt en ide, fordi de beste produkter ikke fantes. Det er grunnlag for å konkludere med at i denne reformuleringen som konkurransen var, blir det gode norske produktet til ved benevnning, og gitt en historie. I juryenes anerkjennelse skilles det gode fra det middelmådige. Dette foregår blant annet i slike konkurranser på nytt og på

¹² Randi Gaustad. Kristiania Kunstindustrimuseum og folkekunsten. I: Thomas Ramstad (red.). *Om kunstindustri*. Kunstindustrimuseene i Norge 1991, s.47- 56.

nytt, slik som også Bourdieu har beskrevet resultatet av de kompetentes dommer:

Et verk som idag er typisk "middels", inngikk i går i en konstellasjon av de mest "raffinerte" smakspreferanser, og kan komme til å gjøre det på nytt i morgen, ja, allerede i dag, ettersom et krafttak fra en eller annen estetiker kan få de mest diskrediterte verker rehabilitert igjen.¹³

Eksemplet med Viksdalstinen illustrere dette. Et annet eksempel er debatten om hva som er typisk norsk. Det er i dag like mye et spørsmål om det norske finnes, som om hvordan dette norske er.¹⁴ Motsetningsparene i i karakteristikken av de premierte produktene, og amatør vs. profesjonell er gjensidig benektende. Definisjonen av den ene ekskluderer den andre. De utgjør et asymmetrisk begrepspar. Bruken av slike begrepspar har en tendens til å reformulere de variasjonene som assosieres med relasjoner og distinksjoner mellom gruppene. Logikken i negasjonene er at gruppene de referer til naturaliseres, relasjonen er generell og tidløs, og de kan derfor ikke sammenlignes. Dette omhandler både ideene og effektene av ideene i handlinger, og fører til et metodologisk problem i kulturfaglig analyse som Kosselleck påpeker kompleksiteten i:

... history is never identical with its linguistic registration and formulated experience, whether this is expressed orally or in writing, but at the same time, that it is not independent of these linguistic articulations. Our counterconcepts then prove the iterability, as well as the novelty, of the situations they refer to. But these situations are themselves at once the same and something other than what their linguistic self-registration can make known.¹⁵

De asymmetriske begrepspar kan fungere så godt i vår språkbruk fordi de omfatter forskjellige referanser til tid og sted, til individer og strukturer og relasjonene mellom disse. Gjennom disse tre analysene i kapittel 3, 4 og 5, er det blitt klart at både det gode produkt og den kompetente vurderes forskjellig ut fra forskjellige normsett og forskjellige kontekster, både blant de som er innenfor feltet og de som er i det sosiale rom rundt feltet. Analysen av juryens utvelgelse viser at det gode norske produkt beskrives gjennom negasjoner og markering av yttergrensen for kunstfeltet, og gjennom former for akseptering og integrering. Derfor er utvelgelsespraksis i fagfeltet, som denne juryeringen er et eksempel på, relevant og

¹³ Pierre Bourdieu 1995, s.141.

¹⁴ Anders Johansen. *Den store misforståelsen*. Tiden/Spartacus, 1995. Boken er et eksempel på avvisning av noe typisk norsk. I Ottar Brox og Marianne Gullestad (red.). *På norsk grunn*. Oslo: Ad Notam/Gyldendal, 1989, inntas en mellomstilling. Andre mener at det norske har med vårt forhold til natur å gjøre. Et eksempel som har tilknytning til dette materialet er Albert Steen og Sissel Ree Schønsby. *Røtter. En bok om tre*. Oslo: De norske bokklubbene, 1993.

¹⁵ Reinhart Koselleck. 185, s.164.

viktig å analysere for å forstå det som ligger bak materialiseringen av den til enhver tid gyldige kompetanse i kunstfeltet. Innsikt i praksis er like viktig som resultatetene av denne praksisen i form av teorier og eksemplariske produkter.

6 Kunnskapens stabilitet og flyktighet

De tydelige forskjellene mellom amatør og profesjonell som jeg i starten på feltarbeidet forventet kunne finne, er gjennom disse tre analysene blitt erstattet av tykke beskrivelser av kunnskap og relasjoner i kunstfeltet. Clifford Geertz's skilpadde-historie er en god illustrasjon på erfaringene jeg har hatt i dette arbeidet.

There is an Indian story - at least I heard it as an Indian story - about an Englishman who, having been told that the world rested on a platform which rested on the back of an elephant which rested in turn on the back of a turtle, asked (perhaps he was an ethnographer; it is the way they behave), what did the turtle rest on? Another turtle. And that turtle? "Ah, Sahib, after that it is turtles all the way down."¹

De innsamlede data om de individuelle prosesser, produkter og estetiske vurderinger var ikke tilstrekkelig til å formulere et skille mellom amatør og profesjonell. Med øket informasjonsmengde økte forståelsen av mangfold og kompleksitet, og gjennom en stadig problemgenererende prosess ble det skapt et fortettet bilde av forholdet mellom amatører og profesjonelle i kunstfeltet. I dette kapitlet vil de analytiske poengene som er utviklet i kapitlene 3, 4, og 5 danne et bakteppe for en mer overordnet diskusjon om hva denne studien kan si oss om kunnskap i kunstfeltet. Gjennom disse analysene har jeg kommet frem til den konklusjon at amatørerne og de profesjonelle i denne konkurransen, og deres roller i kunnskapsfeltet, best kan forstås når dette analyseres som kulturell samhandling istedenfor som sammenligning av individuelle prosesser.

Det unike produkt?

Det er en etablert kulturteoretisk antagelse at vi ikke bare uttrykker forståelse, men også skaper vår forståelse i samhandling.² OL-94 på Lillehammer er et eksempel på en slik samhandling. Konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" var som kulturell hendelse en

¹ Clifford Geertz. *The Interpretation of Culture*. BasicBooks, 1973, s. 28-29.

² Fredrik Barth i samtale med Ottar Brox og Marianne Gullestad. *Sosialantropologen i arbeid med egen kultur*. Ottar Brox og Marianne Gullestad (red.). 1989

del av denne megahendelsen.³ Selv om virkeligheten på denne måten var både kulturelt og sosialt konstituert, kunne den enkelte som på en eller annen måte var involvert i OL-94, skape noe nytt gjennom individuelle handlinger og erfaringer. Det nye ble også skapt via reformuleringer og utvelgelse av gode produkter, slik som i OL-designet og i juryeringen av konkurransen. Det er imidlertid en viktig forskjell mellom den formen for utvelgelse som ble gjort i konkurransen "Jeg fant, jeg fant!", og slik utvelgelsen av OL-designet foregikk.

OL-94 på Lillehammer var en velkommen anledning til å formulere vår nasjonale karakter på nytt i en moderne kontekst. Utviklingen av OL-designet og de unike pictogrammene var et resultat av grundige studier av norsk egenart, og kunnskap om tidligere OL-design var viktige referanser for dette arbeidet. Idealer, forbilder og trender innen design var strategisk utvalgt, og de endelige produktene var resultat av avansert design-management. For 100 år siden var det malerne, komponistene og dikterne som formulerte den norske nasjonale karakter og egenart ut fra ideene om nasjonalstaten. Ved dette århundreskiftet er det designerne som formulerer det nasjonale i symboler og gjenstander ut fra funksjonelle og kommersielle vurderinger.⁴

Design er møtet mellom kultur og marked. I matvareindustrien ligger et nitid forarbeide til grunn for utvelgelsen av nye produkter, og i utviklingen av et unikt matvareprodukt tas ingenting for gitt. "Produksjonen er et resultat av et stadig mer intrikat samspill mellom form og substans, eller mellom natur og kultur". Produktene blir utviklet i møterommene, laboratoriene, reklamebyråene og mange andre steder enn på forbrukerens kjøkken. Det unike produkt er summen av marketing-strategier; det optimalt salgbare produkt, og dette produktet sendes ut i butikkene hvor forbrukeren ikke har særlig valg: vil du ha pølse så må du ta A eller B.⁵

³ Odd Are Berkaak . Megalomania. Roel Puijk og Arne Martin Klausen (red.). *OL-94 og forskningen*. Lillehammer: Opplandsforskning og OL-dokumentasjonstjeneste, 1991, s. 109-138

⁴ Arne Martin Klausen. Construction of the Norwegian image - Reflections on the Olympic design programme. Roel Puijk (red.). *OL-94 og forskningen III*. Rapport fra forskerkonferanse 12.-13. nov. 1992. Lillehammer: OL- dokumentasjonstjeneste, 1993, s. 95-114. Mikael Bøss. Med OL. Danmarks Radio februar 1994. Lydbånd. I tillegg har jeg intervjuet leder for OL-94, design-avdelingen, Petter T. Moshus, en del av hans gruppe, samt leder for OL-94, lisensprogrammet Judith Gloppen.

⁵ Marianne E. Lien. Kunsten å skape et unikt produkt. *Samtiden* 3-1996, s.46-53

Den primære design-funksjon er å differensiere produkter i markedet fra andre, lignende produkter. Design er ikke et mål i seg selv, men et middel. I funksjonstenkingen kan vi finne forskjellige begrunnelser, fra relasjonstrekanten; at designprodusent-forbruker tilsammen danner premissene for et produkts formgivning, til den mer dannende, at design kan "add value" til produkter og tjenester og derved "heve" folks smak over tid.⁶ I konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" ble et råmateriale omformet til det unike produkt ved at en ekspertgruppe møtte en stor mengde produkter som de valgte i. Resultatet ble et øyeblikksbilde av kulturen, bokstavelig talt, som står i kontrast til den veloverveide design-strategi. En av informantene var opptatt av dette; "I reklame og design må man være eksplisitt slik at budskapet ikke kan tolkes på mange måter, mens i kunsthåndverk er det meningen at mange skal kunne legge forskjellig inn i produktet."⁷ Hvordan kan det forstås at utvelgelsen av det gode produktet er så betydningsfull i kunstfeltet?

Troen på de gode forbildene er en forutsetning for at konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" kunne ha betydning for de som var involvert. Fra århundreskiftet har slike konkurranser vært arrangert av bl.a. kunstindustrimuseene, ofte i samarbeid med Husflidsorganisasjoner. Landsomfattende konkurranser hadde både en standardiserende og oppdragende funksjon. Det gode og det rette var to sider av samme sak.⁸ Et eksempel er Bergenhusamtenes Fællesutstilling 1901 hvor Magnus Dagestad og Helena Dagestad fikk et vakkert diplom underskrevet av direktør Johan Bøgh på Vestlandske Kunstindustrimuseum for en utskåret benk.⁹ Hensikten med slike utstillinger og premieringer var å vise gode forbilder for husflidsprodusentene, og å heve den alminnelige smak. De pedagogiske trekk ved konkurransen i 1992, og målet; å vise det beste på Lillehammer under OL, kan sammenlignes med de oppdragende målsettinger i "Fællesutstillingen" i 1901. Ideene om konkurransens

⁶ Intervju med leder for OL-94, design-avdelingen, Petter T. Moshus, og en del av designgruppen, samt leder for OL-94, lisensprogrammet Judith Gloppen. Jorunn Spord Borgen. "Solid norsk sengeåkle og importert eleganse". Om "det norske" i amatørers og eksperters OL-formgivning. Roel Puijk (red.). *OL-94 og forskningen V*. Lillehammer: OL dokumentasjonstjeneste, 1995. Birgit Jevnaker. Inaugurative learning: adapting a new design approach. *Design Studies*. Vol.14, No.4, October 1993. Petter Moshus (red.). *Designprogrammet for OL*. Rapport om designprogrammet for de XVII Olympiske Vinterleker Lillehammer 1994. Oslo: Kulturdepartementet.

⁷ Fra intervju med P6-7, se kap.3.

⁸ Anne Britt Ylvisåker. *Vestlandsk husflid 1895-1995*. Katalog til utstillingen "Flid og flørt", Kunstindustrimuseet i Bergen 1995. Tre av deltagerne i konkurransen var representert der, hvorav to med gjenstander som hadde direkte tilknytning til konkurransen.

⁹ Anne Britt Ylvisåker. 1994.

funksjon var jo en viktig drivkraft da den ble satt igang. Men kriteriene for utvelgelsene forble skjult for de fleste involverte, og konkurransen fikk ingen betydning for våre oppfatninger av det gode norske produkt på 90-tallet. Konkurransen førte ikke til noe varig og stabilt. Istedet var både kriteriene og dommene flyktige og diffuse. Mange kunstfaglærere har erfart at hvis man prøver å gå litt systematisk til verks i klargjøring av de grunnleggende kriterier for det gode, så viser det seg at de ikke er varige og hamret inn i sten, men skrevet i "...something perhaps more like finger jello: loose, pliable, and hard to pick up."¹⁰ Hvis det er slik at det gode produkt er en ide som stadig reformuleres, så kan dette bety at disse reformuleringene er betydningsfulle situasjoner i kunstfeltet. Er reformuleringer mer betydningsfulle enn resultatet av slike utvelgelser?

Fra maktkamp til rituellet møte

"To stylize a situation is the hard part" har George Lakoff uttalt.¹¹ I dette arbeidet har det vært nyttig å bruke Pierre Bourdieus teoretiske begreper og metodologiske refleksjoner. Ved bruk av disse begrepene kan ekspertenes estetiske dommer karakteriseres som symbolsk vold. Dette minner oss på det asymmetriske forholdet mellom amatører og profesjonelle, mellom eksperter og de andre i kunstfeltet. Kunnskap kan aldri bli like tilgjengelig for alle, fordi det distribueres gjennom utdanningssystemet. Noen må ha rollen som de som velger og handler, og i kunstfeltet får dette spesielt synlige konsekvenser fordi dette så ofte materialiseres i produkter. Ekspertene har alltid makten til å definere. Nyten av Bourdieus begreper er i følge Lakoff at de utgjør gode metaforer for å tydeliggjøre hendelser som handlinger i et rom (movements in space), og ikke bare som statiske tilstander. Problemet med disse begrepene er, som Judith Butler påpekte samme sted, at begrepenes karakter er slik at de bidrar til å konstruere en mimetisk effekt mellom språk og sosialt liv.¹² De diskursive begreper kan lett forveksles med hverdagsspråkets betydninger. Dette

¹⁰ Mia Johnson. The Elements and Principles of Design: Written in Finger Jello. *Art Education*. The Journal of the National Art Education Association. January 1995/vol.48, no.1, s. 57-61.

¹¹ George Lakoff. *Bringing the Mind into Intellectual Discourse*. Innlegg på en rundebordskonferanse 5.4.1996, i forbindelse med Pierre Bourdieus foredragserie på University of California at Berkeley. Ikke publisert.

¹² Judith Butler. *Anti-intellectualism*. Innlegg på en rundebordskonferanse 5.4.1996, i forbindelse med Pierre Bourdieus foredragserie på UC Berkeley. Ikke publisert.

problemet har jeg prøvd å unngå ved å tydeliggjøre de metodologiske forutsetningene for konstruksjonene av begrepene som er redskap i disse analysene.

Den kulturelle betydningen av denne konkurransen kan forstås som en kamp om kunnskap og makt. Hvis vi skal opprettholde ideen om at eksperter og vanlige folk kan snakke sammen om kunst, må maktperspektivet overstiges. Det er nødvendig med andre analytiske begreper om hvordan de kompetente og de andre møtes. Det er en vanlig observasjon i det moderne samfunn at mange mennesker store deler av tiden forholder seg til andre uten noensinne å møte disse. Amatørene og de profesjonelle i den konkurransen jeg har analysert, deltok i den samme kulturelle hendelsen uten noensinne å møte hverandre. Dette var grunnlaget for at deltagerne i denne konkurransen kunne definere seg som aktuelle deltagere ut fra individuell lokal tilhørighet og estetisk kompetanse. Denne formen for møter uavhengig av tid og rom er basert på at vi har abstrakte ekspertsystemer. Deltagerne aksepterte ekspertenes autoritet i juryering av produktene, samtidig som de tok seg store friheter i tolkningen av oppgaven de besvarte, og i intervjuene ga uttrykk for uenighet med juryenes dommer. På tross av den individuelle frihet deltagerne markerte, aksepterte de gjennom sin deltagelse eksistensen av et ekspertsystem. Tillit til slike abstrakte systemer behøver ikke forutsette møter, men tilliten er i mange tilfeller avhengig av slike møter.¹³ Disse møtene fungerer som adgangsporter (access points) til de abstrakte systemer.¹⁴

Ritualer, myter og betydningen av tillit

Disse former for møter involverer generaliserte praksiser som har som funksjon å opprettholde tilliten mellom de involverte. Dette karakteriserer Anthony Giddens som ritualer. Konkurranser er modernitetens viktigste rituale.¹⁵ Av disse er de Olympiske Leker moderniteten i høyeste potens. I det gamle Hellas var de Olympiske Leker en fredelig måte å utkjempe de symbolske kampene på. OL-94 var på samme måte en spektakulær, moderne kulturell uttrykksform, utenfor det hverdagslige og trivielle.¹⁶

¹³ Pengesystemet krever ikke møter mellom de ansvarlige (banksjefen etc.) og de som har tillit til det abstrakte systemet.

¹⁴ Anthony Giddens. 1990.

¹⁵ Uttalt av Arne Martin Klausen på NRK Dagsnytt i forbindelse med VM på ski i Trondheim 22.2. 1997.

¹⁶ Synnøve des Bouvrie. *The Ancient Olympic Games - Myths and Rituals*. Roel Puijk (red.). 1993.

Ritualer forutsetter deltagelse, og kan som generell kulturell form forstås ut fra dette antropologiske perspektivet. Ritualer har to hovedfunksjoner i alle samfunn. Som pedagogisk virkemiddel, hvor grunnleggende verdier formidles via gjentakelser i stilisert, symbolsk form. Og som katarsis, hvor grunnmønsteret består av inngang til en tilstand, en liminal-fase da man er utenfor hverdagen og i helligdommens nærhet, og tilbakeføringen til hverdagen.¹⁷ OL-94 på Lillehammer hadde elementer av begge typer rituell funksjon. Åpningsseremonien og den ekstatiske erfaring som så mange opplevde i løpet av de femten dagene lekene varte, og avslutningsseremonien som bragte oss tilbake til hverdagen, hadde en katarsisfunksjon. Samtidig fungerte kulturprogrammet som et pedagogisk virkemiddel for reformulering og formidling av de grunnleggende verdier i det norske samfunn. Norsk identitet ble visualisert gjennom reformulering av symboler slik de ble formgitt i OL-designprogrammet, i kunstutstillinger, konserter, teaterforestillinger, organisert folkeliv og - i NH's produktkonkurranse med etterfølgende utstilling på Maihaugen.

Ritualer er formalisert adferd, både struktur og innhold. Gjennom å delta i ritualer viser vi oss for hverandre, og vi viser at vi kjenner de reglene og mytene som styrer vår omgang med hverandre.¹⁸ På denne måten bringer ritualer balanse i forholdet mellom individ og samfunn. Uten å føre analogien for langt, kan dette gjenkjennes i konkurransen "Jeg fant, jeg fant!". Arrangementet var en fredelig og disiplinert kamp om rekonstruksjon av symboler for vår felles norske identitet, det innbefattet mye som var tatt-for-gitt, og som var en forutsetning for alles deltagelse. Det skjedde noe som er utenfor hverdagen, et rituelt møte hvor vanlige relasjoner mellom tid og sted ble opphevet. Det viktigste ved ritualer er de fungerer, og forutsetter derfor en myte. Forholdet mellom hva man faktisk gjør i ritualene og begrunnelsene, opphavshistorien, mangler ofte konsistens. Ritualer kan være ahistorisk, eller peke tilbake på sammenhenger som er objektivt uriktige, f.eks at ritualer å trekke to tenner på unge piker begrunnes med at dette gjør dem fruktbare.¹⁹ På denne måten uttrykker ritualer kulturens skjulte kunnskap, det selvfølgelig, det som ikke behøver å bli formulert. For å finne forklaringer på ritualene må man ofte gå

¹⁷ Arne Martin Klausen. OL-94 og kulturdimensjonen. Roel Puijk og Arne Martin Klausen (red.). 1991.

¹⁸ Inger Sjørsløv. At følge ritualer. Kirsten Hastrup og Kirsten Ramløv (red.) *Kulturanalyse*. København: Akademisk Forlag, 1993.

¹⁹ Bjarke Paarup-Laursen. Liv og forklaring. Kirsten Hastrup og Kirsten Ramløv (red.), 1993.

tilbake til kulturens grunnleggende klassifikasjonssystem. Slike klassifiseringer finnes for eksempel i mytene om Ødipus, Antigone og, i den norske tradisjonen; Espen Askeladd: Disse historiene gir rike illustrasjoner av vår skjulte kunnskap. De som lytter til slike historier om brødre og søstre, barn som dreper sine fedre og menn som møter troll, er invitert til å gjøre en rekke assosiasjoner. De barnlig enkle historiene som vi hører, skjuler en moral som har betydning for oss i våre liv. Utfordringen for oss som tilhørere er å forstå noe av det som ligger bak våre tatt-for-gitt-heter.

Det usynlige i det synlige

I vårt vestlige samfunn er vi så knyttet til myten om det visuelle som meningsgivende at vi i følge Michel de Certeau har skiftet perspektiv på virkeligheten.

... the ancient postulate of the invisibility of the real has been replaced by the postulate of its visibility. The modern socio-cultural scene refers to a "myth". This scene defines the social referent by its visibility (and thus by its scientific or political representativeness); it articulates on this new postulate (the belief that the real is visible) the possibility our knowledge, observations, proofs, and practices.²⁰

Ved å bruke ritualbegrepet kan den kulturelle betydningen av konkurransen forstås slik at den var et møtested for konstruksjon av konsensus om estetiske problemstillinger. Slike kunstfaglige sammenhenger kan karakteriseres som ritualer for rekonstruksjon av den gode kunnskap, materialisert i det gode produkt, der myten om et objektivt kvalifisert skjønn er en sentral tatt-for-gitt-het. En slik forståelse av konkurransen betyr at prosessen frem til konsensus, og presentasjonen av dette, var viktigere enn verdien og varigheten av dommene. I konkurransearrangementet var alle avhengige av de andre for å ha tillit til sin egen autenticitet, til objektiviteten i juryeringene og til ideen om å finne de gode norske produkter. Enten som jury medlem, profesjonell eller amatør, arrangør eller kritiker. Kunstfaglig kunnskap og estetiske vurderinger er grunnlagt i historie og utdanning, og formulert i abstrakte former som det er vanskelig å stille spørsmål ved. Juryene tar-for-gitt at de andre involverte forstår hva som menes med det gode gamle og det gode nye. Og de andre tar-for-gitt at de profesjonelle vet hva som er godt og dårlig. På denne måten

²⁰ Michel de Certeau. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984, s.187.

forutsetter alle hverandre. Alle har en karismatisk illusjon om de andres autentisitet,²¹ og er gjensidig avhengige av deres felles konstruksjon av en virkelighet; utvelgelsen av det gode norske produkt. I morgen, eller neste år blir nye dommer felt på grunnlag av ny konsensus. Nye kriterier får fortrinn fremfor de gamle. Resultatet av denne konkurransen sammenfatter derfor ikke en universell sannhet. I stedet er det slik at disse ritualene om kunnskap i et samfunn fanger opp relativt tilfeldige og i stor grad forhandlede sannheter, som er akseptert for en avgrenset periode. De rituelle møtene fungerer som en fornying av tilliten til det abstrakte ekspertsystemet, og dermed til å opprettholde dets troverdighet. Både amatører og profesjonelle er nødvendige deltagere for å sikre den autonomien som er fundamentet for den profesjonelle kompetanse i et moderne samfunn. Det er selve samhandlingen i møtet som er meningsgivende. På denne måten symboliserer konkurransen, på samme måte som ritualer, noen grunnleggende forestillinger om objektiviteten i de kompetentes vurderinger. Dette er det usynlige i det synlige.

Et betydningsfullt møte

Kunnskapen jeg har konstruert om denne kulturelle hendelsen illustrerer betydningen av myter og ritualer i vårt samfunn. Det som er viktig i denne sammenhengen er at gjennom disse rituelle møtene bidrar amatører like mye som de profesjonelle til opprettholdelsen av kunstfeltet. Ideen om kunstens universalitet er avhengige av slike rammer og former rundt møtet.²² Det sentrale i Bourdieu's teori; den strukturerende struktur, blir synlig. Kunstfeltet representerer en strukturell stabilitet i reproduksjonen av definisjoner og posisjoner. Samtidig er det en flyktighet i de stadige reformuleringene av hva som er godt, hvem som er kompetente og i hvordan kriteriene formuleres.

Konkurranser og juryeringer utgjør en fortettet dramatisering av bruk av kunnskap, og av måter å konstruere ny kunnskap på. Norges Husflidslag har tradisjon på å arrangere slike konkurranser. Gjennom slike møter reformuleres og opprett-

²¹ Pierre Bourdieu og Alain Darbel with Dominique Schnapper. *The Love of Art*. Stanford, California: Stanford University Press, 1990, s. 59.

²² Ellen K. Aslaksen. Med "Høne Pøne" til Bergen og Tokyo - kulturvisjoner og kunstopplevelser i "Det olympiske program". Roel Puijk (red.). *OL-94 og forskningen*. Rapport fra forskerkonferanse Lillehammer 11.-12 nov. 1993. OL-dokumentasjontjeneste, 1994, s. 59-70.

holdes grensene mellom kunst, kunsthåndverk og husflid, mellom det hverdagslige og det eksepsjonelle, og mellom det mangfoldige og det unike. Organisasjonen er en viktig bidragsyter til at adgangsporter mellom amatører, profesjonelle og eksperter holdes åpne. Derfor er det ønskelig med en større verdsetting av slike konkurransers betydning i det kulturelle landskap. Høstutstillingen er et annet eksempel på slike fortettede dramatiseringer, som omhandler rekonstruksjon av kunstdefinisjoner. Dette er det beste norske eksemplet på at offentligheten rundt slike prosesser er sentrale for å opprettholde tilliten til ekspertene og til grensene for kunstfeltet. Ved at arrangementet er åpent slik at både amatører og profesjonelle kan levere inn, ved at det arrangeres alternative utstillinger av de refuserte, at det blir heftige avisdebatter etc., kan publikum gå juryene etter i sømmene, og skaffe seg et grunnlag for egne meninger om kunstfaglige spørsmål. Det er nyttig for en kultur at det nye formuleres gjennom rituelle kamper. Dette sikrer kontinuitet og stabilitet, samtidig som det gir rom for forandring. Vi søker universalitet, men kan aldri oppnå det. Slike situasjoner er kanskje de møtesteder hvor vi kommer nærmest en konstruksjon av universalitet i et kunnskapfelt.

Å behandle kulturfaglig materiale

Kvaliteten i case-studier ligger i muligheten til å gå i dybden og slike studier kan på den måten bidra til kumulativ kunnskapsutvikling. Det er dette som gjør det vanskelig å oppsummere case-studier som prosess, sier Bent Flyvbjerg. "Det er mindre korrekt hva angår resultater. Problemerne med oppsummering er imidlertid i høyere grad en egenskap ved virkeligheten end ved case studiet som metode."²³ I forsøket på å forene teori og praksis har denne studien hatt form som en problemgenererende prosess, hvor det første fortolkende steget har ledet veien videre til mulige forklaringer og nye fortolkninger. Gjennom denne metodologien er fokuset forflyttet fra individnivå til strukturnivå og til relasjonene mellom disse nivåene, og fra praksis til teori til praksis på disse nivåene. Fokus er også flyttet fra ide til materialisering og til ideene om disse konkrete produktene, fra det som var synlig til det usynlige. Fordelen med dette konstruksjonsarbeidet er åpenbar, mener Bourdieu. For, når vi handler uten å vite helt hva vi gjør, "...we make it possible to discover in what we have done

²³ Bent Flyvbjerg 1992, s.157.

something of which we were previously unaware.”²⁴ Arbeidsformen har ført til innsikt i relasjoner i kunstfeltet og i betydningen av å se teori og praksis i sammenheng. Den har ført frem til spørsmål jeg ellers ikke ville kommet på å stille. En innvending mot denne formen er at forsøket på å gjengi kompleksiteten går på bekostning av dybden. I kapitlene er det utviklet flere analytiske poeng enn jeg har behandlet her. Med et sitat fra Geertz kan svaret da være at kulturanalyser er “... intrinsically incomplete. And, worse than that, the more deeply it goes the less complete it is.”²⁵ Forsøket på å forene teori og praksis har vært en måte å holde et fokus på. Dette er et aktuelt tema både i kunstfaglig forskning²⁶ og i andre typer studier av samhandling:

The concrete and the symbolic live together like body and soul, but analytical separations tend to concentrate on the body, awarding the soul much less attention. But, as every practitioner knows, this separation is a confidence trick that cannot be maintained for long. Sooner or later we shall have to start to study both of them, and together.²⁷

Denne studien er et bidrag til debatten om hvordan denne type kulturfaglig stoff kan behandles. Som informative case kan slike hendelser som “Jeg fant, jeg fant!” bidra til å gi dypere innsikt i hvordan kunstfeltets kunnskap omfatter mer enn det vi kan observere med vårt blikk i de juryerte produkter eller på utstillinger. Det er på grunnlag av denne studien mulighet for å gå videre med komparative case studier av juryeringer, opptak til kunstfaghøyskoler, eksamenskommissjoner, kritikker, individuelle prosesser etc. for å få mer kunnskap om det doxiske (tatt-for-gitte) i kunstfeltets kunnskapskonstruksjon. Da vil det kanskje være nyttig å gjøre et mer strategisk case-valg, slik at noen trekk ved feltet kan studeres mer systematisk enn tilfellet har vært i denne studien. Kunnskapsutvikling i kunstfeltet er en offentlig sak fordi dette har betydning for våre oppfatninger om kunstfagets rolle i samfunnet. Hvordan kunnskap utvikles, legitimeres og distribueres er viktig for opprettholdelsen av feltet, og bør undersøkes på nytt.

²⁴ Pierre Bourdieu. 1988, s. 7.

²⁵ Clifford Geertz. 1973, s. 28-29.

²⁶ På Arkitektthøyskolen i Oslo er det etablert et eget dr.gradsprogram for kunstfag fordi man ønsker å utvikle en egen forskningsstrategi for “the making”.

²⁷ Barbara Czarniawska-Joerges. *Ideological Control in Nonideological Organizations*. New York, Westport, Connecticut, London: Praeger. 1988, s.127.

Sammendrag

Et møte mellom amatører og profesjonelle

I 1991-92 ble den landsomfattende produktkonkurransen "Jeg fant, jeg fant!" arrangert i tilknytning til Norges Husflidslags tiltak før OL-94 på Lillehammer. Dette arrangementet fascinerte meg som formingslærer fordi "Hele Norge", og "både profesjonelle og amatører" var invitert til å delta, og de skulle dokumentere hvordan tradisjonsforbildet var bearbeidet til et nytt produkt i "vår tids formspråk". Produktkonkurransen kunne være en mulighet til å sammenligne profesjonelle og amatørers arbeid med å skape gode produkter. Konkurransen kunne gi et materiale hvor det er mulig å vurdere praktisk og teoretisk kunnskap i en sammenheng hvor både profesjonelle og amatører løser samme oppgave. Dermed kunne "in-search-of-excellence-syndromet" unngås, og gapet mellom teoretisk og praktisk kunnskap kunne overstiges. På dette grunnlaget gikk jeg ut i feltarbeid som deltagende observatør fra innleveringsfristens utløp 1. april 1992, til ca. 1.juli samme år. Etter dette studerte jeg arrangementet systematisk frem til OL-94 på Lillehammer.

Slik konkurransearrangementet forløp, var forutsetningene faktisk tilstede for å kunne bruke dette materialet til en analyse av amatører og profesjonelles produksjonsprosess og vurderinger av det gode norske produkt. Men det var flere ting som overrasket meg. Juryene arbeidet annerledes enn jeg forventet ut fra konkurransereglene, og de pedagogisk begrunnede kommentarene som ble lest opp på utstillingsåpningen ble slik jeg observerte det i feltarbeidet tydeligvis ikke forstått av målgruppen. Det var også overraskende at målsettingen med konkurransearrangementet, og definisjonene av deltagere og produkter ble reformulert flere ganger av arrangørene. Tiden fikk også betydning, for da OL-94 åpnet, sto en helt annen utstilling på Maihaugen. Konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" var blitt uaktuell før målet som alle deltagerne hadde jobbet frem mot, var nådd. Jeg valgte å holde fast ved den allmene antagelsen som lå til grunn for feltarbeidet, om at det er en forskjell mellom

amatør og profesjonell. Jeg holdt også fast ved den teoretiske antagelsen om at dette best kan analyseres hvis estetisk produksjon og estetiske vurderinger ses i sammenheng. På grunnlag av disse refleksjonene formulerte jeg følgende hovedproblemer:

- Er det systematisk variasjon mellom amatørernes og de profesjonelles estetiske produksjon og estetiske vurderinger?
- Hvilke estetiske vurderinger gjør en konkurransejury når den velger ut gode, norske produkter som er produsert både av amatører og profesjonelle?

Forskningsstrategi

Ved siden av informasjonen som feltarbeidet ga, fikk jeg tilgang til produktene og tekstene som deltagerne hadde sendt med produktene. Disse tekstene handlet ikke om kunnskapsnivå, men om fødsler, bryllup, arv, barndom, natur og levd liv her og nå. De personlige meddelser fra deltagerne i løpet av feltarbeidet, samt mine observasjoner av arrangør, jurymedlemmer etc. gir også et fortettet inntrykk av følelser, historie og levd liv. Det ble dermed noe uklart hvilke typer data som var betydningsfulle for problemstillingene, og hvilke nye data som måtte innhentes. Problemstillinger og metoder måtte derfor utvikles videre i flere etapper for å kunne formulere forskjeller mellom amatør og profesjonell i kunstfeltet. Problemstillingene utvikles i et vekselspill mellom informasjonsinnhenting, fortolkning og evaluering, slik at forskningsprosessen foregår som en vekselvirkning mellom utviklingsfaser og evalueringsfaser.

Konkurransen er et informativt case, og er valgt ut fra allerede eksisterende kunnskap. Dette caset er beskrivende i den forstand at jeg ikke hadde kontroll over hva feltarbeidet ville føre til, og forklarende i den forstand at jeg analyserer deler av denne hendelsen fra forskjellige teoretiske perspektiver for å hente mest mulig informasjon ut av caset. De metodologiske problemer som reises er hvordan en kan forholde seg refleksivt til forskningsobjektet og til egne kunnskaper og antagelser, og hvordan begreper kan utvikles til analytiske redskap som åpner opp empirien.

Jeg har valgt å følge Bourdieu's resonnementer om refleksiv metodologi og typekonstruksjon, samt en del av hans øvrige teoretiske begreper, for å få tydeliggjort

relasjonene mellom amatør og profesjonelle som typer. Dermed har jeg søkt å unngå en ensidig idiografisk beskrivelse av enkelttilfeller. Analysearbeidet blir en veksling mellom å synliggjøre empirisk mangfold og å kategorisere i enheter. Samtidig er det et klart problem i en konsekvent konstruksjon at skillet mellom hverdagslivsbegreper og diskursbegreper er vanskelig å opprettholde fordi narrativitet er den form som fremstår som mest troverdig for oss. Dette løses ved å se på konkurransen fra flere perspektiver og flere metodologiske nivå. Den samlede informasjonsmengde og resultatene av analysene vil utgjøre akkumulert informasjon om forholdet mellom amatører og profesjonelle i kunstfeltet.

Å skape det gode produkt

Det var et åpenbart gap mellom de innleverte produkters visuelle egenskaper og de ideene som lå bak slik dette kunne leses i de medfølgende tekstene. For å få informasjon om deltagerens refleksjoner og vurderinger i arbeidet med å lage sine produkter valgte jeg derfor å intervju et utvalg amatører og profesjonelle kategorisert etter oppgitt yrke. Data for denne analysen er delvis strukturerte intervju. De hverdagslige begrepene og den diskursive mening utgjør forskjellige tolkningskontekster, og krever derfor forskjellige spørsmål til teksten i analysen. Intervjuene er derfor tolket på tre nivå. Det første nivået er deltagerens selvforståelse. På dette nivå i analysen ble tolkningen gjort med sikte på å sammenfatte hva informantene selv forstår som meningen med det hun sier. Det andre nivået dreier seg om allmen forståelse. Denne analysen bidro til å berike data ved at informantenes perspektiver kunne sammenholdes. Det viste seg at det var flere likheter og færre forskjeller mellom amatører og profesjonelle enn forventet. Viktige likheter var at ideene til produktene var knyttet til fortid og andre kontekster, og positive barndomserfaringer hadde betydning for deres faglige selvforståelse. Et viktig skille var at amatørerne hadde deltatt ut fra et behov for å uttrykke seg og bli sett, mens de profesjonelle i større grad deltok ut fra behovet for å vise seg i et marked. Intervjuene ga i mindre grad enn forventet informasjon om forskjeller i kunnskap mellom amatør og profesjonell. På det tredje analysenivået, den teoretiske analysen, stilles derfor spørsmålet om dette skyldes kunnskapens taushet. Wittgensteinskolenes praksisfilosofi er ramme for tolkning av mening i utsagn av en amatør (A) og en profesjonell (P). A og P har

forskjellig utdanning og habitus og kan ikke sammenlignes innenfor den samme fagspesifikke kontekst. Det er diskursive konsensus om å bruke disse filosofiske begrepene i en analyse av forskjellige grupper når de står overfor de samme problemstillinger. Grunnlaget for sammenligning er at deltagerne fulgte de samme konkurransereglene. Både A og P hadde fortrolighetskunnskap og ferdighetskunnskap med det norske og påstandskunnskap i å formulere sine egne ideer og erfaringer i et konkret produkt. Begge kunne verbalisere disse elementene når jeg stilte spørsmål. Begge skapte noe nytt ut fra sine referanser. A hadde mindre teknisk og håndverksmessig kompetanse enn P til å gjennomføre disse ideene. P hadde større oversikt over de kunstfaglig relevante konvensjoner, og visste at han måtte velge et forbilde blant de som var anerkjent i kunstfeltet.

Referanser til barndom og den enkeltes identitet i nåtid, til behovet for penger å leve for, og behovet for å skape og bli sett, er dimensjoner ved kunnskap som ikke fanges opp av de praksisfilosofiske kategoriene fortrolighetskunnskap, ferdighetskunnskap og påstandskunnskap. Disse kunnskapskategoriene blir for statiske og objektiviserte. De gjenspeiler ikke den fragmenterte kunnskapsverden som er både konkret og immateriell, og som dreier seg om individuell historie, sensibilitet for stil og smak, konvensjoner, normer, regler og etikk, og om rommet for individuelle valg som er forutsetningen for nyskaping. Strukturer, kontekster og relasjoner ut over individnivå har betydning i kunnskap. I det videre analysearbeidet ble det derfor nødvendig å lete etter trekk som kan tydeliggjøre hvordan den profesjonelle kunnskapen er organisert annerledes enn amatørkunnskapen.

Å være amatør og profesjonell.

Noen av egenskapene ved samlingen av produkter og tekster fra alle deltagerne kunne ut fra de tre analysene vurderes på nytt. Mangfoldet kunne ses på som betydningsfullt istedenfor som en forvirrende egenskap ved data. Mangfoldet ble nå systematisert via definisjoner om amatører og profesjonelle ut fra allmenspråklige definisjoner og ut fra teori. Forholdet mellom yrke og hobby er i språkbruksdefinisjoner knyttet til spørsmålet om å leve av eller leve for. Men innenfor kunstfeltet er dette komplisert, fordi mange kunstnere ikke kan leve av det de har som yrke. Spørsmålene om arbeid og fritid kan knyttes til vår identitet som individer, og til relasjonene mellom

individer. Alle deltagere deltok i en kulturell samhandling uten å møte hverandre. Dette var grunnlaget for at alle kunne delta ut fra sin forskjellige lokale tilhørighet og estetiske kompetanse. Dette kan forstås ut fra Anthony Giddens begreper om moderniteten. Forholdet mellom tid og sted er opphevet, og deltagelsen er basert på tillit til abstrakte ekspertsystemer, i dette tilfellet de kunstfaglig kompetente jurymedlemmers vurderinger. Kunstfaglig profesjonalitet defineres av kunstnerorganisasjoner som å leve av og å leve for. Profesjonalitet defineres i større grad via ideer om og holdning til kunstneryrket, økonomi og marked enn via utdanning eller behovet for å skape. Den sterke vektleggingen på rasjonaliteten bak yrkesutøvelsen vitner om sterk profesjonalisme. Profesjonell rasjonalitet uttrykkes i bruken av abstraksjoner og i kontrollen med handlingsbetydningen av disse abstraksjonene, i kontrollen over utdanning og i makten til å definere i kunstrelevante spørsmål. Kunstnerprofesjonen er svak på grunn av vektleggingen på økonomiske interesser, individuell autonomi og på grunn av at produktet har bevisbyrden for kompetanse i kunstfeltet. De profesjonelle som befinner seg innenfor kunstfeltet kan i prinsippet "nyte godt av" feltets sanksjonerte kunnskap. Amatørene i det sosiale felt rundt kunstfeltet har tilfeldig kunnskap. De prøver å fylle kunnskapshullene, men kjenner ikke til utdanningssystemets klassifisering. Amatørene vet ikke hva de ikke vet.

På grunn av produktets status i kunstfeltet blir den profesjonelle kunnskapen materialisert gjennom utvelgelsene av de gode produkter. Ut fra analysen av profesjoner blir det kompetente skjønn i kunstfeltet her kalt blikkets rasjonalitet. Bruken av abstraksjoner er derfor et viktig skille mellom amatører og profesjonelle i kunstfeltet. Når det gode skal skilles fra det dårlige produkt, blir betydningen av de kodifiseringene som er utviklet i kunstfeltet gjennom utdanning og posisjonering svært viktig. De positive egenskaper ved god kunst omtales i abstraksjoner som bare de kompetente kan forstå betydningen av. De negative egenskaper omtales mer konkret og prosaisk. Folkekunst defineres av de kompetente i kunstfeltet på forskjellige måter ut fra ulike tider og historiske kontekster. Det som for femti og tredivde år siden ble beskrevet som simple krumelurer, blir i 1994 beskrevet som kalligrafisk forma blad. En analyse av ekspertfunksjonen i kunstfeltet, her juryenes

utvelgelse, blir derfor betydningsfull for å forstå forskjellene mellom amatør og profesjonell.

Å velge ut det gode produkt

Juryene i konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" hadde rollen som eksperter og var gitt makt til å velge ut de gode produkter. I en slik utvelgelse operasjonaliseres blikkets rasjonalitet. De abstraksjonene som brukes om de gode produkter skjuler feltets tattfor-gitte kunnskap som implisitte kriterier. I utvelgelsen blir dette materialisert i konkrete produkter. Ved å analysere utvelgelsesprosessene med utgangspunkt i data fra den deltagende observasjon, kunne juryenes implisitte kriterier avsløres. De viktigste implisitte kriterier var knyttet til motsetningene mellom "det gode gamle" vs. "det gammeldagse", og "det gode nye" vs. "det tradisjonelle". Teknologien ble sett på både som nødvendig for å skape det gode nye, og som hinder for å bevare det gode gamle. Det ble formulert et skille mellom "besjelehet" og "godt håndverk", mellom "friskt" og "kald, nøytral". Disse motsetningene hadde på den positive siden konnotasjoner til kunst, kunsthåndverk, til kunstfeltets konvensjon om å bryte regler, til historisk idealisering av folkekunsten og til etnotrenden i det postmoderne. På den negative siden var det konnotasjoner til flinkhet, 13-på-dusinet, til modernistiske designideer og til camp. Juryene hadde formulert implisitte kriterier på grunnlag av forskjellige tidsreferanser, forskjellige forbilder og ideer om disse forbilder, og med forskjellig vekt på vår tids teknologiske muligheter. De beste produkter forble bokstavelig talt ideer, fordi det ikke ble gitt 1.premier, men delte 2. og 3.premier. De gode produkter ble til ved benevning og gitt en historie. I morgen kan det derfor skrives en ny historie, og nye produkter kan bli definert som gode og erstatte de gamle.

Motsetningsparene i karakteristikkene av de premierte produkter, og begrepsparet amatør-profesjonell, er asymmetriske og gjensidig benektende. Dette omfatter både ideene om og effektene av ideene i handling. I negasjonene blir slike motsetninger naturalisert og gjort tidløs. De asymmetriske begrepspar fungerer så godt i vår språkbruk fordi de omfatter forskjellige referanser til tid og sted, til individer og strukturer og til relasjonene mellom disse. Historie er aldri identisk med det som beskrives, men er heller aldri uavhengig av de historisk formulerte betingelser. Dette

er et metodologisk problem i kulturfaglig analyse. Gjennom de tre analysene i kapittel 3,4 og 5 er det blitt tydelig at både gode produkter og den kompetente vurderes forskjellig ut fra forskjellige normsett og kontekster, både blant de som er innenfor kunstfeltet og de som befinner seg i det sosiale rom rundt feltet. Utvelgelsespraksiser som dette er derfor viktig å analysere for å forstå det som ligger bak materialiseringen av den til enhver tid gyldige kompetanse. Innsikt i praksis er like viktig som resultatet av denne praksisen i form av teorier og eksemplariske produkter.

Kunnskapens stabilitet og flyktighet

De tydelige forskjellene mellom amatør og profesjonell som jeg ved starten på feltarbeidet forventet å finne, ble gjennom de tre analysene i kapittel 3, 4 og 5 erstattet av det som med et begrep fra Clifford Geertz kalles tykke beskrivelser av kunnskap og relasjoner i kunstfeltet. De innsamlede data om de individuelle prosesser, produkter og estetiske vurderinger var ikke tilstrekkelige til å formulere et skille mellom amatør og profesjonell. Med økt informasjonsmengde økte forståelsen av mangfold og kompleksitet, og gjennom en stadig problemgenererende prosess ble det skapt et fortettet bilde av forholdet mellom disse typene. Gjennom analysene kom jeg frem til den konklusjon at amatørerne og de profesjonelle i denne konkurransen, og deres roller i kunnskapsfeltet, best kan forstås når dette analyseres som kulturell samhandling, istedenfor som sammenligning av individuelle prosesser.

OL-94 var den kulturelle samhandlingsramme rundt konkurransen. Innenfor rammen av OL ble det skapt mye nytt. OL-designet og andre nøkkelprodukter ble utviklet gjennom en avansert design-management-prosess som karakteriseres av nitid forarbeid før det endelige produktet er formulert. Dette sto i kontrast til utvelgelsen av de premierte produkter i konkurransen, som skjedde via blikkets møte med den samlede produktmengden. Resultatet av juryeringene ble øyeblikksbilder som hadde mistet sin verdi da OL-94 startet. Da ble helt andre produkter og et helt annet budskap presentert for publikum som gode norske produkter. Kunstfeltets reformuleringer av det gode produkt fremsto som mer betydningsfull enn resultatet av slike utvelgelser.

I analysen av konkurransen "Jeg fant, jeg fant!" har Pierre Bourdieu's teoretiske begreper vært nyttige for å få tydeliggjort maktelementet i kunnskap og relasjoner i kunstfeltet. Dette minner oss om det asymmetriske forholdet mellom

amatører og profesjonelle, mellom eksperter og vanlige folk. Kunnskap kan ikke være like tilgjengelig for alle fordi den distribueres gjennom et utdanningssystem. Noen må gis rollen som de som velger og handler, og i kunstfeltet får dette spesielt synlige konsekvenser fordi dette så ofte materialiseres i produkter. Men hvis vi skal opprettholde ideen om at eksperter og vanlige folk kan snakke sammen om kunst, må maktperspektivet overstiges og andre analytiske begreper brukes om hvordan de kompetente og de andre møtes.

Deltagerne brukte sin individuelle frihet i tolkningen av sin deltagelse, men forholdt seg samtidig frivillig til autoriteten hos kunstfeltets eksperter. Konkurransen kan derfor ses på som et møte som i følge Anthony Giddens fungerer som en adgangsport til de abstrakte systemer. Disse former for møter involverer generaliserte praksiser som har som funksjon å opprettholde tilliten mellom de involverte, og kan karakteriseres som et rituale. Ritualer er formalisert adferd som omfatter både struktur og innhold, og forutsetter en myte. I konkurransen var alle avhengige av de andre for å ha tillit til sin egen autenticitet, til objektiviteten i juryeringene og til ideen om å finne de gode norske produkter. På denne måten forutsetter alle parter hverandre og er gjensidig avhengige av den felles konstruksjon av en virkelighet; utvelgelsen av det gode produkt. Konkurransen symboliserer, på samme måte som ritualene, noen grunnleggende forestillinger om objektiviteten i de kompetentes vurderinger. Derved synliggjøres det usynlige i kulturell samhandling. Det sentrale i Pierre Bourdieus teori; den strukturerende struktur, blir synlig. Kunstfeltet representerer en strukturell stabilitet i reproduksjonen av definisjoner og posisjoner. Samtidig er det en flyktighet i de stadige reformuleringene av hva som er godt, hvem som er kompetente og i hvordan kriteriene formuleres. Konkurranser og juryeringer utgjør en fortettet dramatisering av bruk av kunnskap i kunstfeltet, og av måter å konstruere ny kunnskap på. Stabiliteten i en kultur sikres, samtidig som det er rom for forandring. Vi søker universalitet, men kan aldri nå det. Slike situasjoner er kanskje de møtesteder hvor vi kommer nærmest en konstruksjon av universalitet i et kunnskapsfelt.

I denne case-studien er fokuset forflyttet fra individnivå til strukturnivå og til relasjonene mellom disse nivåene, og fra praksis til teori til praksis på disse nivåene. Fokus er også flyttet fra ide til materialisering og til ideene om disse konkrete produktene, fra det som var synlig til det usynlige. Denne studien er et bidrag til

debatten om hvordan kulturfaglig stoff kan behandles. Kunnskapsutvikling i kunstfeltet er en offentlig sak fordi det har betydning for våre oppfatninger om kunstfeltets rolle i samfunnet. Hvordan kunnskap utvikles, legitimeres og distribueres er viktig for opprettholdelsen av feltet, og bør derfor undersøkes på nytt.

Litteraturliste

Abott, Andrew. *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labour*. The University of Chicago Press, 1988.

Aftenposten januar og februar 1995

Aftenposten 14.5.1995

Alèx, Peder. *Den rationella konsumenten. KF som folkuppforstrare 1899-1939*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994.

Anker, Peter. *Folkekunst i Norge*. Oslo: J.W.Cappelens Forlag A/S, 1975

Aslaksen, Ellen K. Med "Høne Pøne" til Bergen og Tokyo - kulturvisjoner og kunstopplevelser i "Det olympiske kulturprogram". Roel Puijk (red.). *OL-94 og forskningen IV*. Lillehammer: OL dokumentasjonstjeneste, 1994.

- Evaluering av Kulturdepartementets utstillingsstipend for billedkunstnere, kunsthåndverkere og frie fotografer, og Norsk kulturråds debutant- og utstyrstøtte. *Arbeidsnotat nr.13, Norsk Kulturråd - utredning 1997*.

Avdem, Anna Jorunn og Melby, Kari. *Oppe først og sist i seng*. Oslo: Universitetsforlaget, 1985.

Barthes Roland. *Litteraturens Nullpunkt*. Oslo: Cappelens upopulære skrifter. Cappelen Akademisk Forlag A/S, 1996 (1953).

- *Michelet*. University of California Press, 1992 (1954).

Berg, Cecilie Louise. *Fordums flid på ny måte*. *Nationen* 26.5.1992

Berg, Gunnar. Developing the Teaching Profession: Autonomy, Professional Code, Knowledge Base. *Australian Journal of Education*, No.2,1983.

- Professionalism och lärare som professionella yrkesutövare. *NFPP "tidsskrift" nr.2*, 1984, årg.4

Berkaak, Odd Are. Megalomania. Roel Puijk og Arne Martin Klausen (red.). *OL-94 og forskningen*. Lillehammer: OL dokumentasjonstjeneste, 1991.

- Berkaak, Odd Are og Ruud, Even. *Den påbegynte virkelighet*. Oslo: Universitetsforlaget, 1992.
- Berman, Marshall. *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Georges Borchardt, Inc., 1982.
- Bernstein, Basil. On the Classification and Framing of Educational Knowledge. M.Young (ed.): *Knowledge and Control*, 1971.
- Blair, Lorrie. The Critical Eye: Art Contests from One Judge's Perspective. *Art Education* January 1995, vol48,no.1.
- Bledstein, Burton. *The Culture of Professionalism*. New York/London: Norton Company, 1978.
- Borchgrevink, Anne-Berit. Fra tale til skrift - om bearbeiding av materialet. Bjarne Hodne, Knut Kjelstadli, Göran Rosander (red.). *Muntlige kilder. Om bruk av intervjuer i etnologi, folkeminnevitenskap og historie*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.
- Borgen, Jorunn Spord. Bunad i forvandling. *Norsk Husflid* nr.4/1992
- *Forming, tradisjon og nyskaping*. Statens Lærerhøgskole i Forming, Oslo.
 - Norsk, typisk, unikt? Sentraltradering og mangfold belyst gjennom produktkonkurransen "Jeg fant, jeg fant!". Roel Puijk (red.). *OL-94 og forskningen IV*. Lillehammer: OL dokumentasjonstjeneste, 1994.
 - *Hovedfag i forming, et fagfelt i forandring*. Vikarstipendrapport. SLFO/RHOA 1994.
 - "Solid norsk sengeåkle og importert eleganse". Om "det norske" i amatørers og eksperters OL-formgiving. Roel Puijk (red.). *OL-94 og forskningen V*. Lillehammer: OL dokumentasjonstjeneste, 1995.
 - Formingsfaget i oppdragelses og dannelsesperspektiv. Bjørg Tronshart (red.) *Formingsfagets egenart*. En essay og artikkelsamling. Notodden: Telemarkforskning - Notodden, 1995.
 - Kunstfagutdanningen - fra praksis til teori? *Billedkunstneren* nr.5/1995
- Bostad, Inga. Om språk, kunnskap og tvil - en filosofis betraktninger. Gunnar Fredriksson Wittgenstein Oslo: Forlaget Oktober, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *The Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

- Economics of linguistic exchanges. *Social Science Information* nr.16, 6.årg., 1977.
- *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge, 1984,
- Vad det vill säga att tala. Det språkliga utbytets ekonomi. Broady, Donald,
Lundgren, Ulf P. *Rätten att tala. Texter om läroplansteori och
kulturreproduction*. Skeptron. Stockholm: Symposion, 1984.
- *Homo Akademikus*. Stanford, California: Stanford University Press, 1988.
- *The Logic of Practice*. Polity Press, 1990.
- *Kultur och Kritik*. Göteborg: Daidalos, 1992, s.131-138.
- *Men vem skapade skaparen?* Texter om de intellektuella. Stockholm: Brutus Östling
Förlag, 1992.
- *The Field of Cultural Production*. Essays on Art and Literature. Randal Johnson
(ed.). Columbia University Press.
- *In Other Words*. Essays Towards a Reflexive Sociology. Stanford, California:
Stanford University Press, 1994.
- *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1995.
- Bourdieu, Pierre og Passeron, Jean-Claude. *The Inheritors. French Students and their
Relation to Culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press,
1977
- og Darbel, Alain with Dominique Schnapper. *The Love of Art*. Stanford, California:
Stanford University Press, 1990.
- og Wacquant, Loïc J.D. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: The
University of Chicago Press, 1992.
- Broady, Donald. *Dispositioner och positioner. Ett ledmotiv i Pierre Bourdieus
sociologi*. Arbetsrapport 1983:2. UHÄ/fou.
- Agent till Subjekt. Broady, Donald og Lundgren, Ulf P. *Rätten att tala. Texter om l
äroplansteori och kulturell reproduction*. Skeptron, Symposion, 1984.
- Brochmann, Odd. Om stygt og pent. Oslo: Cappelens Forlag, 1994 (1953).
- Bronner, Simon J. *Grasping Things. Folk Material Culture and Mass Society in
America*. The University Press of Kentucky, 1986.
- Brox, Ottar og Gullestad, Marianne (red.). *På norsk grunn*. Oslo: Ad
Notam/Gyldendal, 1989.

- Bruner, Jerome. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
- *Acts of Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
- Bugge, Erle Moestue. *Tendenser -95*. Aftenposten 7.5.1995.
- Bø-Rygg, Arnfinn. Behovet for teori. *Kunstfaglig forskning*. NAVF/RHF, 1993.
- *Kunsten, avantgarden og fremskrittet*. Meyer, Siri (red.): *Fra estetikk til vitenskap - fra vitenskap til estetikk*. Oslo: Universitetsforlaget, 1994.
- Campbell, Colin. *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- Charles Baudelaire. *Kunsten og det moderne liv*. Solum Forlag, Oslo, 1988 (1846-1859).
- Christensen, Lars Saabye. *Amatøren*. Oslo: J.W.Cappelen Forlag A/S, 1977.
- Calhoun, Craig, LiPuma, Edward, og Postone, Moishe (eds). *Bourdieu: Critical Perspectives*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Czarniawska-Joerges, Barbara. *Ideological Control in Nonideological Organizations*. New York, Westport, Connecticut, London: Praeger, 1988.
- Czarniawska, Barbara og Joerges, Bernward. *Travels of Ideas*. Czarniawska, Barbara og Sevòn, Guje (eds.). *Translating organizational Change*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1996.
- Dagbladet* januar og februar 1995.
- Danbolt, Gunnar. *Kunst og forskning. I: Kunstfaglig forskning*. NAVF/RHF, 1993.
- Danielsen, Kirsten. *De gammeldagse piker*. Oslo: Pax Forlag, 1990.
- Danielson, Sofia. *Den goda smaken och samhällsnyttan*. Stockholm: Moderna Museet, 1987.
- de Certeau Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- *The Writing of History*. Columbia Press, 1988 (1975).

- des Bouvrie, Synnøve. The Ancient Olympic Games - Myths and Rituals. I: Roel Puijk (red.). *OL-94 og forskningen III*. Rapport fra forskerkonferanse Lillehammer 12.-13.nov 1992. Lillehammer: OL Dokumentasjonstjeneste, 1993.
- DiMaggio, Paul J. and Powell, Walter W. Introduction. *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. Chicago: Chicago University Press, 1983.
- Dreyfus & Dreyfus. *Mind Over Machine: The Power of Human Intuition and Expertise in the Era of the Computer*. New York: Free Press, 1986.
- Duelund, Peter. *Kunstens vilkår. De kulturpolitiske tendenser i Danmark og Europa*. København: Akademisk Forlag, 1994.
- Efland, Arthur. *A History of Art Education*. Teachers College Press, Columbia University, 1990.
- Elstad, Jon Ivar og Pedersen, Kjersti Røsvig. *Inntekts og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993-94*. INAS, 1996.
- Endresen, Ole. Kreativ trio i tre. *Østlandets Blad* 25.5.1992
- Eribon, Didier og Gombrich, E.H. *E.H.Gombrich: A Lifelong Interest*. Conversations on Art and Science with Didier Eribon. Thames and Hudson, 1991.
- Fauske, Halvor. Profesjoner og profesjonsorganisering. Nils Arne Bakke og Svein Ole Borgen (red): *Fagforeningsstrategier for bedriftsutvikling*, 1991.
- Featherstone, Mike. Postmodernism and the aestheticization of everyday life. Scott Lash og Jonathan Friedman. *Modernity and Identity*. Cambridge: Blackwell, 1993.
- Fredriksson, Gunnar. *Wittgenstein*. Oslo: Forlaget Oktober, 1994.
- Fremmedordbok*. Oslo: Gyldendal, 1986.
- Gaustad, Randi. Kristiania Kunstindustrimuseum og folkekunsten. Thomas Ramstad (red.). *Om kunstindustri*. Oslo: Kunstindustrimuseene i Norge 1991.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Culture*. BasicBooks, 1973.
- Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge, Polity Press, 1990.
- Glambek, Ingeborg. *Kunsten, nytten og moralen*. Oslo: Solum Forlag, 1988.

- Gullestad, Marianne. Hverdagslivet som symbol i norsk samtidskultur. Fortolkende analyse av ideologisk endring. *Nytt norsk tidsskrift* 4/1986
- *Kultur og hverdagsliv. På sporet av det moderne Norge*. Oslo: Universitetsforlaget, 1989.
- Familieforskning mellom positivisme og fortolkning. *Barn* nr.2/1994
- *Hverdagsfilosofer*. Oslo: Universitetsforlaget, 1996.
- Gundem, Bjørg Brandtzæg. *Skolens oppgave og innhold*. Oslo: Universitetsforlaget, 1983.
- Göranson, Bo. *Det praktiska intellektet. Datoranvändning och yrkeskunnande*. Stockholm: Carlsons, 1990.
- Habermas, Jürgen. *Borgerlig offentlighet: Dens fremvekst og forfall: Henimot en teori om det borgerlige samfunn*. Oslo: Gyldendal, 1991.
- Habermas, Jürgen. *The theory of communicative action, Vol.1*. Boston: Beacon Press, 1984.
- Habermas, Jürgen. *The theory of communicative action, Vol 2*. Boston: Beacon Press 1987.
- Halvorsen, Else Marie. Kunnskapsbegrep i forming. Bjørg Tronshart (red.) *Formingsfagets egenart*. En artikkel og essay-samling. Notodden: Telemarkforskning - Notodden, 1995.
- *Kulturarv og kulturarvoverføring i grunnskolen med vekt på den estetiske dimensjonen*. Oslo: Det utdanningsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Oslo, dr.gradsavhandling, 1996.
- Hansen, Gerd Kristine. *Men er det kunst? En undersøkelse om praksis hos kunsthåndverkere med klær som virkefelt*. Høgskolen i Oslo, avd. for kunstfag, Hovedoppgave i forming, 1995.
- Harker, Richard, Mahar, Cheleen, Wilkes, Chris. *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu. The Practice of Theory*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The MacMillan Press Ltd., 1990.
- Haukelid, Kirvil. Jeg fant, jeg fant!. Katalog til utstillingen *Jeg fant, jeg fant! Fra tradisjon til nyskaping. Landsomfattende konkurranse for strikking og tre*. Oslo: Norges Husflidslag, 1992.

- Trollstål og kjerringspinn. *Trollstål og kjerringspinn*. Oslo: De norske Bokklubbene og Kulturprogrammet for de XVII Olympiske Vinterleker på Lillehammer, 1994
- Hoëm, Anton. Kunnskapsoverføring som sosialt fenomen. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, 1972, bd.13, s.251-263.
- *Sosialisering. En teoretisk og empirisk modellutvikling*. Oslo: Universitetsforlaget, 1978.
- Hodne, Bjarne, Kjelstadli, Knut, Rosander, Göran (red.) *Muntlige kilder*. Om bruk av intervjuer i etnologi, folkeminnevitenskap og historie. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.
- Holter, Harriet. Data, tolkning og sosiale relasjoner i forskning. Kalleberg og Holter (red.) *Kvalitative metoder i samfunnsforskning*. Oslo: Universitetsforlaget, 1982.
- Haars, Peter. Kreativitet, metode, fag. I: *ProForma 2 1990-1991 SHKS*, 1991.
- Ihatsu, Anna-Marja. *Art, Craft or Design?* Vasa: Techne Serien A:1/1996.
- Isachsen, Sissel. *At forferdige en selskapsskjole og spaserdrakt*. Høgskolen i Oslo, avd, for kunsthøgskolen, Hovedoppgave i forming 1995.
- Isaksen, Scott G. Gerrard J.Puccio, Donald J.Treffinger. An Ecological Approach to Creativity Research: Profiling for Creative Problem Solving. *Journal of Creative Behaviour*, vol. 27, number 3, 1993.
- Jensen, Karen. *Hjemlig omsorg i offentlig regi*. PFI/Universitetsforlaget, 1992.
- Jevnaker, Birgit. Inaugurative learning: adapting a new design approach. *Design Studies*. Vol.14, No.4, 1993.
- Johannessen, Kjell S. *Tankar om tyst kunskap*. Dialoger, nr.6, 1988.
- Johansen, Anders. *Den store misforståelsen*. Tiden/Spartacus, 1995.
- Johansson, Marlène. *Slöjdprocessen - samarbeidet i slöjdsalen*. *Dagboksantekninger*. Göteborg: Forskningsrapport 11, Institutionen för slöjd och hushållsvetenskap, Göteborg Universitet, 1994.
- Johnson, Mia. The Elements and Principles of Design: Written in Finger Jello? *Art Education*. January vol.48, no.1, 1995.

- Josefson, Ingela. Language and Experience. Bo Göranson og Magnus Florin (eds.). *Skill and Education. Reflection and Experience*. London: Springer Verlag, 1992.
- Kjelstadli, Knut. Kildekritikk. Bjarne Hodne, Knut Kjelstadli, Göran Rosander (red.). *Muntlige kilder*. Om bruk av intervjuer i etnologi, folkeminnevitenskap og historie. Oslo: Universitetsforlaget, 1982.
- Kjelstadli, Knut. Hverdagslivet - et godt emne å studere? *Dugnad* 4/1992 vol.18.
- Kjørup, Søren. *Forskning og samfund*. København: Gyldendal, 1991.
- Klausen, Arne Martin. OL-94 og kulturdimensjonen. *OL-94 og forskningen*. Lillehammer, OL-dokumentasjonstjeneste, 1991.
- m.fl. *Fakkelfstafetten - en olympisk ouvertyre*. Oslo: Ad Notam Gyldendal Oslo/Posten, 1995.
- Klee, Paul 1984: *On Modern Art*. London: Faber and Faber, 1984 (1948).
- Kloster, Knut. *Vestlandsk Husflid gjennom 50 år*. Bergen: Beyer A.S.Forlag, 1948.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past*. MIT Press, 1985.
- Kristiansson, Maj-Britt og Marklund, Hans. *Handens arbeid, hjärtets tanke*. Stockholm: LT's Förlag, 1978.
- Krogh, Erling. Taus kunnskap og verdsetting av landskap. *Landbruksøkonomisk Forum* nr.4/1994
- Kvale, Steinar. Om tolkning af kvalitative forskningsinterviews. *Tidsskrift för Nordisk Forening för Pedagogisk Forskning* nr.3-4 1984, årg.4.
- Lahn, Leif Chr. "Taus kunnskap" i arbeidslivet; et sosialkognitivt innlegg i den yrkespedagogiske debatten. T.Halvorsen og O.J.Olsen (red.) *Det kvalifiserte samfunn?* Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1992.
- Larsen, Idalou. Positivt med konkurranse? *Nationen* 27.5.1992.
- Larsen, Sjur. Pierre Bourdieu og sosioanalysen. I: *Samtiden* 5/1994.
- Lie Christensen, Arne. Hvordan skal vi framstille de muntlige kildene? Bjarne Hodne, Knut Kjelstadli, Göran Rosander (red.). *Muntlige kilder*. Om bruk av intervjuer i etnologi, folkeminnevitenskap og historie. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.

- Lie, Ingrid. OL-eventyret. Intervju med prosjektleder for Norges Husflidslags OL-tiltak. *Norsk Husflid* nr.1, 1991.
- Lied, Margrethe. Dristig strikk ga premie. *Adresseavisen* 25.5.1992
- Lien, Marianne E. Kunsten å skape et unikt produkt. *Samtiden* 3-1996.
- Lindberg, Anna Lena. *Konstpedagogikens dilemma*. Lund: Studentlitteratur, 1991.
- LiPuma, Edward. Culture and the Concept of Culture in a Theory of Practice. Calhoun, Craig, LiPuma, Edward and Postone, Moishe (eds.). *Bourdieu. Critical Perspectives*. The University of Chicago Press, 1993.
- Lyngø, Inger Johanne. Gammelt og nytt i videre betydning. *Dugnad* 2/3-1992.
- Löfgren, Orvar. Mentalitetshistoria och kulturanalys. *Häftan för kritiska studier* vol. 4/1984.
- Mohr, Vibeke A. Husflid - et kulturelt stebarn? *Trollstål og kjerringspinn*. Oslo: De norske bokklubbene og Kulturprogrammet for de XVII Olympiske Vinterleker på Lillehammer, 1994.
- Molander, Bengt. *Kunskap i handling*. Göteborg: Daidalos, 1993.
- Moshus, Petter (red.). *Designprogrammet for OL*. Rapport om designprogrammet for De XVII Olympiske Vinterleker Lillehammer 1994. Oslo: Kulturdepartementet 1994.
- Mudimbe, V.Y. *The Idea of Africa*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1994.
- Nationen* 26.5.1992
- Nordby, Ragnar. *Romantikk og realitet*. *Den Norske Husflidsforening 75 år*. Oslo: Centraltrykkeriet, 1966.
- Norland, Heidi. Myte, virkelighet og myten om virkeligheten. *Samtiden* 2-1996.
- Norsk kulturråd: *Om Folkekunst*. Innstilling frå eit utval oppnemnd av Norsk kulturråd, 1977.
- NOU 1973:2 *Kunstnerstipend*
- Peile, Colin W. and Action, Tracey. Determinist, Stochastic and Creative Cosmologies In The Field of Creativity. I: *The Journal of Creative Behaviour*, Vol.28, number 1, 1994.

- Proust, Marcel. *Remembrance of Things Past*. New York: Random House, 1981.
- Paarup-Laursen, Bjarke. Liv og forklaring. Kirsten Hastrup og Kirsten Ramløv (red.) *Kulturanalyse*. København: Akademisk Forlag, 1993.
- Randen, Gro. Notat frå Gro Randen i følge oppdrag 5/6-1973. *Norsk Kulturråd. Om folkekunst*, Norsk Kulturråd, 1977.
- Read, Herbert. Introduction. I: Paul Klee. *On Modern Art*. London: Faber and Faber, 1984 (1948).
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Vol.I. The University of Chicago Press, 1984.
- Robert K. Yin. *Case Study Research*. Applied Social Research Methods Series Volume 5, 1989.
- Rolf, Bertil. *Profession, tradition och tyst kunskap*. Bokförlaget Nya Doxa, 1991.
- Rørhus, Kåre. *Ungdom og idolpåvirkning*. Oslo: Universitetsforlaget, 1993.
- Samhold*. 25.5.1992. Tobakksdåse ga heder til Arve. Forfatter ikke oppgitt.
- Schön, Donald. *Educating the Reflective Practitioner*. San Fransisco & London: Jossey-Bass Publishers, 1987.
- Sjørølev, Inger. At følge ritualet. Kirsten Hastrup og Kirsten Ramløv (red.) *Kulturanalyse*. København: Akademisk Forlag, 1993.
- Snook, Ivan. Language, Truth and Power: *Bourdieu's Ministerium*. Richard Harker, Cheleen Mahar, Chris Wilkes. *An Introduction to the Work of Pierre Bourdieu. The Practice of Theory*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The MacMillan Press Ltd., 1990.
- Solli, Susanna M. Selvreferanseproblemet i sosiologien: Bourdieu og Skjervheim. *Sosiologisk Tidsskrift* 3/1994
- Sontag, Susan. *Against interpretation and other essays*. Anchor Books Doubleday, 1990 (1961).
- St.meld. nr.41 for 1975-76: *Kunstnere og samfunnet*.
- St.meld.nr.61 for 1991-92: *Kultur i tiden*
- Steen, Albert, og Schønsby, Sissel Ree. *Røtter. En bok om tre*. Oslo: De norske bokklubbene, 1993.
- Strømnes, Åsmund Lønning. Forming - ide og innhald. *Ide og Form* 2/1971.

- Sundbø, Annemor. *Kvardagsstrikk*. Oslo: Samlaget, 1994.
- Sundt, Eilert. *Om husfliden i Norge*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1975 (1864).
- Sveen, Dag (red.). *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1995.
- Svensson, Sigfrid. *Bygd och yttervärld*. Stockholm: Nordiska Museet, 1979.
- Thomas Tempte. *Arbetets ära. Om hantverk, arbete, några rekonstruerade verktyg och maskiner*. Stockholm: Arbetslivscentrum, 1982.
- Thorsen, Liv Emma. *Det fleksible kjønn*. Universitetet i Oslo: Institutt for etnologi, Doktorgradsavhandling. 1989.
- Tostrup, Elisabeth. *Architecture and Rhetoric. Text and Design in Architectural Competitions*. Oslo 1939-90. Oslo: Arkitekthøyskolen, doktorgradsavhandling, 1996.
- Troye, Sigurd V. *Teori- og forskningsevaluering*. Oslo: Tano, 1994.
- Van Maanen, John. *Tales of the Field. On Writing Ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- Vovelle, Michel. Ideologies and Mentalities. Samuel, R og Jones, G.S. (eds): *Culture, Ideology and Politics*. London 1982.
- Waldèn, Louise. *Cirkelns liv och handarbetets väsen*. Rapport nr.4 från projektet *Handen och Anden*. ABF och Studieförbundet Vuxenskolan, 1994.
- Weber, Max. *Makt og byråkrati*. Oslo: Studiefakkel, 1971.
- Westergaard, Peter K. Augustin som proömium. Om Wittgensteins innledende paragraf i PU. *Norsk Filosofisk Tidsskrift* nr.2, årg. 29, Juni 1994
- White, Hayden. *Metahistory*. The John Hopkins University Press, 1973.
- Wittgenstein, Ludvig 1992: *Om Visshet*. Stockholm: Thales, 1992.
- *Filosofiske undersøkelser*. Innledning, utvalg og oversettelse av Arnfinn Stigen. Oslo: Pax Forlag A/S, 1993.
- Ylvisåker, Anne Britt. Ein liten bukett husflid. Peter Anker, Vibeke Mohr, Erik Rudeng, Anne Britt Ylvisåker. *Husflid*. Oslo: Grøndahl Dreyer, 1994.

- *Vestlandsk Husflid 1895-1995*. Katalog til utstillingen "Flid og flørt".

Kunstindustrimuseet i Bergen, 1995.

Ziehe, Thomas. *Ambivalenser og mangfoldighed. Tekster om: Ungdom, skole, æstetik, kultur*. København: Politisk revy, 1989.

Ziehe, Thomas. *Kulturanalyser. Ungdom, utbildning, modernitet*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1993.

Øyen, Else. Den "nøytrale observatørs" rolle ved langvarig observasjon av små grupper. S.Ugelvik Larsen (red.). *Problemer i samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Universitetsforlaget, 1976.

Muntlige og ikke-publiserte kilder.

Butler, Judith. *Anti-intellectualism*. University of California at Berkeley, innlegg på rundebordskonferanse i forbindelse med Pierre Bourdieu's foredragserie, 5.4.1996.

Holst, Torunn. *Åpning av utstillingen "Jeg fant, jeg fant!" - fra tradisjon til nyskaping*. Teppesalen Norsk Folkemuseum på Bygdø, 22.5.1992, upublisert.

Lakoff, Georges. *Bringing the Mind into Intellectual Discourse*. University of California at Berkeley, innlegg på rundebordskonferanse i forbindelse med Bourdieu's foredragserie, 5.4.1996.

Noss, Aagot. *Åpningstale på utstillingen "Jeg fant, jeg fant!"*, Teppesalen Norsk Folkemuseum på Bygdø, 22.5.1992, upublisert.

Idehefte til konkurransen "Jeg fant, jeg fant!". Norges Husflidslag

Intervju med leder for Designprogrammet OL-94, Petter Moshus og en del av designgruppen på Lillehammer januar 1994.

Intervju med leder for Lisensavdelingen, LOOC, Judith Gloppen i Oslo januar 1994.

Appendix I

Alle foto: Fotograf Glenn Hagbru, Oslo

VALG AV TEINER OG VERKTØY

Interviewguide

17. Kan du vise meg noe du har laget tidligere?
18. Hva var grunnene til at du bestemte deg for å starte med dette?
19. Var det spesielle verktøy du brukte i begynnelsen?
20. Hvordan har du lært å bruke disse verktøyene?
21. Hvordan har du fått den nødvendige utrustningen?
22. Hva var spesielt lett å få til?
23. Var noe spesielt vanskelig?
24. Har spesiell kunnskap eller erfaring vært viktig?
25. Hvordan har du fått disse kunnskapene?

VURDERING AV EGGET PRODUKT

26. Hva er ditt mål med dette produktet?
27. Vil du selge dette produktet?
28. Hvis ja, hvor vil du selge det?
29. Hvis ja, når vil du selge det?
30. Hvis ja, hvordan vil du promotere det?
31. Hvis ja, hvem vil du selge det til?
32. Hvis ja, hvor mye vil du selge det for?
33. Hvis ja, hvordan vil du håndtere kundeservice?
34. Hvis ja, hvordan vil du håndtere reklamsaker?
35. Hvis ja, hvordan vil du håndtere konkurranse?
36. Hvis ja, hvordan vil du håndtere økonomi?
37. Hvis ja, hvordan vil du håndtere logistikk?
38. Hvis ja, hvordan vil du håndtere markedssvakt?
39. Hvis ja, hvordan vil du håndtere risiko?
40. Hvis ja, hvordan vil du håndtere samarbeid?
41. Hvis ja, hvordan vil du håndtere kommunikasjon?
42. Hvis ja, hvordan vil du håndtere innovasjon?
43. Hvis ja, hvordan vil du håndtere miljø?
44. Hvis ja, hvordan vil du håndtere etikk?
45. Hvis ja, hvordan vil du håndtere sosialt ansvar?
46. Hvis ja, hvordan vil du håndtere diversitet?
47. Hvis ja, hvordan vil du håndtere inkludering?
48. Hvis ja, hvordan vil du håndtere bærekraft?
49. Hvis ja, hvordan vil du håndtere digitalisering?
50. Hvis ja, hvordan vil du håndtere teknologi?
51. Hvis ja, hvordan vil du håndtere data?
52. Hvis ja, hvordan vil du håndtere sikkerhet?
53. Hvis ja, hvordan vil du håndtere kvalitet?
54. Hvis ja, hvordan vil du håndtere effektivitet?
55. Hvis ja, hvordan vil du håndtere produktivitet?
56. Hvis ja, hvordan vil du håndtere innovasjon?
57. Hvis ja, hvordan vil du håndtere forskning?
58. Hvis ja, hvordan vil du håndtere utvikling?
59. Hvis ja, hvordan vil du håndtere læring?
60. Hvis ja, hvordan vil du håndtere samarbeid?
61. Hvis ja, hvordan vil du håndtere kommunikasjon?
62. Hvis ja, hvordan vil du håndtere innovasjon?
63. Hvis ja, hvordan vil du håndtere forskning?
64. Hvis ja, hvordan vil du håndtere utvikling?
65. Hvis ja, hvordan vil du håndtere læring?
66. Hvis ja, hvordan vil du håndtere samarbeid?
67. Hvis ja, hvordan vil du håndtere kommunikasjon?
68. Hvis ja, hvordan vil du håndtere innovasjon?
69. Hvis ja, hvordan vil du håndtere forskning?
70. Hvis ja, hvordan vil du håndtere utvikling?
71. Hvis ja, hvordan vil du håndtere læring?
72. Hvis ja, hvordan vil du håndtere samarbeid?
73. Hvis ja, hvordan vil du håndtere kommunikasjon?
74. Hvis ja, hvordan vil du håndtere innovasjon?
75. Hvis ja, hvordan vil du håndtere forskning?
76. Hvis ja, hvordan vil du håndtere utvikling?
77. Hvis ja, hvordan vil du håndtere læring?
78. Hvis ja, hvordan vil du håndtere samarbeid?
79. Hvis ja, hvordan vil du håndtere kommunikasjon?
80. Hvis ja, hvordan vil du håndtere innovasjon?
81. Hvis ja, hvordan vil du håndtere forskning?
82. Hvis ja, hvordan vil du håndtere utvikling?
83. Hvis ja, hvordan vil du håndtere læring?
84. Hvis ja, hvordan vil du håndtere samarbeid?
85. Hvis ja, hvordan vil du håndtere kommunikasjon?
86. Hvis ja, hvordan vil du håndtere innovasjon?
87. Hvis ja, hvordan vil du håndtere forskning?
88. Hvis ja, hvordan vil du håndtere utvikling?
89. Hvis ja, hvordan vil du håndtere læring?
90. Hvis ja, hvordan vil du håndtere samarbeid?
91. Hvis ja, hvordan vil du håndtere kommunikasjon?
92. Hvis ja, hvordan vil du håndtere innovasjon?
93. Hvis ja, hvordan vil du håndtere forskning?
94. Hvis ja, hvordan vil du håndtere utvikling?
95. Hvis ja, hvordan vil du håndtere læring?
96. Hvis ja, hvordan vil du håndtere samarbeid?
97. Hvis ja, hvordan vil du håndtere kommunikasjon?
98. Hvis ja, hvordan vil du håndtere innovasjon?
99. Hvis ja, hvordan vil du håndtere forskning?
100. Hvis ja, hvordan vil du håndtere utvikling?

Appendix II

Intervjuguide

IDEEN OM Å DELTA I KONKURRANSEN

1. Hvordan fikk du ideen til å delta i konkurransen?
2. Hva inspirerte deg spesielt til å delta med produkt?
3. Har du laget et lignende produkt tidligere?
4. I hvilke sammenhenger strikker/snekrer du ellers?

OPPLEVELSE AV RAMMENE FOR KONKURRANSEN

5. Hvordan fikk du fatt i konkurranseteksten?
6. Hvilket inntrykk ga konkurranseteksten deg?
7. Hvordan virket dette inspirerende?
8. Da du startet med arbeidet, hadde du en ide for hvordan produktet ditt skulle være?
9. I invitasjonen til konkurransen oppfordres det til å søke inspirasjon i den lokale kulturtradisjonen. Hvordan fant du inspirasjonsmaterialet til arbeidet ditt?
10. Hva vil du si er det typisk norske for deg?
11. I konkurranseteksten sies det at produktet skal vise tilknytning til kulturtradisjonen, men i vår tids formspråk. Hvordan vil du beskrive noe som er vår tids formspråk?
12. Har spesiell kunnskap eller erfaring betydd noe for dine oppfatninger om dette?
13. Hvor har du fått kunnskapen du har brukt her?
14. Har OL-94 betydd noe når du har laget produktet?

MATERIALE - TEKSTIL

15. I konkurranseteksten står det at hovedmateriale er ullgarn fra RAUMA. Hadde du brukt dette garnet før?
16. Hadde garntypen noen betydning for hva du laget?
17. Hvis du brukte en annen garntype til ditt produkt, hva var grunnene til det?

MATERIALE - TRE

15. Hvordan gjorde du ditt valg av tremateriale?
16. Hadde tresortene du hadde til rådighet betydning for hva du laget?

VALG AV TEKNIKK OG VERKTØY

17. Kan du vise meg noe du har laget tidligere?
18. Hva var grunnene til at du bestemte deg for å bruke denne teknikken?
19. Var det spesielle verktøy du hadde lyst til å bruke?
20. Hvordan har du lært å bruke dette verktøyet/ materialet?
21. Hvordan har du fått den kunnskapen du trenger i produksjonsprosessen?
22. Hva var spesielt lett å få til?
23. Var noe spesielt vanskelig?
24. Har spesiell kunnskap eller erfaring betydd noe for deg i arbeidet?
25. Hvordan har du fått denne kunnskapen?

VURDERING AV EGET PRODUKT

26. Har du lyktes i forhold til dine ideer?
27. Ville du forbedret på produktet ditt hvis du fikk anledning?
28. Produktet skulle være en bruksgjenstand/ et bruksplagg. Hvordan har du vurdert bruksegenskapene i produktet?
29. Synes du det er blitt typisk norsk?

RESULTATET AV KONKURRANSEN - OPPLEVELSE AV EGEN DELTAGELSE

30. Hvilke forventinger hadde du til juryeringen?
31. Vinnertingene og andre ting var utstilt på Folkemuseet på Bygdø. Har du sett denne utstillingen?
32. Hva synes du om vinnerne i konkurransen?
33. Hvordan har du, alt i alt, likt å delta i konkurransen?
34. Vil du arbeide videre med ideer du fikk under arbeidet med dette produktet?

MATERIALS - TRK

Appendix II

INTRODUKSJON

VALD AV TEORIER OG VERKTØY

- 17. Kan du vite noe om det som er sagt i avsnittet?
- 18. Har du prøvd å forstå det som er sagt i avsnittet?
- 19. Var det spesielle ved det som er sagt i avsnittet?
- 20. Hvordan har du forstått det som er sagt i avsnittet?
- 21. Hvordan har du forstått det som er sagt i avsnittet?
- 22. Hva var spesielt for deg i avsnittet?
- 23. Var noe spesielt vanskelig?

OPPLÆRING

OPPLÆRING

- 24. Har spesiell kunnskap eller erfaring hjulpet deg i avsnittet?
- 25. Hvordan har du lært å forstå det som er sagt i avsnittet?
- 26. Hvordan har du lært å forstå det som er sagt i avsnittet?

VURDERING AV EGGET PROSJEKT

- 27. Har du lært noe nytt fra dette prosjektet?
- 28. Ville du anbefale dette prosjektet til andre?
- 29. Prosjektet skulle være en del av opplæringen i avsnittet?
- 30. Hvor mye har du lært av dette prosjektet?
- 31. Hvor mye har du forstått av dette prosjektet?
- 32. Hvor mye har du forstått av dette prosjektet?

RESULTAT

RESULTAT

- 33. Hvor mye har du lært av dette prosjektet?
- 34. Hvor mye har du forstått av dette prosjektet?
- 35. Hvor mye har du forstått av dette prosjektet?

MATERIALS - TRK

MATERIALS - TRK

- 36. Hvor mye har du lært av dette prosjektet?
- 37. Hvor mye har du forstått av dette prosjektet?
- 38. Hvor mye har du forstått av dette prosjektet?

