

Tina Tillung

## Tradisjon i fornying

Ei studie av folkekunst mellom tradisjon og fornying



Høgskolen i Sørøst-Norge  
Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning  
Institutt for forming og formgivning  
Lærerskoleveien 40  
3679 Notodden

<http://www.usn.no>

© 2016 Tina Tillung

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

# Samandrag

Tradisjon er noko som ligg meg nær! Eg meiner at kulturvern kan gje grunnlag for identitet og rotfeste, og at dette skapar forståing av at egne tradisjonar representere noko verdifullt. For meg er det viktig å både ta vare på tradisjonar og å forsøka å skapa nye.

Jamvel om utgangspunktet for avhandlinga sprang ut i frå eit personleg ynskje om å formidla eit kulturinnhald som eg fryktar med tida kan står i fare for å bli borte, er intensjonen at undersøking gjennom skapande arbeid skal gje meg innsikt i kulturelle og psykologiske prosessar som oppstår i samband med kulturformidling. Eg har eit ynskje om å utvikla ein djupare didaktisk kompetanse som kan hjelpa meg å leggja til rette for eit større rom for skapande prosessar i samband med kulturformidling i faget kunst og handverk. Mastergradsavhandlinga vil på grunnlag av dette vera prega av eit kulturdidaktisk perspektiv.

Undersøking gjennom eige skapande arbeid tek utgangspunkt i Else Marie Halvorsen sin kulturformidlingsdidaktikk. I dette arbeidet bruker eg folkekunst som middel til å granska forholdet mellom «har»- og «er i»-kultur. Eg har valt å ta utgangspunkt i noko som har oppstått og eksistert i fortida. Ved å la tradisjonen inngå i eit samspel med det eg omgjev meg med, opnar eg for eit møte mellom de to kulturformene i eige skapande arbeid.

# Innholdsliste

<b>Samandrag</b> .....	<b>3</b>
<b>Innholdsliste</b> .....	<b>4</b>
<b>Forord</b> .....	<b>6</b>
<b>1 Innleiing</b> .....	<b>7</b>
<b>2 Problemområde og problemstilling</b> .....	<b>8</b>
2.1 Oppgåva sin struktur .....	10
2.2 Omgrepsavklaring .....	11
<b>3 Teoretisk referanserammer</b> .....	<b>13</b>
3.1 Kulturforståing .....	13
3.2 Kulturarv .....	15
3.3 Kulturarvformidling i forhold til læreplan for kunnskapsløftet .....	16
3.4 Læraren som kulturberar og –formidlar .....	20
3.4.1 Den dobbelte didaktikk .....	21
3.5 Folkekunst .....	22
3.6 Tradisjon .....	26
3.6.1 Tradisjon som prosjekt.....	27
3.7 Reprise og prosjekt i samtidskunsten .....	32
<b>4 Metodar</b> .....	<b>35</b>
4.1 Undersøkjingsdesign og strategi .....	36
<b>5 Undersøkjingsområde</b> .....	<b>39</b>
5.1 Eige skapande arbeid .....	39
5.1.1 Fase 1; Innleiande arbeid .....	39
5.1.2 Fase 2; Eksplorerande utforsking .....	40
5.1.3 Fase 3; Sluttprodukt .....	49

5.1.4	Beskriving og tolking.....	50
<b>6</b>	<b>På kva måte kan karveskrud inngå i eit samspel med «har»- og «er i»-kultur i eige skapande arbeid? .....</b>	<b>56</b>
6.1	Mellom «har»- og «er i»-kultur i eige skapande arbeid .....	56
6.2	Fase 1; Innleiande fase .....	57
6.3	Fase 2; Eksplorerande utforsking .....	57
6.4	Fase 3; Sluttprodukt .....	59
6.5	Spennet mellom «har»- og «er i»-kultur – avsluttande drøfting .....	60
<b>7</b>	<b>Didaktiske refleksjonar kring eige skapande arbeid .....</b>	<b>63</b>
<b>8</b>	<b>Etterord.....</b>	<b>68</b>
<b>9</b>	<b>Litteraturliste.....</b>	<b>70</b>
<b>10</b>	<b>Vedlegg.....</b>	<b>72</b>
<b>11</b>	<b>Figurliste .....</b>	<b>76</b>

# Forord

Arbeidet med mastergradsavhandlinga har vore ein arbeidsam, inspirerende og lærerik periode. Veggen mot innlevering har til tider vore både krunglete og utfordrande. Det er mange som har bidrege og støtta meg gjennom denne prosessen. Eg vil byrja med å takka dei kunnskapsrike rettleiarane mine, Silje Bergman og Anniken Randers-Pehrson, for konstruktive og gode tilbakemeldingar.

Vidare vil eg takka foreldra mine, Solfrid og Jarle Tillung, for ei uvurderleg støtte! Takk min kjære Odd Harald Måkestad for oppmuntring, ros og tolmod gjennom ein lang period. Det er kanskje vanskeleg å førestilla seg korleis det er å vera i ein så intens prosess som dette. I denne samanhengen er det òg mange venar som har kome med støttande ord og oppmuntring. Spesielt vil eg takka Kari Reiakvam og Nathalia Lid Nilsen for engasjement, synspunkt og gode ord.

Til sist vil eg retta ei stor takk til alle mine medstudentar. Det unike og lærerike fellesskapet som har oppstått på tross av avstandane i mellom oss, har gjeve meg motivasjon og glede gjennom desse tre åra!

Bergen, 26. april 2016

Tina Tillung

# 1 Innleiing

Kribling, små stikk. Ei rar, men ikkje ei framand kjensle. Kven møter eg? Kven er desse menneskja? Kjem forventingane til å bli innfridd? Rundt svingen, opp ei trapp og inn ei dør. Vidare opp den tronge korridoren. Idet døra opnar seg kjenner eg eit snev av det som framkallar gamle minner om hyttebygging, seljefløyte og spikking. Som skodde tidleg ein sumarmorgon, ligg små partiklar i lufta. Den ilande lyden av metall mot treverk skrik i øyrene. Den rolege og nesten stillestående sumarmorgonen står i motsetnad til raske rørsler og skarpe lydar. Inst i bygget er målet. Det er her eg skal opphalda meg dei neste dagane. Frå morgon til kveld. Hardt arbeid, konsentrasjon, sveitte.

Eg blir møtt med både smil og nikk. Hardtarbeidande er kvar og ein konsentrert om sitt. Det er som dei er fanga. Fanga i ei boble. Ei atmosfære eg skjeldan har opplevd. Det er som om verda kring dei ikkje eksisterer. Brått legg eg merke til at eg er den einaste som ikkje er sølvspett. Overraska over at den nest yngste vart fødd i det tiåret då Koreakrigen herja og Sovjetunionen skaut opp den fyrste menneskeskapte satellitten.

For utan å lesa om det i ei bok eller sjå objekt frå ei svunnen tid nedstøva på museum, var dette det fyrste møte med folkekunsten. Iherdig jobba dei for å læra seg eit handverk. Entusiasme og glød. Det er nettopp dette intrykket eg fekk fyrste dagen eg var på kurs. Kurset som omhandlar desse nesten gløynde teknikkane.

**«Ein lærd mann som ikkje lærer seg eit handverk,  
vil før eller seinare bli ein kjeltring.»**

*(Gamalt ordtak)*

## 2 Problemområde og problemstilling

I 2007 blei UNESCO sin konvensjon om immateriell kulturarv ratifisert i Noreg. Dette betyr at Noreg har forplikta seg til å ta like godt vare på den immaterielle som den materielle kulturarva. Tradisjonelt handverk er eit av områda innanfor immateriell kulturarv;

[...] Det gjelder kunnskap og praktiske ferdigheter som ikke kan erverves i det vanlige utdanningssystemet, men som i stor utstrekning må utvikles ved siden av og i tillegg til dette utdanningssystemet. I fagmiljøene brukes ofte begrepet 'handlingsbåren kunnskap' for å understreke at dette gjelder et kunnskapsfelt der de praktiske ferdighetene utgjør hovedgrunnlaget og de må ofte erverves gjennom samhandling mellom mester og elev over lang tid. Tradisjonelt håndverk er et av områdene innen immateriell kulturarv, slik det er definert i UNESCOs konvensjon om immateriell kulturarv, en konvensjon som Norge ratifiserte i 2007 [...] (St. meld. nr 49 (2008-2009), s. 153).

Å bringa vidare ein tradisjon er noko som er med på å verna om kulturelle tradisjonar. For at desse ikkje skal stå i fare for å døy ut, er det viktig at kunnskapen om dei vert vidareformidla. Else Marie Halvorsen hevdar at i samband med kulturformidling, er mottakar arvtakar av «har»-kulturen (tradisjonen) og vert på denne måten oppfatta som ein kulturell ressurs.

Kunst og kultur har stor eigenverdi og betydning for både enkeltmennesket og samfunnet som heilheit. Skulen er ein sentral arena for barns møter, kommunikasjon og læring. Skulen fungerer både som kulturberar og formidlar, og på denne måten er ein dørøpnar til kunnskap og verdiar som er knytt til kunsten og kulturen si utvikling, vesen og stilling i samfunnet. Som ein del av ein breiare dannelsings- og læringsprosess, vil skulen vil kunne leggje til rette for at elevane sin kulturelle kompetase vert utvikla (St. meld 39 (2002-2003, s. 9).

Ein sentral del av skulen si rolle som kulturberar er knytt til formidling og vidareføring av etablerte kulturelle normer og verdiar. Skulen har i oppgåve å formidla kulturarv, allmenndanning, verdiar og kunnskap og stimulera til meistring, utfalding, og sosial utvikling.

Utviklinga av identiteten åt kvar einskild skjer ved at ein lever seg inn i nedarva veremåtar, normer og uttrykksformer. Opplæringa skal derfor ta vare på og utdjupe den kjennskapen elevane har til nasjonale og lokale tradisjonar - den heimlege historia og dei særdrag som er vårt bidrag til den kulturelle variasjonen i verda (LK 06, Generelle del, s. 4).

Skulen er ein del av ein kulturell kontekst. Som kulturberar har han eit ansvar for formidling og synleggjering av verdiar og normer i eit lokalt, nasjonalt og globalt perspektiv. «Lokalsamfunnet, med sin natur og sitt arbeidsliv, er sjølv ein vital del av skolen sitt læringsmiljø. Her hentar dei unge på eiga hand impulsar og røynsler som undervisninga må knytast til og utfylle» (LK 06, Generell del, s. 18).

Formålet med undersøking gjennom eige skapande arbeid er å få innsikt i kulturelle og psykologiske prosessar som oppstår i samband med ei kulturformidling. Undersøkinga er prega av eit kulturdidaktisk perspektiv, der den praktiske undersøkinga skal danna grunnlag for refleksjonar kring kulturformidling.

*Det dobbelte didaktikkomgrep*, som er utarbeida av Else Marie Halvorsen, bygger på Fjord Jensen sitt dobbelte kulturomgrep. Dette rommar eit kulturdidaktisk perspektiv i samband med kulturoverføring. I ein didaktisk samanheng kan ein oppfatta «har»-kultur som eit dokumentert kulturinnhald som samfunnet ynskjer å overføra til ein ny generasjon. «Er i»-kulturen derimot representerer eleven sin integrerte kultur, som både er ei kulturell kjelde og ein resonansbotn for læring. Med dette meiner ein den livsverda me lever i og har rundt oss, og dels det som er integrert i individet. Halvorsen hevdar at det er i møte mellom desse to kulturformene at både kulturtileigning og kulturskaping skjer. Ho hevdar at det ideelle innhaldet ligg ein stad i mellomrommet mellom «har»- og «er i»-kulturen (Halvorsen 2001, s. 240-241).

Den praktiske undersøkinga tek utgangspunkt i Halvorsen sin kulturformidlingsdidaktikk. Med utgangspunkt i ei valt kunstform innanfor folkekunst skal eg undersøka forholdet mellom «har»- og «er i»-kultur i eige skapande arbeid. Ved å la tradisjonen inngå i eit samspel med det eg omgjev meg med, ynskjer eg å synleggjera mine erfaringar i arbeid med kulturskapinge verksemd. Hensikta er at dette skal vera med på å utvikla ein djupare didaktisk kompetanse som kan opna opp for eit større rom for skapande prosessar i faget kunst og handverk.

Mastergradsavhandlinga har ei tredelt oppgåveform. Det er lagt vekt på både den praktisk estetiske og den teoretiske undersøkinga. Det estetiske arbeidet grip inn i den teoretiske undersøkinga ved at eg brukar eigne formgjevne objekt som utgangspunkt for drøfting av didaktiske refleksjonar kring kulturformidling. I avhandlinga har eg valt å ta utgangspunkt i to problemstillingar, ei som tek utgangspunkt i det praktiske arbeidet og ei som har som eit kulturdidaktisk perspektiv. Den praktiske undersøkinga dannar på denne måten eit grunnlag for didaktiske refleksjonar kring kulturformidling. Erfaringane eg erverva gjennom eige skapande arbeid skal presenterast og belyst ved hjelp av teoriar som fins om feltet. På grunnlag av dette har eg formulert følgjande problemstilling;

Ei undersøking av folkekunst mellom tradisjon og fornying -

- 
- 1. På kva måte kan karveskurd inngå i eit samspel med «har»- og «er i»-kultur i eige skapande arbeid?*
  - 2. Kva pedagogiske moglegheiter og kvalitetar kan skapas gjennom utforsking av «har»- og «er i»-kultur i arbeid med folkekunst?*
- 

## 2.1 Oppgåva sin struktur

I kapittel 1, *Innleiing*, presenterer eg tema for oppgåva. Dette belyser problematikken som vert skildra i kapittel 2, *Problemområde og problemstilling*. Eg fortel kort om bakgrunn for val av oppgåva. Her blir problemstillinga presenterte. I Kapittel 3, *Teoretisk referanseramme*, tek eg opp sentrale omgrep knytt til tema for avhandlinga. Desse vert diskutert og definert. Eg forklarar korleis eg har teke utgangspunkt i omgrepa og brukt dei som eit utgangspunkt for avhandlinga. I kapittel 4, *Metode*, set eg fyrst undersøkinga inn i forskningsteoretisk tilnærming. Vidare skildrar eg metodar og framgangsmåtane for undersøkingsområdet. Undersøkingsområdet består av to ulike undersøkingar. Desse vert presentert i kapittel 5, *Undersøkingsområde*. Kapittel 6, *På kva måte kan karveskurd inngå i eit samspel med «har»- og «er i»-kultur i eige skapande arbeid?*, presenterer funn frå den praktiske utforskinga. Dette vert drøfta i lys av problemstillinga. Erfaringar og refleksjonar frå denne prosessen vert så diskutert i ei didaktisk tilnærming til kulturformidling i kapittel 7, *Didaktiske refleksjonar kring eige skapande arbeid*. I siste kapittelet, *Sluttord*, er ei oppsummering og kommentar til arbeidet og vegen vidare.

Jamvel om avhandlinga tek utgangspunkt i to problemstillingar er oppgåveforma tredelt, litteraturstudium og gransking av historiske artefaktar, eigenskapande arbeid og didaktisk drøfting. Oppgåva kan sjåast som ein trinnvis prosess der kvar del er ein føresetnad for neste. Den teoretiske tilnærminga og gransking av gjenstandar grip inn i den praktiske undersøkinga ved at eg bruker funn frå denne delen som utgangspunkt for ei kulturskapande verksemd. Erfaring og refleksjonar kring prosessen i dette arbeidet skal så diskuteras gjennom ei didaktisk tilnærming mot slutten av oppgåva. Sjølv om kvar del er ein føresetnad for neste, vil eg likevel leggja vekt på eigenskapande arbeid og didaktisk drøfting, då dette er utgangspunktet for problemstillinga.

## 2.2 Omgrepsavklaring

I det fylgjande vil eg forklara sentrale omgrep knytt til problemområdet i avhandlinga. Komplekse omgrep vil eg gå nærare inn på undervegs i avhandlinga.

**Kultur** er eit omgrep som ein møter i mange samanhengar. Det er eit kompleks ord som ofte har ulike tyding for kvar og ein av oss, og kan derfor bli forstått på fleire måtar. Min innfallsvinkel i denne framstillinga er basert på eit mikroperspektiv på kulturen, der individet står i sentrum. Individet veks inn i ein allereie eksisterande kultur.

Sosialiseringsprosessen skjer både gjennom ein medviten og umedviten kulturoverføring. Individet er ein aktør som konstruerer sitt liv og sin identitet, samstundes som det kan ha ein aktiv rolle i høve vidareføring og utviklinga av kulturen. Ulike perspektiv knytt til omgrepet kultur, vil eg gå nærare inn på i kapittel 3 *Teoretisk referanseramme* (3.1 Kulturforståing).

**Kulturformidling** er av Else Marie Halvorsen definert som kulturoverføring i forhold til ein medviten eller ynskja prosess.

**Kulturary** er både innhald og uttrykk for prosessar som det å overføre, ta i mot, forkasta eller fornye.

**Tradisjon** er kulturemner som er overført gjennom tid, frå slektledd til slektledd.

**Folkekunst** er eit kompleks omgrep som er vanskeleg å definere. Korleis ein vel å forholde seg til omgrepet vil ha konsekvensar for tydinga. Eg vil koma nærare inn på dette i kapittel 4.

**Tradisjonsbasert kunst** og folkekunst er omgrep som i daglegtale blir nytta om einannan. I denne avhandlinga vel eg å nytta tradisjonsbasert kunst som eit samleomgrep om ulike kunstformer som tek utgangspunkt i folkekunst som tradert kunnskap.

**Karveskurd** er av Knut Engeland definert som ein skjeremetode der ein snittar strengt geometriske former og symbol ned i trematerialet.

## 3 Teoretisk referanserammer

Avhandlinga tek utgangspunkt i komplekse omgrep som er vanskelege å definera. Desse omgrepa vert forstått og vektlagt på ulike måtar. På mange måtar er dei kontekstavhengige, og måten eg vel å definera desse på kan ha innverknad på den praktiske undersøkinga. Eg har difor valt å byrja med å tilnærma meg problemstillinga ved å leggja eit teoretisk grunnlag.

### 3.1 Kulturforståing

Kultur er eit kompleks omgrep, som utan vidare er vanskeleg å definera. Det er mange ulike perspektiv, prosessar og kulturområder ein kan gå inn på. Når ein skal drøfta ulike tilnærmingar til eit kulturomgrep meiner eg det er naudsynt å definere eit omgrepsapparat. Eg vil byrja med å diskutere ulike perspektiv knytt til omgrepet. Desse perspektiva vil òg bli drøfta opp mot problemstillinga i slutten av avhandlinga. Eg vil i denne delen problematisere og framheva ulike sider ved dei.

Avhandlinga tek utgangspunkt i eit mikroperspektiv, der individet står i sentrum. Med dette meiner eg at individet veks inn i ein eksisterande kultur, samstundes som det vert sosialisert både gjennom ein medviten og umedviten kulturoverføring (Halvorsen 2004, s.25).

Den norske sosialantropologen Arne Martin Klausen, som Halvorsen refererer til i boka *Kultur og individ*, definerer kultur som dei idear, verdiar, reglar og normer som ein overtek frå ein føregåande generasjon og som ein ynskjer å bringa vidare (Halvorsen, 2004, s. 25).

Den etymologiske innhaldet av ordet kultur stammar frå det latinske verbet *cultura* som tyder å dyrke eller foredle. Dette innfattar ein prosess som har betring og vekst i seg, og er på denne måten knytt til ei normativ oppfatning av omgrepet. Eit slikt perspektiv vert kjenneteikna av normer og standardar som fungerer som referanseramme for vurdering. Dette tek utgangspunkt i det ein meiner er det beste frå kulturen og let det vera representativt for sjølve kulturen. Jamvel om denne definisjonen kan omfatta alle livsformer, viser Halvorsen til eiga og andre sine undersøkingar at det er den humanistiske profil som er dominerande i høve kulturomgrepet. Ofte vert eit slik perspektiv knytt til menneskeskapte gjenstandar (Halvorsen, 2004, s. 26).

Eit beskrivande perspektivet omfattar i motsetnad til det normative, alle sider av eit folk sitt liv. Dette kalla den tyske filosofen Herder for mennesket sin livsverden. Her er både dei åndelege og dei materielle sidene involvert. På slutten av 1800-talet var det ei dreining frå ei smal til ei vid forståing av kulturomgrepet. Før var det finkulturen, der det ytre liv og ting definerte kva kultur var, medan det på dette tidspunktet òg gjaldt indre liv og kvardagsliv. Døme på dette finn ein i romantikken, då bonden blei sjølv symbolet på kultur i Noreg. I høve ein didaktisk samanheng omhandlar eit slikt beskrivande perspektiv både dei kulturrøynsla elevar og lærarar ber med seg, saman med dei røynslene som blir gjort i skulesamanheng. Dette er uttrykk for ei samansett kulturell livsform, som aktualiserer eit antropologisk beskrivande kulturomgrep som dekker heile livsforma. Eit slikt perspektiv legg til rette for at eit kulturelle mangfald i ei klasse ikkje vert vurdert ut i frå ei gjeven kulturell norm, men representerer ei kjelde til kulturell læring (Halvorsen, 2001, s. 22).

Den danske litteraturforskaren Johan Fjord-Jensen har gjort ei forenkling av det komplekse kulturomgrepet, som han kallar *det dobbelte kulturomgrep*. I tillegg til at dette rommar både det normative og det beskrivande perspektivet, omfattar det òg relasjonen mellom dei ulike perspektiva og individet.

I konstruksjonen av det dobbelte kulturomgrepet, tek Fjord-Jensen utgangspunkt i ei rekkje omgrepsspar som polariserer einannan (Halvorsen 2004, s. 28-29):

- det snevre og det vide kulturomgrepet
- det universalistiske og det relativistiske
- kulturelle mønster og sosiale strukturar
- det ekspressive og det konsensuelle
- det synlege og det usynlege

I likskap med Halvorsen (2004) oppfatar òg eg at omgrepa på venstre side av denne opplistinga ber preg av «har»-kultur, og kan i stor grad kan tolkast som eit normativt uttrykk. Medan dette er avgrensa til dokumenterte artefakter, omfattar omgrepa på den høgre sida heile livsforma saman med dei skjult spora og er på denne måten av beskrivande karakter. Med andre ord dekker det dobbelte kulturomgrepet både eit normative og eit beskrivande kulturperspektiv (Halvorsen 2004, s. 31).

Fjord-Jensen framhevar at «har»- og «er»-kultur er to komplementære delomgrep. Han meiner at med skiftande fokus er begge formene til stades heile tida. Begge er like

naudsynthe og begge har den andre forma si føresetnad. På denne måten føreset dei ein annan (Halvorsen, 2004, s. 31).

I ei operasjonaliseringa av omgrepa, erstatta Fjord-Jensen «er»-kultur med «er i»-kultur. Med dette grepet fekk han ikkje berre tydelegare fram at menneska både er kulturen og bærer den med seg, men òg at ein er i den livsverda ein er omgjeven med. Denne termen omfattar både den integrerte kulturen og den sjølvssagte livsverda me oppheld oss i.

«Har»- og «er i»-kultur er framstilt som to likeverdige dimensjonar. Fordi «er i»-kulturen rommar det som er integrert i individet, blir det dobbelte kulturomgrepet eit relasjonsomgrep mellom eit gjeven kulturinnhald, individ og deira verd (Halvorsen, 2004, s. 31-32).

## 3.2 Kulturarv

Kulturarv er eit mangetydig omgrep. Slik eg forstår det, dreiar dette seg om heile den historiske plattformen eit samfunn står på. Ut i frå dette kan omgrepet dreia seg om både materielle og immaterielle kultur. I høve ei slik forståing kan det omfatta kulturemne både frå svunnen tid så vel som frå vår eigen. Døme på dette kan vera nye og gamle kulturminner, mat, musikk, kunst, litteratur, dans, handverk, språk tradisjonar og bruksgjenstandar.

I høve å framstilla ei meir konkret forklaring av omgrepet, meiner eg at Olav Bø si forståing av omgrepet er relevant. Han knyter den folkelege forståinga av tradisjonsomgrepet til gjentakingar av ynskja handlingar og ritual som har gått igjen frå slekt til slekt. Bø uttaler at tradisjon blir forstått som ein del av kulturarva. Den kan både vera medviten eller umedviten. I samband med dette tykkjer eg òg at det er viktig å framheva det Else Marie Halvorsen skriv om E. Shils i boka *Kultur og individ* (Halvorsen, 2004, s. 32). I følgje Shils kan alle fullførte heilskapar på alle plan bli tradisjonar, dersom dei har slitestyrke i seg, eller vert gjenteke så ofte at sjølv gjentakinga skapar autoritet. Dette normative aspektet kallar Shils en konsensus.

### 3.3 Kulturarvformidling i forhold til læreplan for kunnskapsløftet

Den generelle delen av læreplanen gjev retning for opplæringa. Her blir skulen sine oppgåver formulert ut i frå det enkelte menneske sine eigenskapar og funksjonar. Kva sider ved personlegdomen som born og unge skal utvikla gjennom opplæringa, er formulert i ulike kapittel som omhandlar «dei sju menneske» (Imsen, 2006, s. 129).

I kapittelet om det meiningssøkjande menneske vert skulen sitt verdigrunnlag som oppsedinga skal tuftast på demonstrert. Vidare utdjupar det kva kulturarv og identitet handlar om.

Utviklinga av identiteten åt kvar einskild skjer ved at ein lever seg inn i nedarva veremåtar, normer og uttrykksformer. Opplæringa skal derfor ta vare på og utdjupe den kjennskapen elevane har til nasjonale og lokale tradisjonar - den heimlege historia og dei særdrag som er vårt bidrag til den kulturelle variasjonen i verda (Læreplan for kunnskapsløftet, Generell del, s. 4).

Formidling av kulturarv er her grunngeve ut i frå identitetsutvikling, forankra i kjennskap og tryggleik til eigen kultur. Eg forstår det slik at hensikta med kulturoverføring er at elevane utvikla seg gjennom innsikt i og forståing av kulturarva. Dette er òg med på å skapa forståing av at den norske kulturen er med på å bidra til kulturell variasjon i verda.

*Det skapande menneske* er prega av eit utviklingsretta perspektivet. Born og unge skal på egne vilkår læra å bruka forvitna og sine skapande evner. Her vert ikkje kulturarva framstilt som ei overlevering, men som ein framtidsretta og skapande prosess.

Særdrag ved mennesket er at det både kan fatte det tidlegare slektledd har tenkt og følt, bruka det dei har utretta og forma – og samtidig overskride dei grenser fortida sette ved nybrot og skaparkraft.

Oppfostringa skal fremje både lojalitet til det nedarva og lyst til å bryte nytt land. Da må ho gi både praktisk tame og innsikt – trene både hand og ånd (Læreplan for kunnskapsløftet, Generell del, s. 5).

I dette kapittelet er det tre tradisjonar som er framheva; 1) praktisk virke og læring gjennom erfaring, 2) teoretisk utvikling prøvd gjennom logikk og erfaring, fakta og forskning og 3) vår kulturelle tradisjon. Kjennskap til desse tradisjonane visar at kvar generasjon kan føye nye innsikter til røynsleane frå det føregåande. Undervisninga må leggest opp slik at elevar kan vera med og vidareutvikla praksis og innhenta ny kunnskap.

*Det allmenndanna menneske* byrja med å gje ein vid definisjon av omgrepet allmenndanning. Vidare blir opplysningstanken bringe fram. Ei felles referanseramme for forståing og fortolking er ein viktig del av den allmenne danninga. På denne måten blir skilnadar i føresetninga for deltaking utjamna, og ein unngår udemokratisk manipulasjon og sosial ulikskap. Det er viktig at skulen gjev elevane kompetanse slik at alle kan fungera som likeverdige samfunnsdeltakarar.

Den auka spesialiseringa og kompleksiteten i verdsamfunnet stiller blant anna krav til opplæringa om å sameine internasjonal orientering med nasjonal eigenart. Kjennskap til andre land sine kulturar, språk og teknologi, gjer oss til likeverdige deltakarar og bidragsytarar i utviklinga av velferd og miljøbevaring. Jamvel om ei felles forståing i eit spesialisert samfunn krev internasjonal orientering, krev òg dette at me er fortruleg med hovudstraumane og felleselementa i den norske kulturen. Når omstillingane blir store og endringane raske, blir det meir maktpåliggjande å markera historisk forankring, nasjonal eigenart og lokal variasjon for å feste identiteten;

God allmenndanning skal medverke til nasjonal identitet og solidaritet, ved å gi eit felles preg forankra i språk, tradisjon og lærdom på tvers av lokalsamfunn. Da blir det også lettare for elevar som flytter å finne feste på nytt, sidan flytting blir eit skifte innanfor eit kjent fellesskap. Banda mellom generasjonane blir sterkare når dei deler erfaringar og innsikt - eller opplevingar, songar og segner. Nykommarar blir lettare innlemma i vårt samfunn når vi gjer underforståtte trekk i vår kultur tydelege for dei (Læreplan for kunnskapsløftet, Generell del, s. 15).

*Det samarbeidande menneske* framstår som ei vidareføring av *det arbeidande menneske*. Skulen skal vera eit arbeidsfellesskap for utvikling av sosiale ferdigheiter. Elevkultur, foreldredeltaking og lokalsamfunnet er viktige komponentar i eit breitt læringsmiljø. Lokalsamfunnet skal utgjera ein del av elevane sitt læringsmiljø, og skulen skal vera eit

ressurs-, kraft og kultursenter for lokalsamfunnet: «Lokalsamfunnet, med sin natur og sitt arbeidsliv, er sjølv ein vital del av skolen sitt læringsmiljø. Her hentar dei unge på eiga hand impulsar og røynsler som undervisninga må knytast til og utfylle» (Læreplan for kunnskapsløftet, Generell del, s. 18).

I kapitelet om *det integrerte menneske* er dei seks menneskelege funksjonane, som er beskrive i dei føregåande kapitla, samla i ein idé om eit allsidige og sjølvstendige menneske som tek ansvar ovanfor seg sjølv og samfunnet. Her erkjenner læreplanen at skulen har mange doble formål; det individuelle og det sosiale, sjølvstendigheit og fellesskap, det nasjonale og det globale, fortid og notid. Det er skulen si oppgåve å balansera desse. Òg i dette kapitlet er det referansar til nasjonal arv og tradisjonar. For meg ser det ut til at kulturarvformidling er ein viktig del av opplæringa, der er eit mål er å eggje den einskilde til å realisera seg sjølv på måtar som kjem fellesskapet til gode (Læreplan for kunnskapsløftet, Generell del, s. 21):

- å kjenne og pleie nasjonal arv og lokale tradisjonar for å bevare eigenart og særdrag - og ope møte andre kulturar for å kunne gledast av mangfaldet i menneskelege ytringsformer og lære av kontrastar.
- å gje sterke opplevingar ved dei fremste menneskelege ytingar slik vi kjenner dei frå litteratur og kunst, frå arbeid, handling og forskning - og gje kvar einskild sjansen til å oppdage og utvikle dei kimar som ligg i eigne givnader.
- å opne sansane for dei mønster som har festna seg som tradisjonar, i alt frå musikk til byggjekunst - og fantasi til å tenkje nytt og evne til å bryte opp.

Kultur(arv)formidling kjem til syne på fleire måtar i læreplanen for faget kunst og handverk. I det fyrste kapitlet som dreiar seg om formål for undervisninga i faget, finn ein at:

Til alle tider har mennesket utnyttet og bearbeidet materialer til redskaper, klær, boliger og kunst. [...] Kunst, gjenstander og nytteprodukter kommuniserer tanker og ideer, forteller om sosial status, livssyn, makt og tilhørighet, hvem vi er, og hvor vi hører hjemme. Den estetiske dimensjonen står sentralt i barn og unges hverdag og utgjør et grunnlag for deres valg og ytringer (Kunnskapsløftet, Læreplan for kunst og handverk, s. 2).

I dette avsnittet er ikkje kulturarv eller kulturformidling eksplisitt uttrykt, men eg forstår det likevel slik at kjennskap til korleis generasjonar har nytta og handsama material handlar om kunnskap om kultur og tradisjon. Dette peikar mot individet si forankring og kjennskap til eigen kultur. Før har dette vore grunngeve ut i frå identitetsutvikling, men her utgjer den estetiske dimensjonen eit grunnlag for ytringane deira. Vidare kan ein lesa at; «Opplevelse av kunst, design og arkitektur og bevisstgjøring om kulturarven i et globalt perspektiv utgjør sentrale sider ved faget. Forståelse for fortidens og nåtidens kunst og håndverk i egen og andres kultur kan gi grunnlag for videre utvikling i vårt flerkulturelle samfunn» (Kunnskapsløftet, Læreplan for kunst og handverk, s. 2). Her er oppleving av kunst, design og arkitektur grunngeve ut i frå eit behov for å skapa referanseramme i eit fleirkulturelt samfunn.

Praktisk skapande arbeid er sentralt i faget kunst og handverk; «Praktisk skapande arbeid i verkstedene med å gi form til opplevelser og utvikle produkter står helt sentralt i faget. Dette arbeidet omfatter bruk av tradisjonelle og nyere materialer, redskaper og teknikker» (Kunnskapsløftet, Læreplan for kunst og handverk, s. 2). Her er både fortid og notid representert.

Når ein kjem til planen sine hovudområder, som det er formulert kompetansemål innanfor, ser ein at kulturdimensjonen kjem til uttrykk på alle trinna. Det er gjerne i to av planen sine hovudområder dette kjem til syne, design og kunst. Spesielt gjeld dette kunstområde; «Inspirasjon fra kunsthistorien, helleristninger via antikken og renessansen til dagens kunstverk i vårt flerkulturelle samfunn, danner utgangspunkt og referanse for elevens fantasi og eget skapende arbeid i ulike materialer» (Kunnskapsløftet, Læreplan for kunst og handverk, s. 3).

Både gjennom den generelle delen og i læreplanen for faget kunst og handverk, er kulturdimensjonen viktig for mennesket si utvikling. Eg forstår det slik at kultur(arv)formidling er grunngeve ut i frå to hovudfaktorar. For det fyrste dreiar dette seg om individet og kjennskap til eigen kultur. Dette er viktig for identitetsutviklinga. Kvar generasjon kan føye nye innsikter til erfaringane til generasjonane før. Kjennskap til eigen kultur dannar grunnlaget for vidare val og gjev tryggleik i utvikling av nye uttrykk. Den andre grunngevinga tek utgangspunkt i eit kulturelt mangfald, der kjennskap til eigen og andre sin kultur er eit instrument for å opparbeide felles referanserammer i eit samfunn som endrar seg raskt.

### 3.4 Læraren som kulturberar og –formidlar

Regjeringa er oppteke av kunst og kultur i skulen. Stortingsmelding nr. 39 (2002-2003) *Ei blot til lyst*, skildrar kulturen sin plass i grunnskulen; Kunst og kultur har stor eigenverdi og betydning for både enkeltmennesket og samfunnet som heilheit. Skulen er ein sentral arena for barns møter, kommunikasjon og læring. Den fungere både som kulturberar og formidlar, og på denne måten er ein dørøpnar til kunnskap og verdiar som er knytt til kunsten og kulturen si utvikling, vesen og stilling i samfunnet. Som ein del av ein breiare dannings- og læringsprosess, vil skulen kunne leggje til rette for at elevane sin kulturelle kompetase vert utvikla (St. meld 39 (2002-2003), s. 9).

Halvorsen skriv i boka *Læreren som kulturbærere og kulturbygger*, at det å vera ein kulturberar ikkje er å ta på seg ein kultursekk som ein reiser rundt med og setter frå seg her og der, og opnar når det passer seg. Ei slik åtferd er vera ein del av eit større mønster. Ut i frå innhaldet i omgrepet *kulturberar*, dreiar dette seg om ein som bærer med seg kultur og fører den vidare til andre. Gjennom det liv ein har levd, tek ein med seg livserfaringane og formidlar kultur gjennom det ein gjer og er. Ut i frå ei slik forståing er alle er kulturberarar, men når dette får karakter av ein medviten eller ynskja prosess vert omgrepet kultutformidlar nytta. Hensikta er då å skapa eit møte mellom eit kulturinnhald og individ innanfor ei eksisterande ramme (Halvorsen, 2001, s. 231).

I læreplan for kunnskapsløftet er rolla til læraren skissert. «Fagkunnskapen åt læraren og rettleiaren er nødvendig når dei unge skal omsetje sine røynsler til innsikt. Den gode læraren kan sitt fag - sin del av vår felles kulturarv.» (Læreplan for kunnskapsløftet, Generell del, s. 11). Vidare kan ein lese at nytt lærestoff må fornkrast i det kjente, slik at ny kunnskap kan hektast saman med det som allereie sit. Å ta utgangspunkt i vår felles kulturarv gjev klangbotn for kommunikasjon, samtale og læring, som igjen gjev utgangspunkt for vitelyst og verketrong hjå born og unge.

Eit undervisingsinnhald krev visse læringsformer, og ein lærar er nøydt å ta stilling til kva opplæringsform som er effektive og hensiktsmessige. Dette kan vera både ei vanskeleg og krevjande oppgåve. Jamvel om me har ein felles kultur, vil det likevel vera store skilnadar mellom individ i høve sosial bakgrunn, oppvekstvilkår og lokalmiljø. Dette er noko som kan vera med på å påverke føresetnadane for læring. Læraren si oppgåve ligg i skjeringspunktet mellom å leggja til rett for overføring av ein felleskultur og å vise respekt

for den enkelte elev si erfaringsverd. Denne sosialkulturelle tankegangen finn ein i Else Marie Halvorsen sin kulturdidaktiske modell. Dette vil eg gå nærare inn på i neste kapittel.

### 3.4.1 Den dobbelte didaktikk

Omgrepskonstruksjonen «den dobbelte didaktikk» rommar eit kulturdidaktisk perspektiv, og bygger på ein del føresetnadar som delvis er tilstade i eit sosiokulturelt syn på læring. Halvorsen sin didaktikkmodell bygger på Fjord Jensen sitt dobbelte kulturomgrep. I likskap med Fjord-Jensen, rommar Halvorsen sin dobbelte didaktikk både «har»- og «er i»-kultur. Begge kulturformene blir oppfatta som komplementære i ein kontinuerlig interaksjon. Halvorsen sin kulturdidaktikk har i seg dei naudsynte einingane i ein kulturoverføringsstrategi. «Har»-kulturen i denne samanhengen blir oppfatta som eit dokumentert kulturinnhald som samfunnet ynskjer å overføre til ein ny generasjon. I motsetnad, omfattar «er i»-kulturen dels den livsverda me lever i og har rundt oss, og dels det som er integrert i individet. Den representerer elevar sin integrerte kultur, som både er ei kulturell kjelde og ein resonansbotn for læring. I høve ein overføringsprosess står dei to kulturformene mot ein annan, og vert oppfattast som komplementære. Å likestilla kulturformene tydeleggjer at kulturen har nedfelt seg, både gjennom det dokumenterte og i det som bur i den enkelte og i hans livsverd. Halvorsen hevdar at det er i møte mellom «har»- og «er i»-kulturen at både kulturtileigning og kulturskaping er mogleg. I ein slik samanheng vert eleven oppfattast som ein kulturell ressurs, samstundes som han er arvtakar av «har-kulturen» (Halvorsen, 2001, s. 240-241).

Som eg har nemnt tidlegare, vert omgrepet kulturformidling nytta når kulturoverføring får karakter av ein medviten eller ynskja prosess. Intensjonen er å skapa eit møte mellom kulturinnhald og individ innanfor ei eksisterande ramme (Halvorsen, 2001, s. 239). Sjølv om ein kan sjå på både det sosiale samspelet mellom lærar og elev og det som føregår i faga som kultur, er fokus i denne diskusjonen knytt til undervisningsaspektet. I denne samanhengen er kulturformidling forstått ut i frå at artefakter medierar kulturen sine erfaringar, samstundes med at læraren legg til rette slik at læring eller kulturoverføring kan finna stad. Det føregår ein tileigningsprosess både i sjølve eleven og i den vidare bruken av kunnskap i nye samanhengar (Halvorsen, 2001, s. 239). Sagt på ein anna måte, vert individet ramma inn i kulturelle kontekstar av artefakter så vel som den levande livsverda. Både artefakter som heilskaplege konstruksjonar og dei verkemidla og reiskapar som er brukt i utforminga av dei, representerer eit kulturelt reservoar ein ny generasjon kan gjera seg bruk av.

I høve innhaldsval i undervisninga bør ein ta omsyn til dei to kulturformene. Når ein skal velje innhald i undervisninga, peiker modellen på at ein ikkje fyrst skal velje innhald og deretter finne fram til metodar slik at innhaldet kan bli tileigna. Utvalte bør vera prega av ein interaksjonsprosess der innhaldet ligg ein stad mellom «har»- og «er i»-kultur. Dette kan gå føre seg som ei forhandling mellom lærar og elev, eller som ei vurdering frå læraren si side. Dersom baserar utveljinga på bakgrunn av si eiga vurdering, er ein avhengig av å kjenne elevane sin «er i»-kultur. Dette inneber meir ein samtidighetsprosess enn ein to-trinnsprosess. Den dobbelte didaktikkmodellen er form for tilpassa opplæring, der det vert teke omsyn til elevane sin kulturelle bakgrunn når innhaldet i undervisninga skal veljast. Halvorsen peiker på at det å finna møtepunktet ikkje er det same som at det ideelle ligg i midtpunktet. Ho hevdar at i nokon samanhengar vil det kunne ligge nær «har»-kulturen. Det vil då representere noko framan, som elevane må anstrenge seg maksimalt å nærme. I andre samanhengar kan utgangspunktet ligga nærare eleven si verd (Halvorsen, 2001, s. 241-242).

«Er i»-kulturen er ikkje berre eit pedagogisk utgangspunkt for læring, men òg ei kjelde i ein kulturskapande prosess. Å gje «er i»-kulturen rom er ikkje berre naudsynt dersom kulturoverføring skal lykkast, men den viser òg interesse for det elevane ber med seg. Den dobbelte didaktikkmodellen er ikkje ein einvegsprega kulturoverføringsmodell, men et utgangspunkt for møte mellom ein «har»-kultur av artefakter og elevane sin «er i»-kultur (Halvorsen, 2001, s. 242).

### 3.5 Folkekunst

Eit av formålet med denne avhandlinga er å få innsikt i kulturelle og psykologiske prosessar som oppstår i ein høve kulturformidling. Eg vonar at ei slik undersøking kan føra til utvikling av ein djupare didaktisk kompetanse, som kan hjelpa meg å leggja til rette for eit større rom for skapande prosessar i faget kunst og handverk. Eg vil i denne samanhengen bruka folkekunst som middel for å undersøka dette. Før eg går nærare inn på sjølve granskinga meiner eg det er naudsynt oppklåra omgrepet. Eg vil starta med å setje denne kunstforma inn i ein kunsthistorisk samanheng. Dette vil verka oppklårande i høve forståing av omgrepet.

På 17-1800-talet skjedde det store endringar i Europa. Det føydale samfunnet vart svekka og var no på veg ut. Samstundes som den industrielle utviklinga skaut fart, endra handel og samkvem form. Utviklinga av borgarskapet gjorde utslag i nye markadar for til dømes

bønder, handverkarar, kunstnarar og kjøpmenn. Gradvis fekk kapitalsystemet større omfang og innverknad. Unionen med Danmark vart oppheva, og i 1814 vart Noreg sjølvstendig (Dunker, 1989, s. 17).

I høve kunsten, utvikla den seg frå å vera ein del av ein sosial samanheng i ein bunden nytteform, til ein sjølvstendig institusjon basert på kunstteori og –historie. Likevel om kunststartens ulike medium blei middel for kunstens skyld, stod den framleis for uttrykket for bestemte menneskelege verdiar. I tillegg til å fungera som middel for kommunikasjon, vart kunstverket òg gjenstand for kommersiell verksemd. Dette fekk konsekvensar for folkekunsten, som etter kvart blei grunnlaget for eit endra syn på folkekunsten. I staden for å sjå den som eit estetisk isolat som innsnevra forståinga av fenomenet låst til landeområder og bondestand, vart det no meir vanleg å setja folkekunsten i ein funksjonell, livshistorisk samanheng (Dunker, 1989, s. 17-18).

Omgrepet folkekunst er sett saman av to ord som i utgangspunktet er vanskeleg å definere, folk og kunst. Jamvel om folkekunst er eit uklårt omgrep som manglar eit eintydig innhald, er det likevel mange som har ei oppfatning av kva dette dreiar seg om. Omgrepet har blitt eit internasjonalt innarbeida omgrep, enten det er verbal-, musikalsk-, eller gjenstandstype. Det er likevel vanskeleg å sei eksakt kva dette rommar. Fagautoritetar har ulike meiningar om kva omgrepet inneber, og dei uklåre grensene vert på denne måten understreka.

Den Austerrikske kunsthistorikaren Alois Riegl var den fyrste som gjorde eit forsøk på å definere omgrepet og sette det inn i ein ny kontekst. I 1894 utgav han eit pionerarbeid med tittelen «Folkekunst, husflid og hjemmeindustri». Dette kom til å prega synet på folkekunsten i Europa i den følgjande tida (Tin, 2011, s. 72). Riegl var den fyrste som nytta omgrepet folkekunst. I ettertid har samleomgrep basert på dette definisjonsforsøket blitt ståande som erstatning for fenomenet. Etter 1900-talet avløyste omgrepet nemninga bondekunst i Noreg. I nyare tid har omgrepet bygdekunst fått innpass (Dunker, 1989, s. 19-20).

I eit forsøk på å koma nærare ei forståing av det komplekse og samansette omgrepet, vil eg i det følgjande forsøka å attgje nokre hovudpunkt i utvalte kunsthistorikarar sine bidrag til spørsmålet om kva folkekunst er. I forhold til ei avgrensing av omgrepet, er det to syn som eg meiner gjer seg gjeldande. Det eine ser på folkekunst som eit historisk fenomen, medan det andre meiner at dette er noko som fins til alle tider (Hoffmann, 1983, s. 67-68).

Lenz Kriss-Rettenbeck og Ernst Schlee er to sentrale kunsthistorikarar frå Tyskland, som heller mot det historiske synspunktet. Dei er begge samde om at det ikkje er mogleg å gje nokon vitskapleg haldbar definisjon av omgrepet, då ei kvalifisering er naudsynt. I følgje Kriss-Rettenbeck må ein nøye seg med å registrera og beskriva karakteristiske trekk, for deretter å avgrensa det mot nærståande fenomen. Gjennom ei slik kvalifisering understreker han tradisjonspreg og kontinuitet, samstundes som den har kontakt utetter og opptek stilelement og andre impulsar frå den akademiske kunsten. På den andre sida meiner han at den ikkje har noko plass i ein diskusjon av kunstteoretisk art, som omfattar perspektiv, proporsjonslære, fargeteori eller tilsvarende tema. Han meiner òg at folkekunsten verken interesserar seg for å att gje naturen korrekt eller illusjonistiske verknadar som i ulike periodar opptek elitekunsten, men framstiller idear om verkelegheita (Hoffmann, 1983, s. 68). Kriss-Rettenbeck meiner det er likskap mellom kategorisering av folkekunst og andre kunstretningar, då det er mulig å gje andre kunstretningar etikettar etter bestemte grupper av individ eller særeigne samfunn. I denne samanhengen nemner han primitiv kunst, naiv kunst, barnekunst, blindkunst, sinnsjukenes kunst og hobbykunst, som antropologisk biologisk bestemte grupperingar. Ved sida av dette meiner han òg at ein har ei tidsmessig og geografisk avgrensa nemning som til dømes antikk kunst, middelalderkunst og orientalsk kunst. Lenz hevdar at folkekunst ikkje høyrer heime i nokon av desse kategoriane, men er i ein mellomposisjon mellom ein antropologisk forankra biletskapande verksemd og ein i tid og rom avgrensa ytringsform. Han meiner at denne mellomposisjonen er orsaka til vanskaner med å gje ein gyldig definisjon. Det fins ikkje nokon universelle kategoriar, og derfor må det avgjerast i kvart enkelt tilfelle om ein gjenstand høyrer til folkekunsten eller ikkje (Hoffmann, 1989, s. 68).

I motsetnad til Kriss-Rettenbeck hevdar Ernst Schlee at folkekunsten må sjåast som ei sjølvstendig sidestrøyming til den akademiske kunsten. I følgje Schlee må ein ikkje stilla med eitt kvalitetsomgrep som gjer ein blind for former og dekor som ikkje føl dei hovudstøymingane som til ei kvar tid vert akseptert av den akademiske kunsten. Han meiner at om dersom ein gjer det, oppdagar ein ikkje eigenverdien som er oppstått i sosiale og regionale forhold der ein ikkje har teke full del i stilskriftet og andre nye signal i det leiande sjikt i samfunnet. Schlee meiner at det gjennom ei historiske tilnærminga til omgrepet blei skapt noko sjølvstendig og annleis, som må vurderast etter sine egne premissar. Folkekunstnaren stod friare i bruk av teknikkar og dekorative motiv enn kunstnaren som hadde lært om tidas stil og dei problem som opptok samtidskunsten. Folkekunstnaren stod utanfor og hadde difor ikkje dei same hemningane og heller derfor

mot blanda stilartar. Sjølv om Hoffmann har karakterisert Schlee sitt syn på folkekunst innanfor ei historisk tilnærming, meiner ho at på grunnlag av dette held ikkje Schlee seg langt unna det tradisjonelle folkekunstmogrepet (Hoffmann, 1989, s. 68-69).

Den retninga som ser på folkekunst som ein levande realitet i eit moderne samfunn, har òg representantar i Tyskland. Ved å bruka uttrykket folkeleg kunst i staden for folkekunst rykker ein dette ut av bindinga til fortida. Zippelius meiner at sjølv om kunsten kan vera tradisjonsbunden og prega av lokale forhold, kan den likevel ha ei anna ytringsform, som til dømes popkunst. I likskap med Richard Weiss hevdar Zippelius at det i eit kvart menneske er eit spenningsforhold mellom det han kallar folkeleg sjeleleg lag, slike som er knytt til fellesskap, og ikkje folkelege individuelle lag. Han seier at sidan menneska er både samfunnsmedlemmer og individ, uavhengig av tid, må folkelege kunstytringar finnast over alt til alle tider. Zippelius polemiserer følgeleg mot den tidsavgrensinga av folkekunsten i 16-1900 talet (Hoffmann, 1989, s. 72).

Som i den føregåande framstillinga har diskusjonane føregått i fagmiljøa. Nokon tilsvarande problematisering av mogrepet folkekunst har ein ikkje hatt i Noreg i vår generasjon. Dette kan ha ein samanheng med at folkekunst er så fast etablert i ei tradisjonell historisk ramme at det ikkje er behov for å trekka grenser mot nærståande fenomen. Peter Anker er i dag den i Noreg som har interessert seg mest for å karakterisera folkekunsten i forhold til elitekunsten. Jamvel har folkekunsthistorisk forskning hatt betydelege representantar, som Harry Fett og Robert Kloster.

Eg er samd med dei tyske kunsthistorikarane som det er blitt referert til i denne framstillinga. Ein dekkjande allmenngyldig definisjon ikkje kan framstillast, men at ei beskriving og ordning av ulike ytringsformer på sida av den akademiske kunsten kan vera formålstenleg i ulike samanhengar. I forhold til korleis eg vel å sjå mogrepet folkekunst og bruka det i avhandlinga, kan det verka oppklårande for lesaren at eg plasserer meg innanfor eit av dei to hovudsyna. Jamvel om eg meiner det er viktig å sjå folkekunsten i forhold til den tida den oppstod i, meiner eg likevel at den er så sterkt knytt til tradisjonalt at eg vel å gruppere meg innanfor det synet som meiner at folkekunsten eksisterer uavhengig av tid og samfunnsforhold. Eg støttar meg til Mikkel B. Tin som meiner at folkekunsten ikkje berre er avhengig av å vera folkeleg, som å rekna til ei folkegruppe eller ei bestemt form for økonomi. I likskap med Kriss-Rettenbeck, framhevar Tin tradisjonalt som eit sentralt punkt i Riegl sin definisjon.

[...] En stadig utvikling av kunstformer må også ha funnet sted der husflid hersket enerådende; denne utviklingen forløper bare overordentlig langsomt og i hvert fall i et tempo som utviklingens drivkrefter ikke selv er bemerket. Sønnene overtok familiens skatt av kunstformer fra sin far og gav den i sin tur videre til sønnensønnen [...] Men der hvor vi står overfor en slik sum av tradisjonelle kunstformer, som er felles for alle medlemmer av et folk uten unntagelser, der er vi berettiget til å snakke om folkekunst i ordets snevreste og egentligste forstand. [...] Tradisjonen er den rette og unnværlige livsluft for folkekunsten (Tin, 2011, s.72).

Alois Riegl ser på folkekunst som eit historisk fenomen. Han meinte at folkekunst var knytt til naturalhushald. Riegl hevda at det var eit uløyseleg band mellom husflid og folkekunst som gjensidig rikjer kvarandre, og konkluderte derfor med at kunst som blir dyrka i den moderne nasjonale heimen ikkje kan vera noko form for folkekunst. Då sjølvbergingsøkonomien blei borte førte dette til ei konservering av enkelte former og ikkje til bevaring av folkekunsten som ei heilskap (Tin, 2011, s.73).

Jamvel om eg meiner at ulike former for folkekunst ikkje lengre har den same vitaliten og har blitt prega av eit stivna formspråk, er eg ikkje samd med Riegl om at ein ikkje kan kalla tradisjonsbaserte kunstformer for folkekunst. I likskap med Tin vil eg framheva tradisjonaliteten og meiner at ein kan kalla kunstuttrykk som støttar seg på og vidareføring av ein tradisjon for folkekunst. Folkekunst og tradisjonskunst er omgrep som i daglegtale blir nytta om kvarandre. I denne avhandlinga vel eg å nytta tradisjonsbasert kunst som eit samleomgrep på ulike kunstformer som tek utgangspunkt i folkekunst som tradert kunnskap.

### 3.6 Tradisjon

I det følgjande vil eg fortsetja å drøfta tradisjonsomgrepet. Eg har byrja med å gje ein definisjon av omgrepet. Vidare har eg eg drøfta dette i høve avhandlinga. I denne samanhengen har eg teke utgangspunkt i det Mikkel B. Tin skriv om tradisjon i boka «Spilleregler og spillerom, tradisjonens estetikk».

Ordet tradisjon kjem frå latin og tyder overføre. I alminneleg språkbruk er det vanleg å forstå dette som noko som blir overført over fleire ledd, som til dømes frå generasjon til

generasjon. Tradisjon er ofte knytt til kulturemner som ein meiner er spesielt verdifulle fordi dei utgjev ein vesentleg del av eit samfunn eller ei gruppe sin sosiale arv.

Jamvel om tradisjon er nært knytt til historie, kan ein likevel ikkje setja likskapsteikn mellom orda. For at tradisjonen skal eksistere for meg, er det eg som må velja å gjenoppta den. Tradisjonen er ikkje gjeven, men det er eg som skapar den. På denne måten vidarefører eg delar av historia. Merleau-Ponty seier at «den levende nåtiden er splittet mellom en fortid som den gjenopptar, og en fremtid som den utkaster. Det franske ordet for gjenopptaking er *reprise*, og for utkast *projet*, og tradisjonen eksisterer der prosjektet er grunnet på ein reprise, og der reprisen leder til et prosjekt» (Tin, 2011, s. 18).

### 3.6.1 Tradisjon som prosjekt

Kultur er knytt til identitet. Begge desse omgrepa er ofte forbunden med tradisjon. Sidan desse omgrepa har vore gjennomgåande tema for avhandlinga, ynskja eg å ta utgangspunkt i ein tradisjon som har betyding for meg og min identitet. Val av teknikk spring ut i frå eit personleg grunna val.

Gjennom det praktiske arbeidet valte eg å ta opp igjen noko som har eksistert i vår fortid, som eg ynskjer å ta med meg inn i framtida. Gjennom både val av materialområde og teknikk går eg inn i tradisjonen og får denne til å eksistera for meg. Det er her tale om det Tin kallar personleg tradisjon. Med utgangspunkt Merleau-Ponty, søker eg å la vekselverknaden mellom prosjekt og reprise, og nytt prosjekt gjera tradisjonen til ein samanheng bakover og samstundes ei rørsle framover. Gjennom formidling av avhandlinga vidarefører eg ein del av mi eiga historie. I det følgjande vil eg gå nærare inn på korleis eg har ført tradisjonen vidare gjennom desse vala.

I avhandlinga har eg etablert eit praktisk undersøkingsområde der eg nyttar folkekunst som grunnlag for gransking. Dette er ei kunstform som er nært forbunde med omgrep som tradisjon og identitet. Med utgangspunkt i karveskurd, som er ein tradisjonell dekortechnik frå heimbygda mi, har eg i høve både val av teknikk og materialområde gått inn i tradisjonen og fått denne til å eksistera for meg.

#### 3.6.1.1 Noreg som tre-nasjon

Før levde menneske i samspel med naturen på ein anna måte enn kva me gjer i dag. Skogen var eit ressursgrunnlag, der kunnskap om eigenskapane og bruksområde ved treet var avgjerande for å kunne eksistera. Dei klimatiske forholda i landet gjorde det naudsynt å

halda kunnskapen ved like og å vidareutvikla den. Tenkjemåtar i omgang med reiskap og arbeid var viktig kunnskap som måtte vidareformidlast om folk skulle vera sjølvberga på gardane (Herfindal, 1996, s. 11).

I eldre tid hadde treet eit enormt bruksområde. Reiskapar og bruksting var ikkje laga av stål, metall eller plast slik det ofte er i dag, men av tre. Kunnskap om ulike treslag og deira eigenskapar var avgjerande når reiskapar eller bruksting skulle lagast. For at bygdesamfunnet kunne livnæra seg måtte ein drive jordbruk. Utan ein plog som kunne pløye voll, var eit rasjonelt jordbruk umogleg. For å kunne laga solide reiskapar som til dømes, arden som var nytta til plogging, måtte ein vete at emnet måtte vera noko meir krøkt og kraftigare enn emnet til sledemeien. Høyonn og skurdonn kravde mange reiskapar. Ljåorv, rive, høygaffel, slede, drag, skjækjer, hogold, sigd, lauvkrok er døme på naudsynte reiskapar i arbeid med innhausting. Mykje måtte lagast og vølast raskt. Til dette trong utstyr som let seg reparerast og fornyast. Trespadar er andre døme på jordbruksreiskapar som var vanleg på 1800-talet. Nebbspadar brukte dei til å ta opp tuver og velte steinar. Jordøks og grev var brøytereiskapar. I arbeid med gjødsla var mykjarstyng og tregreip nytta (Herfindal, 1996, s. 16-17).

Det var ikkje berre jordbruksreiskaper som vart laga i tre, men òg reiskapane ein brukte i heimen. At furu set smak på matvarer, men ikkje gran, at bjørk trekkjer vatn, men ikkje malmfuru, at styrken i treet ligg i vekstretninga, var nyttig kunnskap dersom ein skulle lukkast på kjøkkenet (Herfindal, 1996, s.11). Å oppbevare til dømes matvarer, drikke, smykke og reiskapar i behaldarar laga av tre var vanleg her i landet. Tredekor av ulikt slag vart tidleg nytta som utsmykking av bruksgjenstandar. Dekor var ei form for overskot, noko som høgna tinga sitt estetiske uttrykk.

Gjennom det skapande arbeidet har eg valt tre som materialområde. Eg vil ta utgangspunkt i ein dekorteknikk frå heimbygda mi. Karveskurd var vanleg å finna i områda kring Voss. Teknikken er ofte sett på som bondekunst eller folkekunst. Det var vanleg å nytta karveskurd til dekorering av bruks- og prydgjenstandar som treverktøy, utstyr, mangletre og husgeråd på gardane.

### 3.6.1.2 Karveskurd

Å rita, snitta eller streka i ei overflate har lenge vore ein måte menneska har uttrykt seg på. Helleristinga og runer er døme på dette. Denne uttrykksforma har gjort det mogeleg å spora kulturen vår langt attende i tida. Karveskurden sitt opphav er usikker. Å laga snitt i ei

overflate, slik som ein gjer ved karveskurd har menneska gjort sidan bruken av verktøy vart kjent. Så tidleg som i vikingtida, og seinare på stavkyrkjer, finn ein innslag av karveskurd (Engeland, 2009, s. 8)

Dekor var ei form for overskot, noko som høgna tinga sitt estetiske uttrykk. På 1700-talet vart det meir vanleg med lause møblar i heimen, og dermed vart meir vanleg til å gje til dømes skap, stolar, senger og kister ei dekorativ utsmykking. Det var på denne tida karveskurden fekk si fyrste oppblomstring.

Karveskurd er ofte sett på som bondekunst eller folkekunst. Teknikken vart nytta til dekorering av bruks- og prydgjenstandar som treverktøy, utstyr, drikkekar, mangletre og hugseråd på gardane. Teknikken krev ikkje avansert utstyr, då ein liten kniv er det einaste utstyret som er naudsynt for å kunne utføra denne forma for dekor. Det er fyrst og fremst dette som er orsaka til den store utbreiinga (Engeland, 2009, s. 8-9).

Karveskurd er utbreidd over heile landet, men det er særleg i Nord-Noreg, områda rundt Sætedalen og på Vestlandet denne dekorforma fekk tradisjonar. I desse områda blei karveskurd utvikla med lokale variasjonar (Engeland, 2008, s. 8).

I følgje Engeland er karveskurd definert som ein skjere metode der ein snittar strengt geometriske former og symbol ned i trematerialet. Karveskurd som ornament er knytt til rette og krumme flater. Dette gjer den tredimensjonale modelleringa svært avgrensa. Det karakteristiske for teknikken er at sidene er skråskjerte, og det fins dermed ikkje flate botnar. Jamvel om det skjere teknisk er enklare å forme korte eller små geometriske liner, vert karveskurdornamenta brukt til både store og små overflater. Med si flate form og enkle lineføring kan ikkje karveskurd samanliknast med eit ornament som er oppbygd kring ein spiral, slik som akantusornament (Engeland, 2009, s. 9).

### 3.6.1.3 Lokale variasjonar innanfor karveskurd

Karveskurd er, som eg har nemnt før, utbreidd over heile landet. Sjølv om teknikken har eit strengt geometrisk formspråk, vart teknikken utvikla med lokale variasjonar. For å nytta denne teknikken i det praktiske arbeidet, var det derfor naudsynt å få kjennskap om tradisjonen sine kodar. For å avdekka karveskurden si dialekt innanfor det geografiske område, som eg hadde avgrensa til heimbygda mi Voss, måtte eg orientera meg i forhold til korleis denne teknikken var nytta her.

På Voss er det to museum som stiller ut gjenstandar som har forankring i folkekunsten. Voss Folkemuseum (Mølstertunet) er eit distriktsmuseum som består av tre autentiske gardstun og ein hovudbygning. I samlingsbygget finn ei skiftande og ei faste utstilling. Med utgangspunkt i folkekunst er den faste utstillinga delt inn i tema som viser glimt i frå høgtid, daglegliv og arbeid i eldre tid (Hardanger og Voss museum, u. å). Sidan museet har som mål å ta vare på kulturminna frå Vossabygda, tykte eg at dette var ei sentral kjelde for å innhente informasjon. Magnus Dagestad som er grunnleggaren og styraren for Norsk Kunsthandverksskule, oppretta eit museum over arbeida sine, Dagestadmuseet. Magnus var sterkt påverka av Lars Kinsarvik sitt arbeid med å attreisa det særmerkt norske i bygdekunsten. Dagestad meinte at bygdene var prega av forfall, og såg det derfor som ei oppgåve å skapa ein ny stil som skulle fungera som ei motvekt. Han utvikla ein eigen variant av drakestilen. Jamvel om drakestilen hadde gått av moten som stil i landet, heldt han fast ved den i meir enn 30 år. Ved å blande inn andre stilartar som til dømes barokk og rokokko, freista han å skapa ein slags norsk riksstil. Forsøket på å blåsa liv i folkekunsten, var kunstarisk mindre vellukka (Lærum, 2009). I staden for å synleggjera karveskurden si lokale dialekt, viser arbeida til Dagestad korleis ein ved bruk av tradisjonelle teknikkar kan setja særpreg på utforming. På grunnlag av dette valte eg å nytta Voss Folkemuseum som kjelde i denne prosessen.

Gjennom gransking av gjenstandane frå Voss Folkemuseum, fann eg at karveskurd i mange tilfelle vart nytta i kominasjon med andre tradisjonelle dekortechnikkar. Kolrosing og svidekor, som òg er vanleg å finna på bruksgjenstandar frå Voss, er døme på dette.



*Figur 1: Drikkekjerald dekorert med karveskurd, svidekor og kolrosing, Voss Folkemuseum*

På skrin og små kister er ornamenta vanlegvis sett saman av store og små sirkclar med utfyllande båt- og trekantformer. Stort sett er dette variasjon over seksbladrosa, som er ei mykje nytta form i karveskurd. Det var vanleg å leggja inn element (gjenståande flater) i

dei utskorne flatene. Dei fleste ornamenta har lite djupn, som kan tyda på at mange av dei er skore med v-jern. Rosettane er som regel delar av ei større heilskap. Border sett saman av trekantformene, er element som ofte omgjev dei mykje brukte rosettornamenta. På eit skin fann eg døme på same oppbygning, men her var flateornament heildekkjande.



Figur 4: Kisetar dekorert med karveskurd



På drikkekjerald er det ikkje så vanleg å finna seksbladrosa. Krumme flater er meir utfordrande i høve skjereteknikk. Eg trur at dette er grunnen til ofte berre kanten og endane blei dekorert. Ved å variere trekantformene og delinga av vinkelen for nedkutt, kan ein ved eit og same triangel gje ulike uttrykk. Trekantpyramiden er eit ornament som ofte vart nytta til dekor på auser og kjengje. Dette blir danna ved trianglar er skåre ned, og ei flate står igjen.



Figur 5: Ølkjengje dekorert med karveskurd

Mangletre vart ofte nytta som objekt for tredekor. Dette er ei flat og glatt trefjøl med handtak, som vart brukt til glatting av tekstilar. Under er utsnitt av karveskurd i gamal og kjent utforming.



Figur 6: Utsnitt av mangletre dekorert med karveskurdrose

Tradisjon inneber ei viss føreseiing og ei viss gjenkjennelegheit. For å kunne ta utgangspunkt i karveskurd og nytta dette som utgangspunkt for eige skapande arbeid, føreset det at eg hadde kjennskap til tradisjonen sitt formspråk. Hensikta med dette arbeidet var å finna ut korleis karveskurd vart nytta på Voss. Gjennom gransking av gjenstandane har eg funne trekk ved utforming av teknikken som kan knytast til den lokale tendensen frå Vossabygda.

### 3.7 Reprise og prosjekt i samtidskunsten

Ei ny interesse for kunst og handverksteknikkar har gjort seg gjeldande i samtidskunsten. Denne måten å tilnærma seg tradisjonelt handverk har mange likskapar med korleis eg har arbeida med folkekunst. Eg valte difor å sjå korleis andre har jobba på denne måten.

Det er fleire dømer på personar som opptek tradisjonsrike teknikkar og fører dei inn i ein moderne kontekst. Som følgje av dette har blant anna broderiet fått ny aktualitet. I 2008 oppretta Mona Pedersen Facebook-gruppa «For et mer aggressivt korsstingsbroderi». På Facebook-sida si la Pedersen la ut fotografi av nusselege broderimotiv med eit aggressivt budskap. Eit utval vener blei invitert til å ta del i Mona sitt prosjekt. Dette utgangspunktet, som var meint som ein intern spøk, fanga interessa til folk og medlemmer å stømma til. Dette var byrjinga på det, som etter kvart blei Geriljabroderi. Astrid Loraas var eit av gruppa sine fyrste medlemmer. Ho kontakta Pedersen med eit forslag om å invitera til ei

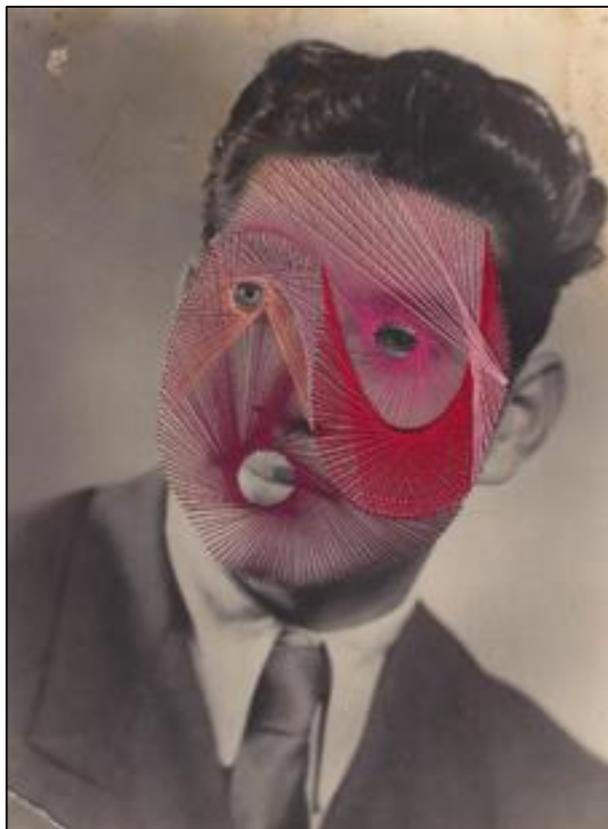
felles utstilling. På denne måten blei Aksjon Geriljabroderi realisert (Loraas og Pedersen, 2010, s. 20-22).

Geriljabroderi, som er inspirert av Kristiania-bohemen og geriljarørsla, er eit kulturprosjekt fri for kommersielle bindingar. Denne forma for broderi byr på både konflikt og kontrast. Som Loraas og Pedersen har uttalt på heimesida [www.Geriljabroderi.com](http://www.Geriljabroderi.com), er poenget å revitalisera sjangeren gjennom å ta den harde og grå kvardagen inn i det som tradisjonelt har vore ein lukka verden, oppteke av tradisjonelle kvinneområder som har hylla familien, heimen og det religiøse. «Poenget er å brodere ut all dritten og frustrasjonen i livet, det du egentlig ikke kan si, men som du like forbaska går og føler på, men pass på å pakke det inn i en gjerne søt og nusselig form» (Loraas og Pedersen, 2009).

Loraas og Pedersen er ikkje det einaste døme på personar som har opna seg for nye uttrykk eller kombinerer innhalds- og uttrykkssida på utradisjonelle måtar. Julie Jackson frå USA med «Subversive cross stitch» og Fuldesign frå Sverige er ulike craftism-rørslar har gjort liknande forsøk (Loraas og Pedersen, 2010, s. 58). I 2005 strikka Magda Sayeg og nokre venar eit stykke av blått og rosa garn, som dei sydde på eit handtaket på ei dør i Houston, Texas. Dette var byrjinga på det som kort tid etter utvikla seg til opphavsørsla *Knitta*. «The alpha piece» som vart sydd på dørhandtaket til inngangsdøra til klesbutikken til Sayeg vekte stor interesse hjå andre. Dette førte til inspirasjon og lyst til å fortsetta. I løpet av få år utvikla fenomenet yarn grafitti (yarn; garn) seg, og grupper vart oppretta verda rundt. Ved å bruka det offentlege rommet, ikler dei til dømes dørhandtak, benkar, bygningar eller skulpturar med strikke- eller hekletøy ofte i sprakande fargar eller mønster. Målet med rørsla er å gjera gatekunst litt varmare og mjukare. I Noreg har dette primært stått for å få handverket ut til folket, bringa handverkarar saman og å aktualisera den tradisjonelle kunstforma. I tillegg skal dekorasjonane mana fram smil og latter.

Ei av dei største utstillingane på KODE i Bergen hauste 2014 var via til broderi i samtidskunsten. På denne utstillinga fekk ein sjå korleis den broderte samtidskunsten stiller seg både til broderiet si sosiale historie og til særsegne eigenskapar som handling og prosess. Problemstillingar som kva det betyr å brodere i dag og kva den nye interessa for broderi fortel oss om vår samtid, var tema for utstillinga. Gjennom eit stort utval verk av norske og internasjonale samtidskunstnarar, i tillegg til innslag av eldre verk frå samlingane, ser utstillinga "Nålens øye. Samtidsbroderi" nærare på denne tendensen. Utstillinga tok for seg tema som materialitet, tradisjon, fortelling, kjønn, makt og status, tid og minne (KODE kunstmuseene i Bergen u. å.)

«Nålens øye. Samtidsbroderi.» stod i stor kontrast til broderiet som handverk i ei tid då høg moral og dydighet var sterkt knytt til kvinnerolla. Grensekryssing mellom biletkunst og handverk i utstillinga gav broderiet ei ny ekspressiv form. Kontekstforskyving gjennom utfordrande og leikande verk i høve tradisjonelle konvensjonar, vekte ei nysgjerrigheit hjå meg. Utstillinga som rokka ved spørsmål om kjønn, makt, tid, og tradisjon gjorde at eg sat igjen med ei undring - ei undring over kor langt kan ein fjerna seg frå tradisjonen før den er ugjenkjenneleg. Samstundes vart eg fengsla over at kryssinga mellom biletkunst og handverk i mange tilfelle vart brukt til å formidla ei forteljing.



Figur 7: Maurizio Anzeri "Family Album" (2008)  
<http://kodebergen.no/utstillinger/n%C3%A5lens-%C3%B8ye-samtidsbroderi>

## 4 Metodar

I det følgjande vil eg fyrst gjera reie for kva vitskapsteoretisk tilnæringsmåtar granskingane bygger på. Vidare vil eg forklara metodar og framgangsmåtar eg har nytta for å søke svar på problemstillinga.

I denne avhandlinga ynskjer eg primært å forska på eige skapande arbeid. Eg vil bruke dette som grunnlag for å diskutera didaktiske refleksjonar kring kulturformidling. I forkant av den praktiske undersøkinga var det naudsynt å etablere kunnskap som eg kunne basera forskinga på. Undersøkinga av det kulturhistoriske feltet består av eit teoretiske grunnlag og gransking av artefakter. Denne fasen har ei hermeneutisk tilnærming, då eg både les, studerer og tolkar historisk materiale og ser det i forhold til heilheita.

Eg skal vidare arbeide gjennom eit forskingsproblem ved å trekka utøvande verksemd inn som forskingsområde. Fyrst skal eg skapa noko, som deretter blir gjort til gjenstand for nærare gransking. Hensikta er at dette skal føra meg vidare mot eit svar på som kan foreinast med problemstillinga. På denne måten opptreer eg både som forskarsubjekt og samstundes er aktøren som konstituerer meining gjennom praktisk utforsking. Forskarrolla får dermed ein dobbelfunksjon. Gjennom undersøking i eige skapande arbeide vil eg få fyrstehandserfaring i arbeid med forholdet mellom «har»- og «er i»-kultur. Ved å oppleve frå innsida og beskriva erfaringane så presist og nøkternt som mogeleg søker eg gjennom ein fenomenologisk tilnærming, innsikt som kan hjelpa meg med å gjera tradisjonen til ein samanheng bakover og samstundes ei rørsle fram i tid.

Gjennom undersøking av det skapande arbeidet gjennomgår eg fyrst ein innsamlings- eller skaparfase, ein eg-fase. Denne er fasen blir etterfylgt av ein refleksjonsfase, ein meg-fase, der det som er undersøkt blir analysert og fortolka. Gjennom bruk av ein fenomenologisk reduksjon, tar eg i denne prosessen eit steg tilbake frå det opplevde og på denne måten gjev rom for å sjå fenomenet i nytt lys. Eg fungerer då som den generaliserande andre i mitt eige arbeid. Ved å luke ut overflødig data er det mogeleg å skilje ut essensielle funn og samanhengar, som på denne måten kan resultera i ny innsikt. Gjennom ein kontinuerleg skapings- og feed-back-prosess, uttrykker eg noko som i løpet av prosessen vert kommunisert tilbake til både skaparen (meg) og verket (det som er skapt). Då avsluttande refleksjonen vert dokumentert praktisk-estetisk og verbalt, kan ein plassera det som føregår inn under eit dobbelt ego-omgrep (Halvorsen 2001, s.139-140). Ved å trekka meg tilbake

frå det opplevde gjev eg rom for å sjå fenomenet i nytt lys. Ved hjelp av ein slik fenomenologisk reduksjon søker eg å skilje ut essensielle funn og samanhengar.

Som det framkjem av det føregåande har nokre av desse metodane ei meir hermeneutisk tilnærming, medan andre kan plasserast innanfor fenomenologien. På grunnlag av dette vel eg å plassera undersøkingsområde i ein fenomenologisk-hermeneutisk tilnærming.

Det er ein del utfordringar knytt til det å vera forskarsubjekt og samstundes er aktøren som konstituerer mening gjennom praktisk utforsking. Ein kan i denne samanhengen stilla spørsmål ved om subjektivitet vil påverka undersøkingane. Problemet er det nære forholdet mellom forskarsubjektet og forskarobjekt. I arbeid med undersøkingane har eg vore medviten det intensjonale eget, og etter beste evne unngått å ikkje leggja inn meningar og synspunkt som materiale ikkje gjev grunnlag for. Målet er ikkje å objektiviera noko som ikkje kan objektivierast, men å vera medviten subjekt sin rolle og utgangspunkt som forskar i eige arbeid (Halvorsen, 2007, s. 146).

## 4.1 Undersøkingdesign og strategi

Design er eit overordna omgrep som ofte omfattar undersøkingsplan og struktur. I denne avhandlinga har eg etter beste evne søkt å bruka metodar som får fram forskingsprosjektet slik at det på best mogeleg måte kan hjelpa meg å svara på problemstillinga. I det følgjande vil eg presentere dei ulike metodane knytt til undersøkingsområde.

Undersøkingsområdet i denne oppgåva består av ulike prosessar. Dette er delar som tilsaman utgjer ein heilskap, mastergradsavhandlinga. Kvar prosess er eit utgangspunkt og ein føresetnad for neste. Dersom ein tek dei ulike prosessane frå kvarandre fell undersøkingsområdet frå einannan. På denne måten står dei i eit avhengnadsforhold til kvarandre. Undersøkingsområde består av ei praktisk undersøking, undersøking gjennom skapande arbeid. For å skaffa meg kunnskap om dekorteknikken, som skulle brukast i dette arbeidet, danna litteratur, historisk materiale og artefaktar grunnlag for granskinga. På denne måten er undersøkinga gjennom skapande arbeid tufta på kunnskap som eg har erverva meg gjennom dette forarbeidet. Undersøking gjennom skapande arbeid fortona seg som ulike fasar. På same måte som forarbeidet var ein føresetnad for den praktiske granskinga, er dei ulike fasane avhengige av den føregåande. For å kunne utføra det praktiske arbeidet var det er føresetnad å beherska teknikken. Gjennom den innleiande fasen fekk eg konkret erfaring med kulturen sine kodar gjennom innføring i

mønsteroppbygnad og teknikk. Den eksplorerande undersøkinga i fase 2 består òg av ulike prosessar som kan sjåast i likskap med det som er forklart i det føregåande. Kvar utprøving har resultert i eit produkt som igjen har utløyst eit nytt. Gjennom gransking og refleksjon av dei ulike arbeida har eg bevegde meg nærare og nærare ei løysing, ein framgangsmåte, som er utgangspunkt for neste fase. På denne måten fann eg kimen til eit konsept eg ynskja å undersøka vidare i eit sluttprodukt i fase 3.

Den praktiske utforsking er knytt til ein eksisterande teknikk. For å innhente informasjon om teknikken var litteratur, historisk materiale og artefakter gjenstand for undersøking. Dokumentering og gransking av dette er ein føresetnad for det praktiske arbeidet og vil danna grunnlag for undersøkingsfeltet. I dette forarbeidet var ikkje målet å endra eit feltet, men å avgrense det og framskaffe materiale for nærare gransking. Dette er ei undersøking av eit felt som allereie føreligg der fortida har sett sine spor. På grunnlag av dette er denne prosessen av konstanterande art (Halvorsen, 2007, s. 52). Kunnskap og erverva i forarbeidet skal nyttast i eige skapande arbeid.

Avhandlinga spring ut i frå eit ynskje om å undersøka forholdet mellom «har»- og «er i»-kultur i ei kulturskapande verksamheit. På ein anna måte kan ein sei at eg skal ta utgangspunkt i tradisjonen og knyta dette opp mot mi livsverd, som skal resultera i noko nytt. Eg har altså valt å ta utgangspunkt i noko som har oppstått og eksistert i fortida. Med utgangspunkt i ei valt kunstform innanfor tradisjonsbasert kunst gjenopptek eg ein tradisjonell dekorteknikk frå heimbygda mi. På denne måten får eg tradisjonen til å eksistera for meg. Gjennom det skapande arbeidet synleggjer eg tradisjonen som reflekser av fortida. Det er ikkje berre gjentakning av det dei speglar, reprisar, men ei tydeleggjering av det liv som ein gong fanst (Tin, 2011, s. 24). Hensikta med det praktiske arbeidet er ikkje å sikre fortida sine spor, slik det har nedfelt seg gjennom historiske objekt, men å ta det inn i framtida ved å gje den nytt liv. Merleau-Ponty seier: «Den levende nåtiden er splittet mellom en fortid som den gjenopptar, og en fremtid som den utkaster» (Tin, 2011, s. 18). Det franske ordet for gjenopptaking er *reprise*, og for utkast *projet*. Tradisjonen eksisterer der prosjektet er grunna på en reprise, og der replisen leier til et nytt prosjekt (Tin, 2011, s. 18).

Innfallsvinkelen til problemstillinga knytt til den praktiske utforskinga tek utgangspunkt i Else Marie Halvorsen sin kulturformidlingsdidaktikk. I høve dette lar eg karveskurd inngå i eit samspel med «har»- og «er i»-kultur. Vekselverknaden mellom prosjekt og reprise og nytt prosjekt gjera då tradisjonen til ein samanheng bakover og samstundes ei rørsle

framover. På denne måten fungerer tradisjonen som eit bindeledd mellom fortid og notid og framtid. Ved å la tradisjonen sitt formspråk og uttrykk inngå i eit samspel med det eg omgjev meg med, skapar eg noko nytt.

Gjennom kategorisering, systematisering og analysering av funn i undersøkinga i forarbeidet, har eg fått kunnskap om det som har nedfelt seg gjennom tradisjonen innanfor eit felt, det kulturhistoriske feltet. Ved å kombinere dette med element i frå min livsverden i eige skapande arbeid dannar eg eit nytt felt, *mellomrommet*. Eg står ikkje lengre som tilskodar på utsida slik som i forarbeidet, men blir sjølv ein del av feltet gjennom danning, beskrivinga og tolkinga av dette. Dersom ein tek utgangspunkt i Halvorsen sin kulturformidlingsdidaktikk som er beskrive over, er det mellomrommet mellom dei to kulturane som danna dette nye feltet.

Ved hjelp av intuitiv og analytisk tilnæringsmåte gjennom ei eksplorerande utforsking, søker eg ei innsikt, ei heilskapsforståing av feltet. Dette skal fungera som ein framgangsmåte eller løysing som skal nyttast i utvikling av eit sluttprodukt. Dette vil gå føre seg gjennom systematiske utprøvingar, der eg påverkar resultatet i høve nokre variablar. Farge, storleik og samansetjingar er variablane, medan materiale, teknikk og form er det konstante i utprøvingane. Dokumentering av refleksjonar i forkant, undervegs og i etterkant av ferdigstilte arbeid, vil fungera som hjelpemiddel i søket på eit svar. Ved bruk av loggføring kan eg i etterkant gå tilbake og følgja utviklinga i arbeida.

Eksperimentell tilnærming i høve metode er det klassiske natuvitskaplege design der forskaren påverkar situasjonen på ein systematisk måte. Sjølv om dette er ein veileigna strategi innan natuvitskapleg forskning, kan den òg nyttast innan andre vitskapsgreiner (Halvorsen, 2007, s. 254). I denne undersøkinga har eg etablert eit felt på ein systematisk måte. Basert på tolkingar av erfaring gjennom eksplorerande undersøking vert det danna nye felt. Dette gjev undersøkinga ein aksjonsprega karakter med utgangspunkt i eksperimentet som modell. På grunnlag av dette vel eg å kalla det skapande arbeidet for feltstudie av konstruerande art.

I det føregåande har eg beskrive metode, strategi og framgangsmåten for undersøkingsområde. I neste kapittel som omhandlar undersøkingsområde vil eg gå nærare inn på kvar del av undersøkinga.

## 5 Undersøkingssområde

I kapittel 4 presenterte eg dei ulike metodiske vala eg har teke for å nærma meg problemstillingane som avhandlinga er tufta på. Her fortalte eg kva undersøkingane går ut på, men ikkje noko om resultatet. I dette kapittelet vil eg gå nærare inn på den praktiske undersøkinga i eige skapande arbeid. Denne granskinga er knytt til den eine problemstillinga; *På kva måte kan karveskurd inngå i eit samspel med «har»- og «er i»-kultur i eigeskapande arbeid?* Samstundes som dette er eit eige undersøkingfelt, er det òg ein metode for å finna svar på den andre problemstillinga; *Kva pedagogiske moglegheiter og kvalitetar kan skapast gjennom utforsking av «har»- og «er i»-kultur i arbeide med folkekunst?* I det følgjande vil eg ta utgangspunkt i problemstillinga, som direkte er knytt til eige skapande arbeid. Den andre problemstillinga, som har eit kulturdidaktisk perspektiv, vil eg diskutera seinare i avhandlinga.

### 5.1 Eige skapande arbeid

Det skapande arbeidet har fortona seg som ulike fasar. Innleiande arbeid, eksplorerande undersøking og sluttprodukt. Eg vil byrja med å skildra denne prosessen gjennom dei ulike fasane. I neste kapittelet vil funn bli presentert.

#### 5.1.1 Fase 1; Innleiande arbeid

Då eg byrja på studiet, hadde eg eit ynskje om å bruka treskjerjing som utgangspunkt for eige skapande arbeid. Eg hadde på førehand lite kunnskap om teknikken, og var medviten om at dette kom til å bli utfordrande. Som Herfindal uttaler i boka *Treskjæring*, er dette ei kunstform som ikkje kan lærast frå ei bok, men som må utviklast gjennom praktisk øving og innsikt for å få fram eigne ferdigheiter. Trass i manglande erfaring med skjereknikk, grunnprinsipp i oppbygging av mønster og handsaming av utstyr, hadde eg eit ynskje om å ta utgangspunkt i karveskurd i det skapande arbeidet. Før eg kunne gå i gang med eit praktisk arbeid knytt til denne teknikken, var det naudsynt å skaffa meg byggjesteinar gjennom kjennskap til kulturen sine kodar. Eg meldte meg difor på eit treskjeringskurs gjennom Hjerleid Senter for bygdekultur. Jamvel om kurset var intensivt og varte over ein kort periode, gav det meg grunnleggjande erfaring i arbeid med karveskurd.

Med utgangspunkt i den konteksten avhandlinga er bygd opp kring, er kopiering av nedarva mønster for meg mindre interessant. For å gjera meg kjend med grunnprinsippa i

teknikk og form var likevel ein slik læreprosess eit nyttig grep. Gjennom tett oppfølging av kurshaldar, fekk eg rettleiing og konkret erfaring med kulturen sine kodar gjennom innføring i mønsteroppbygning, teknikk og utføring. Gjennom praktisk arbeid fekk eg øving i å beherska teknikken. Dette gjorde meg betre rusta til å gjennomføra det skapande arbeidet.



Figur 8: Arbeid frå treskjeringskurs på Hjerleid Senter for bygdekultur

### 5.1.2 Fase 2; Eksplorerande utforsking

Det er mange faktorar som spelar inn i høve fokus i den skapande prosessen. For at eit prosjekt skal vera realiserbart er det viktig å ta omsyn til tidsrammene. Det er naudsynt å avgrensa oppgåva slik at omfanget ikkje vert for stort. Eit av formålet med den praktiske utforskinga er kombinera eit tradisjonelt mønster med element frå mi eige livsverd. Å kopiera gamle bruksgjenstandar som har lite nytteverdi for oss, meiner eg vil vera mindre interessant. Jamvel om denne avgrensinga var retningsleiande, var ytterligare rammer naudsynt. Eg er samd med Engeland om at det er viktig å fokusera på heilskapstenking i samband med form og teknikk i arbeid med karveskurd, men ut i frå problemstillinga er det sjølv teknikk som er utgangspunkt for det skapande arbeidet. Eg valte difor å avgrensa fokuspunktet til mønsteroppbygging i arbeid med karveskurdornament.

I boka «Spilleregler og spillerom, tradisjonens estetikk» samanliknar Mikkel B. Tin tradisjonen med språket. Han skriv at eit språk er ein tradisjon fordi det er styrt av eit sett av reglar. Det er den regelbestemte og repetitive strukturen som gjev tradisjonen slektskap med spelet. Dersom ein skal tale og forstå språket må ein følgje reglane, men på den andre sida gjev språkreglane ei mogelegheit for individuell artikulering. Ein av tradisjonens viktigaste funksjon er at den leier vala våre. Dersom ein vil fungere som tradisjonsberar, må ein ta omsyn til tradisjonen sine spelereglar. Når ein gjenopptek ein tradisjon betyr det at ein har forplikta seg til tradisjonen sine spelereglar (Tin, 2011, s. 39).

Tradering er det same ordet ein finn i omgrepet tradisjon. I denne overføringa inngår etterlikning av førebilete. Dette er kanskje ein av grunnane til at tradisjonar ofte er meir statiske enn dynamiske. Dei har ein innbygd tendens til å bekrefte det hevdvunne gjennom stadig gjentaking (Tin, 2011, s. 13). Det er fleire døme på handverkarar som har prøvd å blåsa liv i den nasjonale folkekunsten. Dei dyktige treskjerarane Lars Kinsarvik, Ole Moene og Magnus Dagestad hadde ei stor innverknad på miljøet både gjennom arbeid og skulane sine. Det blei skore akantus og rokokko-ornamentikk på møblar, skin, og andre smågjenstandar, men gjenopplivingsforsøka blei ikkje rekna som vellykka. I staden for å gje liv til kunstforma, meinte mange at dette resulterte i reproduksjon (Hoffman 1983, s. 78). Det eige skapande arbeidet tek utgangspunkt i eit svært tradisjonsrikt felt, der eg hentar inspirasjon frå historisk materiale. Dette er med på å setta faste og tronge rammer. Målet var ikkje å gjenskapa fortida, men å bruka det som eit verkemiddel for å skapa noko nytt. For at reprisen skal fungera som utgangspunkt for dette prosjektet, som òg inneber å artikulera seg som individ, må eg ha dette i bakhovud slik at det skapande arbeidet ikkje resulterer i imitasjon.

Tradisjon baserar seg på ein overeinskomst som opnar for nokre handlingsmønster og ser vekk i frå andre. Det inneber ei viss føreseiing og ei viss gjenkjennelegheit, som stemmer med reprisen som prinsipp. Eg ynskja derfor å ta utgangspunkt i ei form som er gjentakande, som denne måten fungerer som reprise i mine arbeid. Dette vil fungera som ein refleks av fortida, der refleksane er ikkje berre er gjentaking av det dei speglar, men òg gjenopptaking. Eg valte å ta utgangspunkt i triangelet som skal vera ei gjentakande form. Dette er eit symbol som har blitt mykje nytta opp gjennom tidene. Ein likesida trekant med spissen opp er eit teikn som opprinneleg står for det gudomelege prinsipp, for kjærleik, sanning, visdom og for guddomen sine tre sider. Det har vore hevda at modergudinna er den eldste gudsførestillinga, og at ein i trekanten har gudinna sine tre fasar – jomfru, mor og aldring. Etter kvart overtok dei mannlege gudane gudinnene sin posisjon som skapar. Dette blei eit symbol for guddomen sine tre sider. Frå norrøn tid var dette Odin, Tor og frøya, men etter kristninga vart dette eit teikn for treeinigheita (Ø. Kostveit 1997, s. 71-73).

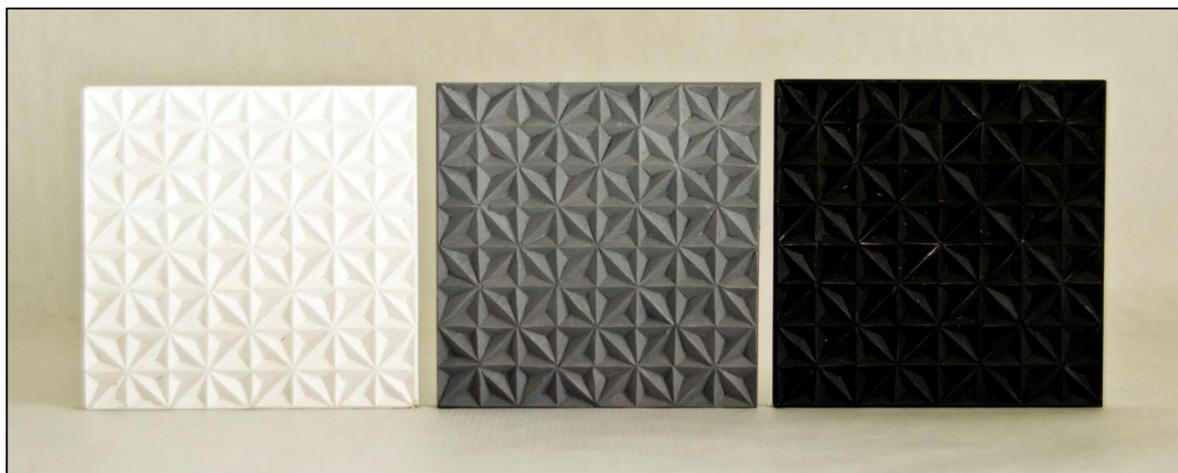
Triangelet skal gå igjen som eit konstant element i kvart objekt. Om samansetjingane skal vera konstant eller variabel vil eg vurderer undervegs i forhold til uttrykksbehovet. Trekantmønsteret blir bindeleddet mellom fortid og notid, og vil derfor fungera som ei gjennomgangsform.

### 5.1.2.1 Eksplorerende undersøking i arbeid med materiale

Gjennom denne fasen har eg utarbeida eit felt bestående av ulike utprøvingar. Denne eksplorerende utforskinga har vore ei blanding av intuitiv og analytisk tilnærming. I arbeid med dei ulike utprøvingane er det medviten fokus på tradisjonen på den eine sida og min eigen livsverden på den andre sida, som har sett i gang ideprosessane. Refleksjon før, under og etter utført arbeid har ført meg frå det eine til det andre produktet. Små eller store endringar er gjort, og på denne måten er det danna ulike grupper. Form, materiale og teknikk er konstant, medan samansetjing, farge og storleik er variablane i undersøkinga. I det følgjande vil eg skildra den praktiske utforskinga gjennom seks seriar, til saman 13 objekt.

### 5.1.2.2 Utprøving 1, taktilitet og redusering av form

I denne utprøvinga ville eg behalda den tradisjonelle abstrakt-geometriske mønsteroppbyggnaden. Karveskurdornament er ofte sett saman av fleire element som tilsaman utgjer ein heilskap. Eg ville sjå kva som skjer med eit objekt når eg overdriver bruken og dekkjer heile flata med eit samanhengande mønster som ikkje har gjenstående flater. Ut i frå det eg har observert frå gjenstandane på Voss, var det ikkje vanleg å tilføra farge til skurden. Dette gjorde meg nyfiken på om fargen ville påverka den taktile kjensla. Intensjonen var å laga tre plater med same mønster, som skal handsamast med tre ulike heildekkande fargar.



*Figur 9: Eige skapande arbeid, karveskurd på lind og bjørk*

Som nemnt over består karveskurdornamenta av fleire element som tilsaman utgjer ein heilskap. Gjennom denne utprøvinga har eg i høve tradisjonen brukt redusering av form som verkemiddel. Den gjentakande strukturen i samansetjinga gjev eit minimalistisk

uttrykk. Det er inga brot. Dette skapar ro. Dei ulike fargane har ulik verknad i høve den taktile kjensla, då svart og kvit dempar medan grå framhevar strukturen i overflata.

På dette stadiet har eg endå ikkje fått teknikken inn i hendene. Eg ynskja difor å starta med eit mjukt materiale. Lind var enkelt å skjera i, men på grunn av dette var det fort at kantar knakk. Det var òg vanskeleg å få heilt reine kutt og flater. Sidan dei ulike arbeida skulle handsamast, spela det inga rolle om eg nytta ulikt materiale jamfør treet sin struktur. Eg ville difor prøva korleis det var å nytta eit hardare materiale.

Sjølv om denne utprøvinga utforskar den taktile kjensla ved bruk av eit heildekkjande mønster og tilføring av farge, ser eg i ettertid på denne arbeidsprosessen nesten som ei forlenging av den innleiande fasen. I arbeid med desse objekta har eg fått meir erfaring i arbeid med materiale. Gjennom bruk av ulike tresortar har eg fått øving i forhold til skjereknikk. Bruk av maling har fungert som ei fargeutprøving, der eg har utforska korleis ulike fargar påverka skurden.

### 5.1.2.3 Utprøving 2, oppbryting og skalaendring

I likskap med førre arbeid, ville eg behalda det abstraktgeometriske formspråket. I staden for å dekkja heile plata med same mønster, ynskja eg å bryte det opp. I dei mykje nytta rosettornamenta, var det ikkje uvanleg at gjenståande flater er ein del av utforminga. Gjenståande flater dannar mønster i kombinasjon med utskorne parti. Ved bruk av skalaendring ville eg ta utgangspunkt i dette. Eg vil òg undersøka om det fungerer å kombinera fleire plater, der mønsteret frå den eine kan sjåast som den del av den andre.



Figur 10: Eige skapande arbeid, karveskurd på bjørk

Dei gjenståande flatene er store. Skalaendring blitt gjort i så stor grad at det karakteristiske ved tradisjonen er mindre gjenkjennande. På denne måten har eg sprengt forma og

resultatet framstår som noko anna enn det eg har henta inspirasjon frå. Den strenge geometrien i teknikken vert understreka av symmetrien i mønsteret og plasseringa. Handsaming med druekjerneolje framheva strukturen i treet. Dei organiske årringane i materiale står i motsetnad til dette.

Eg tykkjer at platene fungerer som ein del av ein serie. Eg ville utfordra meg sjølv i høve skjereknikk, og valte difor å nytta bjørk. For ein så utrent person som meg, blei arbeid med bjørk ein tidkrevjande prosess.

#### 5.1.2.4 Utprøving 3, gjenståande nedkutt

Når ein skjer karveskurd er det vanleg å gjera alle nedkutta ferdig før ein byrjar på sjølve utskjeringa. Då eg arbeida med førre utprøving tykte eg at nedkutta var dekorative i seg sjølv. Eg hadde lyst å undersøke kva effekt det ville ha dersom eg let nokre av nedkutta stå igjen. Eg hadde òg lyst å sjå kva som skjer dersom eg tok utgangspunkt i to like mønster, der det på den eine er skore ut er det på den andre nedkutta som står igjen - positiv og negativ.



*Figur 11: Eige skapande arbeid, karveskurd på bjørk*

Denne utprøvinga har vore ei eksperimentering med ornamentikk og form. I dei delane som ikkje er utskorne, er dei karakteristiske trekka ved teknikken nærast utviska. Utgangspunktet for mønsteret er ei stjerne som består av åtte trekantformer. Nokre stader står delar av hovudforma igjen. Her tykkjer eg det skjer noko spanande.

### 5.1.2.5 Utprøving 4, manipulasjon av proporsjonar

I arbeid med denne utprøvinga ville eg utfordra den geometriske utforminga i karveskurd. Ved å forvrengje den tradisjonelle forma, søkte eg å manipulera proporsjonane i mønsteret. Den bølgljande utforminga bryt med den geometriske utforminga i teknikken. Ved å handsame treet med olje vart årringane i materiale treet meir framståande. Dette forsterka den organiske verkanden.



Figur 12: Eige skapande arbeid, karveskurd på lind

### 5.1.2.6 Utprøving 5, figurativitet

Sjølv om det var mest vanleg å nytta abstrakt-geometrisk oppbygning, kan karveskurdteknikk brukast i friare uttrykk. I utgangspunktet kan alle former for bilettuttrykk teiknast og skjerast. Ved å stilisera og forenkla motiv kan ein lage naturalistiske komposisjonar. På Voss Folkemuseum fann eg eit objekt der karveskurd er brukt i friare utforming. Her er skurden brukt som element i eit drakeornament. Sjølv om dekorelementa er bygd opp kring sirkelen er den ikkje prega av den strenge symmetrien som var vanleg.

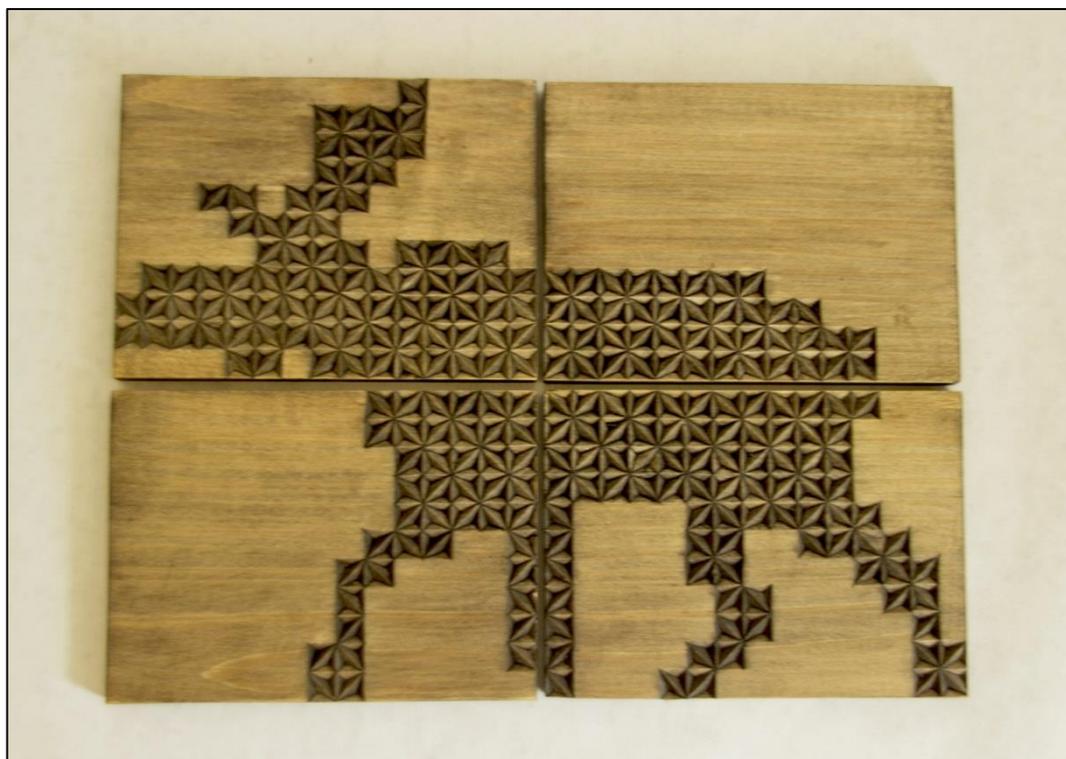


Figur 13: Øskje med dekorert med karveskurd (Voss Folkemuseum)

Fram til no har eg arbeida med abstrakt-geometriske karveskurdmønster. Eg ynskja å prøva teknikken i arbeid med figurativitet. Ved å gå utanom ei streng geometrisk form, kan ein lage bileter der djupn og breidda på kutta gjev form til eit relieff. Å bruka karveskurdteknikken på denne måten var ikkje vanleg på Voss. Eg meiner desse ofte stiliserte og forenkla motiva har ein så liten referanse til den tradisjonelle stilen at det framstår nærast som noko anna. På grunnlag av dette ville eg bruka ei anna tilnærming i

arbeid med figurativitet, men likevel varetek den geometriske oppbyggnaden . Ved å bygga opp eit mønster ved hjelp av punkt kunne eg behalda den geometriske oppbygginga.

I og med at eg jobba med ein så tradisjonell teknikk som karveskurd, ville eg at motivet skulle reflektera noko ein kan assosiera med det norske. Eg søkte å laga eit bilde av noko som skulle representera det typisk norske. Noreg har ein storslått natur med eit rikt naturliv. Dette førte meg vidare til tanken om at kanskje elgen kunne vera eit høveleg symbol. I arbeid med utforming av mønsteret tok eg utgangspunkt i ei strikkeoppskrift. Ved å modifisera denne lagde eg mitt eige mønster. For å skapa meir spenning i bilete, delte eg motivet i fire delar. Ved å snu på desse delane, kan ein setja saman bilete til noko heilt anna.



*Figur 14: Eige skapande arbeid, karveskurd på lind*

Det abstrak-geometriske ornamentet er forlate og motivet framstår som figurativt. På grunn av oppbyggingsmåten i mønsteret får motivet nærast ein navistisk karakter. Då eg var ferdig med utskjeringane tykte eg at resultatet ikkje stod i høve forventingane. Motivets såg flatt og livlaust ut. Det var noko som mangla. Markerte årringar og kjerneved kan påverke den geometriske komposisjonen negativt, då dei kan visa seg som forstyrrende liner. Trass i dette, ville eg bryta opp den lyse og homogene overflata i materiale. Ved å tilføra beis trekte det porøse treet til seg farge i ulik grad og på denne måten skapte ulike nyansar i overflata. Kutta og dei skråskjerte sidene i triangla kom tydelegare fram.

### 5.1.2.7 Utprøving 6, sensurering i arbeid med fotografi

I arbeid med den siste utprøvinga jobba eg med figurativitet. Dette tykte eg var spanande. Ideen om å kombinera karveskurd med fotografi kom til meg som intuisjon. Då eg i etterkant granska den utskorne elgen fekk eg assosiasjonar til pixlar, som er biletpunkta eit digitalt bilete er bygd opp kring. Det gav meg assosiasjonar til sensurering. Pixlane er i ein slik samanheng brukt til å skjule delar av eit bilete. Punkta er forstørra og visar seg som små kvadrat. Det var noko i dette uttrykket eg fann spanande og hadde lyst å utforska vidare. For å finna ut om ideen om å kombinera treskjering med fotografi var realiserbar, måtte eg fyrst prøva å overføra bilete til tre.

I staden for å bruka tid til planlegging av foto som kanskje kunne brukast, valte eg å nytta eit bilete henta frå nettstaden Pinterest. Eg var avhengig av å ha eit biletutsnitt som gjorde det skjereteknisk mogeleg å utføra utskjering i forhold til storleiken til pixlane og sjølv bilete. Bortsett frå tematikk og praktiske løysingar i høve teknikken, var utvalet meir eller mindre tilfeldig. Det viste seg at ein på ein enkel måte kan overføra foto til tre. Ulempa med denne overføringsteknikken er at fargane blir utvaska og detaljar har lett for å bli viska ut.



Figur 16: Bilete henta frå nettstaden pinterest (<https://www.pinterest.com/pin/475622410622705114/>)



Figur 15: Eige skapande arbeid, fotooverføring til tre, karveskurd på lind

Ved å kombinera karveskurd og fotografi har eg utfordra tradisjonen sine konvensjonar og sett teknikken inn i ein ny samanheng. Jamvel om det er mykje som skapar avstand til tradisjonen, har eg likevel teke vare på nokre karakteristiske element. I likskap med utstillinga «Nålens øye. Samtidsbroderi.», som eg har referert til tidlegare i oppgåva, gav

grensekryssinga mellom biletkunst og handverk teknikken ei ny ekspressiv form. Dette vekka ei nysgjerrigheit eg hadde lyst å utforska vidare!

### 5.1.2.8 Oppsummering

Denne fasen har vore ei eksplorerande undersøking på søk etter ein måte å tilnærma meg eit uttrykk som eg ynskja å arbeida vidare med i eit sluttprodukt. Då eg gjekk inn i denne prosessen brukte eg mykje tid og krefter på å finna ut korleis eg skulle angripa dette. Eg visste eg ikkje kor omfattande denne undersøkinga kom til å bli, kor den skulle ende eller resultatet av det. Denne fasen har vore prega av eit søk etter innsikt. Det var ei form for intensjon der bevisstheita er retta mot noko som eg på dette stadiet ikkje hadde grep om, men som eg likevel var medviten om å søka.

Eg byrja denne prosessen med å teikne mønster. Det er ikkje uvanleg å ha vanskar med å sjå for seg korleis dei ulike formene i skissa vil fungera når dei er skåre i treet. Dette tykte eg var ei stor utfordring. Eg klarte ikkje å bevega meg i frå skissestadiet. Eg bestemte meg for å bytta ut millimeterpapiret med treemne. I det eg hadde materiale framføre meg, blyant og linjal i hendene byrja eg å sjå mønster. Dette var som eit springbrett mot ein skapande prosess. Å gå bort i frå det idebaserte og byrja å arbeide direkte med materiale, verka som ein forløysande teknikk. Motivasjon og inspirasjonen vaks etter kvart stikk og kvar flis som losna frå treplata.

Denne prosessen har vore prega av både intuitiv og analytisk tilnæringsmåte. Ved hjelp av refleksjon før, under og etter utført arbeid klarte eg å etablera eit nytt felt. Kvart ornament er laga med utgangspunkt i intuisjon, refleksjon, erfaringar og analyse som oppstod i skapingsprosessen frå det føregåande. Loggføring har i denne samanhengen vore ei enorm hjelp. På ein enkel måte har eg kunne gå tilbake og tolka og reflektert over val.

Utprøvingane har teke utgangspunkt i ulike tilnærmingar. Døme på dette er taktilitet og reduksjon av form, oppbryting og skalaendring, gjenståande nedkutt, manipulasjon av proporsjonar, figurativitet og foto som verkemiddel. Gjennom prosessen er det ei tydeleg utvikling, der det mot slutten av fasen tok ei ny vending. Arbeid med utprøving 5 gav meg assosiasjonar til pixelbilete, der delar av eit bilete er forstørra slik at dette vert uklårt. Dette var noko eg hadde lyst å arbeida vidare med. I utprøving 6 tok eg utgangspunkt i dette, og kombinerte derfor treskjering med fotografi. Dette tykte eg var svært spennande! No følte eg at eg var på veg mot ei løysing som kan settast i samanheng med problemstillinga.

Gjennom den eksplorerande undersøking fann eg kimen til eit konsept eg var nysgjerrig på

og higa etter å undersøke meir. Grensekryssing mellom biletkunst og handverk blei utgangspunktet for arbeid i neste fasen.

### 5.1.3 Fase 3; Sluttprodukt

Gjennom praktisk utforsking i fase 2 fann eg kimen til eit konsept eg ynskja å nytta i sluttfasen. Eg valt difor å ta utgangspunkt i fotografi i arbeide med karveskurd. Intensjonen var at eg skulle utarbeide ein biletserie. Gjennom bruk av karveskurd, erstatta eg delar av fotografiet med utskjering. I arbeid med den siste utprøvinga i førre fase brukte eg ikkje eige bilete. For å unngå problematikkk kring opphavsrett, ynskja eg i den følgjande prosessen å bruka eigne foto. På denne måten vil eg òg få eit større eigarforhold til det ferdige resultatet. Den biletoverføringsmetoden eg nytta i førre fase, krev ikkje avansert utstyr og kan gjennomførast på ein enkel måte. Ulempa med metoden er at detaljar blir utdelege og fargane uklåre. Sidan eg var avhengig av at små detaljar i bilete var tydeleg, såg eg det naudsynt å få overført bileta profesjonelt (vedlegg nr. 1-4). Eg hadde i utgangspunktet tenkt å bruka nokon andre som modell, men grunna av den nære relasjonen til identitet og tradisjon valte eg å iscenesetje med sjølv. Eg måtte difor få hjelp til å ta bileta. Grim Fimland Moberg var i denne samanhengen hjelpsam og stilte som fotograf.

Då eg gjekk gjennom utstillinga «Nålens øye. Samtidsbroderi» vart eg fengsla over kryssinga mellom biletkunst og handverk, og at verka i mange tilfelle vart brukt til å formidla ei forteljing. I arbeid med biletserien ynskja eg å ha eit tema å arbeide ut i frå. Eg ville ta utgangspunkt i noko som speglar tematikken som avhandlinga er bygd opp kring, og bruka dette til å formidla ei historie eller eit bodskap. Folkekunst er nært knytt til tradisjon, som igjen er nært knytt til identitet. For meg blei det difor naturleg å ta utgangspunkt i omgrepa tradisjon og identitet. Gjennom arbeid med oppgåva er eg blitt meir medviten min eigen tradisjon, som igjen har gjort at eg har blitt merksam på korleis andre tek stilling til dette. Den kulturen unge vaksne veks inn i består av gamle og nye spor. Kulturarva har gjennom tidene nedfelt seg i blant anna tru, sed og skikk, kunst og diktning, vitskap og teknikk. Den er i kontinuerlig i endring, og kan derfor ikkje forståast som statisk arv. Våre seder og skikkar er ei blanding av tradisjonar ein meiner er verdt å ta vare på og nye impulsar frå møte med andre kulturar (Halvorsen 2004, s. 169). Som ei naturleg utvikling har kanskje den auka moderniseringa og globaliseringa har medført at skilnadane mellom dei ulike kulturane er blitt meir flytande. I denne samanhengen undrar eg med over om det er slik at det som har nedfelt seg som norsk kultur gjennom tidene, i

mindre grad er noko ein i dagens samfunn kan identifisere seg med? Gjennom dette arbeidet ynskjer eg å problematisere forholdet mellom tradisjon og identitet.

Bruk av fotografi som utgangspunkt for vidare arbeid, medførte at eg måtte forholde meg til ei anna kunstform. Det var ikkje lengre berre karveskurden sitt formspråk og uttrykk å ta omsyn til. Formal estetiske verkemiddel er effektar som kan påverka stemning og kvalitet i eit bilete. Gjennom medviten bruk av dette har ein mogelegheit til å realisera bileta si meining. Dette har eg prøvd å utnytta. Gjennom symbolbruk søker eg å understreka tematikken. Bunaden fungerer som eit symbol på tradisjonen. Ved å ta bort nokre element i bunaden og erstatta dei med stilelement frå min livsverden, bryt eg opp tradisjonen og skapar ein ny. Desse stilelementa representerer på denne måten min livsverden, samtida. Det er ikkje berre antrekka som er knytt til symbolbruken. Eg vil bruka omgjevningar ein kan assosiere både med tradisjon og det moderne livet. Det meiningsberande budskapet vil eg forsterka ved å bruka karveskurd i fotografia. Med utgangspunkt i utprøving 6, ynskjer eg å vidareføra sensurering som eit verkemiddel i arbeida frå denne fasen.

Arbeida skal resultera i ein portrettserie. Som sjangeren tilseier er personen i bileta tydeleg plassert og utgjer hovudmotivet. Modellen er det dominerande elementet. Bileta framstår dermed som direkte og tydeleg. Alle bileta er teke i augehøgde, noko som gjev stramme og saklege bilete.

## 5.1.4 Beskriving og tolking

Biletkunst blir ofte brukt til å formidla budskap. Ved å bruka fotografi fekk eg no mogelegheit til å konstruera forteljingar, der eg kunne iscenesette meg sjølv og mine førestillingar. I denne samanhengen tykkjer eg det er naudsynt å fortelja noko om kva eg ynskja å formidla via bileta. I den komande vil eg difor gå inn på kva måte eg har brukt dei ulike elementa og symbola til å problematisera forholdet mellom tradisjon og identitet.

### 5.1.4.1 Sluttprodukt 1

I dette bilete er nasjonaldrakta viktig. Eg har difor valt å nytta heilfigurbilete. Ved å halda både fram- og bakgrunn i fokus er det fleire framståande element i bildeflata. På denne måten har eg aktivt utnytta heile bilete. Dette er med på å fange blikket. Spenninga i komposisjonen medverkar til at ein vandrar frå element til element, og innbyr på denne måten til å utforske ein større del av bildeflata. Eg vonar at kontrasten mellom

nasjonaldrakta og grafittiveggen er med på å invitera tilskodaren til å undersøke meiningsinnhaldet i bilete.

I dette bilete er modellen iført bunad. Nasjonaldrakta representerer tradisjonen. Bakgrunnen som er dekkja av grafitti representerer det moderne livet. Meininga ved å skjere bort detaljar i bunaden er at dette skal vera eit symbol for at tradisjonen har mista identiteten i samkvem med dagens globale samfunn.

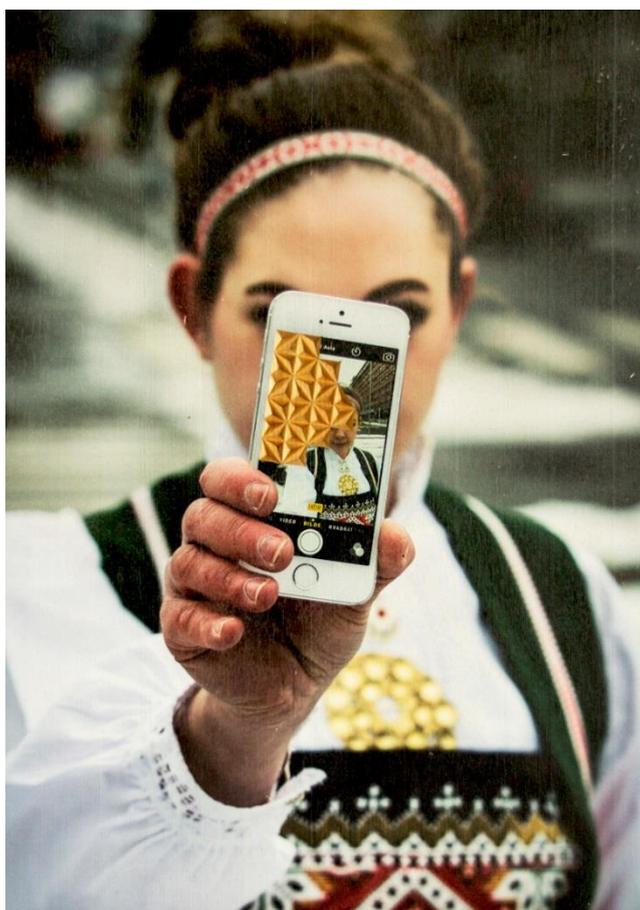


Figur 17: Eige skapande arbeid, fotooverføring i kombinasjon med karveskurd på bjørk

#### 5.1.4.2 Sluttprodukt 2

For å framheva forgrunnen, er bakgrunnen lagt ute av fokus. Lite klårleik er nytta for å leia merksemda mot mobilen som er hovudmotiv. I høve kleda har dette bilete same utgangspunkt som førre. Bunaden er difor gjenkjenneleg. Heilfigurbilete er ikkje eit naudsynt grep for å understreke dette. I eit forsøk på å laga spenning i bilete, ynskja eg å eksperimentera med biletutsnittet. Sjølv om det nærast er umogeleg å sjå, har bilete liknande utgangspunkt som førre. Modellen er plassert i eit moderne bylivet. For å understreka dette har eg brukt mobilen som verkemiddel.

I høve det skjerekniske er det mange faktorar å ta omsyn til. Sjølv om bilettaking og utsnitt var nøye planlagt, eigna ikkje dette bilete til utskjering i høve den opprinnelege ideen. Utskjeringane skulle ha same utgangspunkt som sluttprodukt 1, der detaljar i bunaden blei skjert bort. På grunn av den uklare bakgrunnen hadde ikkje resultatet blitt slik eg ynskja. Andletet er nært knytt til identitet. Eg valte difor å skjere bort delar av dette. Symbolbruken vart no nytta på ein anna måte. I staden for at det er tradisjonen som mista identiteten, er det personen.



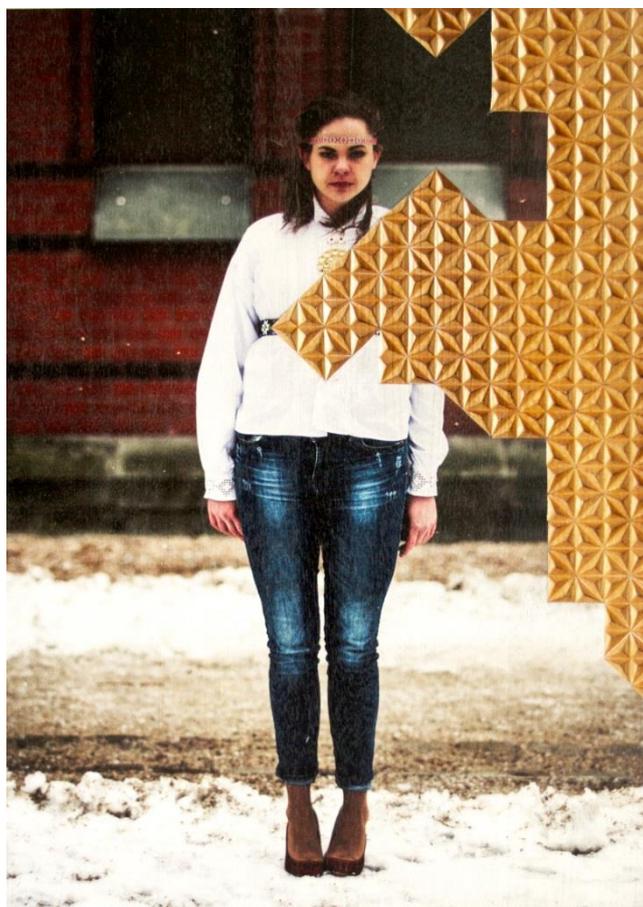
*Figur 17: Eige skapande arbeid, fotooverføring i kombinasjon med karveskrud på bjørk*

### 5.1.4.3 Sluttprodukt 3

På dette bilete er delar av bunaden erstatta med element frå min livsverden. Bunadsskjorte, belte og sølje er det einaste som refererer til nasjonaldrakta. Stakk, overdel, bringklut og bunadssko er erstatta med jeans og høge hæljar. Beltet er flytta lengre opp i livet og hvoudbandet er knytt på ein uvanleg måte. Det er viktig at dette kjem fram og eg har difor nytta heilfigurbilete. For å setja fokus på hovudmotivet er bakgrunnen uklar. Sjølv om det er vanskeleg å sjå, står modellen framføre ei kyrkje. Vindauga er plassert på ein slik måte

at det blir likevekt i bilete og på denne måten skapar balanse. Eg valte å bruke Johanneskirken som referanse til tradisjonen. Med sine 61 meter er dette Bergen sitt høgaste tårn, og er på grunn av sin synlege liggjestad eit kjent landemerke. I tillegg ligg kyrkja i ein fleirkulturell, internasjonal del av byen, omkransa av Universitetsområde. Dette pregar gudstenestelivet. På sumartid vert internasjonale messer feira, der liturgien vekslar mellom norsk og engelsk. Referansen til andre kulturar er med på å bygge opp kring tema om at ein påverkand utanifrå påverkar eins eigen tradisjon.

I arbeid med utskjering var intensjonen at delar av andletet skulle skjerast bort. Proporsjonane blei ikkje slik som det var planlagt. Detaljane i utskjeringa hadde blitt så små at fotografiet hadde dominert i for stor grad i forhold til teknikken. Dette gjorde at eg heller ville plassera utskjeringane på ein anna måte. Eg ynskja òg å dekkja større delar av plata enn dei førre arbeida. Eg tok utgangspunkt i eit grafiskprega mønster, som eg utvikla i førre fase (sjå utprøving 3). Symbolbruken vart difor ikkje i dette bilete brukt på slik eg hadde planlagt. Meininga var at dersom ein tar bort element frå tradisjonen (bunaden) og erstatta det med element frå dagens samfunn, vert ein ny tradisjon skapt og ein mister difor sin identiteten. Løysinga blei å utforma eit mønster som skjulte delar av bunadselementa. I dette tilfellet vart personen bytta ut med tradisjonen (bunaden).

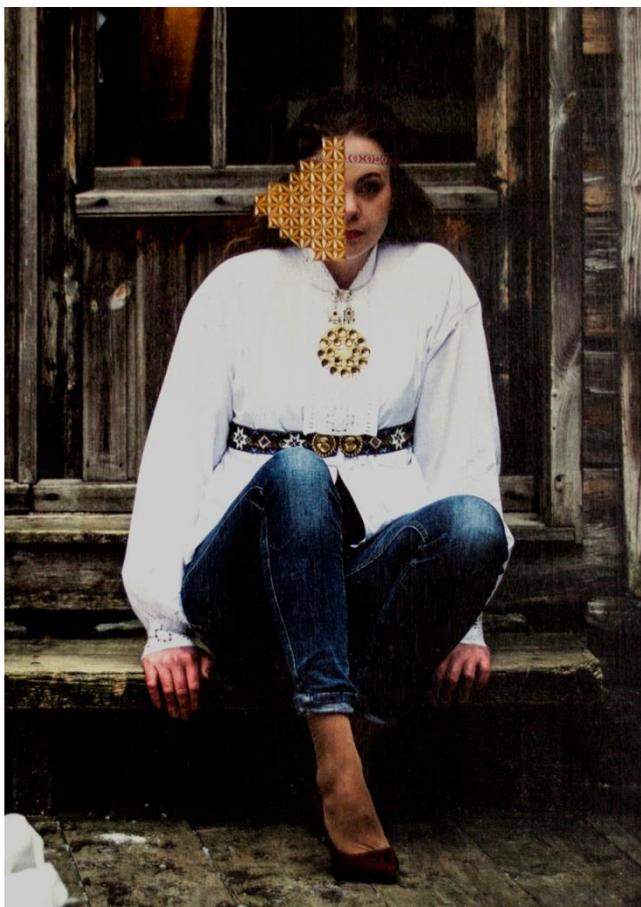


*Figur 18: Eige skapande arbeid, fotooverføring i kombinasjon med karveskurd på bjørk*

#### 5.1.4.4 Sluttprodukt 4

Kleda i dette bilete har same utgangspunkt som førre. Nokre element er bytt ut. Dette vil for tilskodaren vera gjenkjenneleg i høve førre bilete. Heilfigurbilete er derfor ikkje eit naudsynt verkemiddel. Også her er bakgrunnen med på å forsterka tematikken. Bilete er teke på Bryggen i Bergen som blei anlagt kring 1070. Den er ein del av den historiske bykjernen. Trehusklyngene er med på å gje referanse til tradisjon. Vindaugskarmen og trappa i bakgrunnen er med på å ramme inn bilete. Den lukka forma gjer at merksemda vert leia mot interessepunktet i bilete. I motsetnad til sluttprodukt 1, avgrensar dette augets rørsle. Dette verkemiddelet blir ofte sett på som eit estetiske eller forskjønnande element som skal gje augeblikkeleg inntrykk. For at innramminga ikkje skal forsvinne ut av fokus, er dette blitt nytta graderande.

I arbeide med utprøving 6 tok eg utgangspunkt i sensurering. Dette var blant anna noko av det eg ynskja eg å arbeide vidare med i denne fasen. I dette bilete har eg skjert bort delar av andletet. Saman med symbolbruk knytt til antrekket er meininga å problematisere tradisjon og identitet i eit meir globalisert samfunn. Dersom ein tek bort viktige element frå tradisjonen (bunaden) og erstattar dette med element frå dagens samfunn, er dette med på å skjule personen sin identitet?



*Figur 19: Eige skapande arbeid, fotooverføring i kombinasjon med karveskurd på bjørk*

### 5.1.4.5 Oppsummering fase 3

Gjennom kunnskap som blei generert i den eksplorerande fasen fann eg kimen til eit konsept eg ynskja å arbeide vidare med. Ved å kombinere foto og karveskurd har eg teke den tradisjonelle dekorteknikken ut av sin opprinnelege kontekst. På denne måten har eg gjeve teknikken ei anna uttrykksform.

Ved bruk av foto fekk eg moglegheit til å formidla ei meining eller eit budskap, som komunisere direkte med tilskodaren. Eg nytta moglegheita til å konstruera ei forteljing med forankring i meg sjølv og i mine førestillingar. Ved å scenesetta meg sjølv i bileta, har eg leika med «har»-kulturen og «er i»-kulturen i eige skapande arbeid. Symbol og element frå båe kulturformene er nytta i ulike samanhengar. Ved å endra fokuspunkt frå «har»-kulturen sine symbol og formspråk, har eg no brukt dette som eit element i ei anna kunstform. Eg valte å nytta fotografiet si uttrykksform til å problematisera omgrep som tradisjon og identitet ved å setta tema på spissen. Ved å bruka dette i den skapande delen har eg vist korleis ein kan kombinera ein gamal dekorteknikk med ei uttrykksform som er aktuell i samtida.

## 6 På kva måte kan karveskrud inngå i eit samspel med «har»- og «er i»-kultur i eige skapande arbeid?

I det føregåande kapittelet gav eg ei beskriving av det skapande arbeidet gjennom dei ulike objekta i tre fasar. I dette kapittelet skal eg forsøka å svara på problemstillinga: *På kva måte kan karveskrud inngå i eit samspel med «har»- og «er i»-kultur i eige skapande arbeid.* Eg vil byrja med å synleggjera korleis eg har teke utgangspunkt i kulturformene gjennom dei ulike fasane. Eg vil avrunda kapittelet med ei avsluttande drøfting knytt til problemstillinga.

I det skapande arbeidet har eg teke utgangspunkt i noko som har oppstått i fortida, og teke dette med meg inn i det skapande arbeidet. Som eg har nemnt før, tek innfallsvinkelen utgangspunkt i Else Marie Halvorsen sin kulturformidlingsdidaktikk. Dersom ein set min skapande prosess i samheng med dette, kan ein sjå på karveskrud som det Halvorsen kalla «har»-kultur. I høve problemstillinga, søkte eg å la denne tradisjonelle teknikken inngå i eit samspel med det eg omgjev meg med. På denne måten er det min «er i»-kultur det er snakk om. Eg vil i det følgjande vil eg ta utgangspunkt i omgrepa «har»- og «er i»-kultur for å analysera og drøfta arbeidet i eige skapande arbeid.

### 6.1 Mellom «har»- og «er i»-kultur i eige skapande arbeid

Den eksplorerande utforskinga er knytt til både ein historisk og ein notidig kontekst. Dette har medført tydelege rammer på den eine sida og eit vidt utgangspunkt på den andre sida. Ved å ta utgangspunkt i karveskrud har eg måtte stilla meg til «har»-kulturen sine reglar og formspråk. Den notidige konteksten, som omhandlar bruk av element frå min livsverden, er ikkje utan vidare avgrensa og står i motsetnad til dette.

Jamvel om karveskrud er ei form for treskjering som blei nytta som dekor på bruksgjenstandar, valte eg å halde meg utanfor ein brukskontekst. Det er berre mønsteret som synleggjer «har»- og «er i»-kulturen, ikkje gjenstanden i eit bruksperspektiv. I høve materialval har eg halde meg innanfor tradisjonen, då eg nyttar tre som materiale. Dette er med på å synleggjer «har»-kulturen.

Då eg gjekk inn i denne prosessen brukte eg mykje tid og krefter på å finna ut korleis eg skulle gripa dette an. Det verka nesten overveldane å rokka ved ein så sedimentert teknikk, samstundes som eg utan vidare avgrensing skulle skapa noko med utgangspunkt i meg sjølv. I byrjinga tykte det var vanskeleg å fristilla meg i frå tradisjonen. Dette medførte vanskar med å bevega seg i frå skissestadiet til det skapande arbeidet. Korleis ein vel å forholde seg til det skapande handlar mykje om verdival. Skal det historiske vera styrande eller skal eg ha fridom til eiga fortolking? For å kunne sei noko om forholdet mellom det fortidige og notidige perspektivet i den skapande prosessen, vil eg byrja med å synleggjera vektinga mellom kulturformene i dei ulike fasane.

## 6.2 Fase 1; Innleiande fase

Det skapande arbeidet starta allereie då eg var på treskjeringskurs i den innleiande fasen. Jamvel om dette var ein svært lærerik periode, meiner eg at materiale frå denne prosessen ikkje er relevant i høve denne framstillinga. På grunn av konteksten kring kurset, er ikkje min «er i»-kulturen til stades i nokre av arbeida. Dette var likevel ein naudsynt prosess og ein føresetnad for å kunne bruke teknikken i den skapande delen av avhandlinga. Gjennom imitasjonslære med utgangspunkt i tradisjonelle karveskurdornament fekk eg konkret erfaring i arbeid med teknikken.

## 6.3 Fase 2; Eksplorerande utforsking

Eg hadde på førehand bestemt at triangelet skulle vera ei gjentakande form i alle arbeida mine. Sjølv om gjentakning av hovudforma ikkje var eit vilkår, blei den likevel det. Dette er ei samansetting som er lett å kjenne igjen og som mange assosierer med den tradisjonelle teknikken.

I den fyrste utprøvinga dekkja eg heile flata med dette mønsteret. Ved å redusera forma ned til det mest fundamentale formal og innhaldsmessige utgangspunktet, forsøkte eg å gje arbeida eit minimalistisk uttrykk. Ved å



*Figur 19: Kombinasjon av utskjering og nedkutt i eige skapande arbeid. Bilete viser hovudforma i karveskurd mønsteret..*

bruka dette verkemiddelet i kombinasjon med farga skurd, forsøkte eg å dra arbeidet mot min «er i»-kultur. I den andre utprøvinga tok eg utgangspunkt i eitt element i den tradisjonelle mønsteroppbygg, og endra dette. Dei gjenståande flatene, som var vanleg å kombinera med utskjeringane i tradisjonelle mønster, blei i denne utprøvinga forstørra. Skalaendring av dei gjenståande partia er så store, at det karakteristiske trekket ved tradisjonen er mindre gjenkjennande. Ved å sprengje forma, vona eg at resultatet skulle framstår som noko anna enn det tradisjonelle uttrykket. Så lenge eg kan hugse, har eg vore fascinert over geometriske former. Dette er kanskje grunnen til at eg likar grafiske uttrykk, som dei seinare åra har blitt populært å bruka i samband med interiør. I denne utprøvinga forsøkte eg å ta utgangspunkt i dette og nytta det i arbeid med karveskurdornamenta. I likskap med den fyrste utprøvinga, dekkja eg i utprøving 3 heile flata med same trekantmønster. I staden for å skjere bort alle formene, stod nokre igjen som nedkutt i materialet. Sjølv om dei utskorne partia er lett gjenkjenneleg, er dei karakteristiske trekka i dei gjenståande trekantformene nærast utviska. I likskap med førre utprøving tok eg utgangspunkt i eit grafiskprega mønster. I arbeid med den fjerde utprøvinga ville eg utfordra den geometriske utforminga i karveskurd. Ved å forvrengje den tradisjonelle forma, søkte eg å manipulera proporsjonane i mønsteret.

Arbeida eg har presentert til no i dette kapittelet, er alle ei eksperimentering av form og ornament. I etterkant av utprøvingane såg eg at eg har tilnærma meg arbeidet med feil utgangspunkt. Eg brukte reduksjon, oppbryting, skalaendring og manipulasjon av form, element og proporsjonar som verkemiddel for å endra det tradisjonelle uttrykket. Jamvel om desse utprøvingane står i motsetnad til kva ein assosierer med tradisjonen, klarte eg ikkje å synleggjera min «er i»-kultur. Det er heller ei eksperimentering av form og mønsterbygging, enn ei eksperimentering av forholdet mellom dei ulike kulturane. På grunnlag av dette, meiner eg at eg har helde meg til kulturhistoria sitt formspråk på ein relativ tradisjonell måte.

Eg innsåg at eg måtte endre fokus for å synleggjera «er i»-kulturen på ein betre måte. Til no hadde eg arbeida med abstrakt-geometriske karveskurdmønster. Eg ynskja difor å prøva teknikken i arbeid med figurativitet. Frå denne utprøvinga, meiner eg det skjer ei utvikling. I større grad enn dei førre utprøvingane er «er i»-kulturen i ferd med visa seg som element frå min livsverden, men likevel på ein svært utydeleg måte. Eg henta inspirasjon frå ei strikkeoppskrift, som er eit konkret element frå mi livsverd. Jamvel er symbolbruken meir

knytt til «har»-kulturen, då elgen er eit mykje nytta symbol i til dømes biletkunst. Både mønster og symbolbruk er element som her er knytt til tradisjonen.

I arbeid med førre utprøving nytta eg figurativitet. Dette tykte eg var spanande! Det var frå her ideen om å kombinera karveskurd med fotografi kom til meg. Utprøving 6 var nærast eit eksperiment for å finne ut om det var teknisk mogleg å overføre bilde til tre. Eg valte å nytta sensurering som utgangspunkt, og skar difor ut delar av andletet. Denne utprøvinga er eit klart brot i forhold til dei andre arbeida. Her kan bilete i stor grad relaterast til min «er i»-kultur. Eg har i denne samanhengen nytta ei anna kunstform, og brukt karveskurd som element i denne framstillinga. Plasseringa av utskjeringane tek utgangspunkt i sensurering. I utgangspunktet er sensurering brukt til å gjera delar av eit fotografi uklårt. Ved å forstørre biletpunkta, som eit bilete er bygd opp kring, brukar ein sensurering til å skjule parti. Eg overfører dette verkemiddelet til utprøvinga.

I fase to har forholdet mellom «har»- og «er i»-kultur gjennomgått ei gradvis utvikling. Dette har utvikla seg i frå eit relativt tradisjonelt utgangspunkt der min «er i»-kultur i mindre grad har hatt innverknad på produkta, til å integrere element frå min livsverden i stor grad.

## 6.4 Fase 3; Sluttprodukt

Den førre fasen var prega av eit søk etter eit uttrykk som eg ynskja å nytta i eit sluttprodukt. Aktivisering av «er i»-kulturen i denne fasen, har medførte at eg fann kimen til eit konsept eg ynskja å utforska vidare. I høve forholdet mellom dei to kulturane, har eg for det fyrste gått bort i frå å laga sjølvstendige ornament, til å la karveskurd bli ein del av ein større samanheng. Det er ikkje lengre teknikken som er i fokus, men den fungerer som eit element i eit bilete. For det andre har eg kombinert karveskurd med ei heilt anna uttrykksform. På denne måten utfordrar eg det tradisjonelle uttrykket. Det er ikkje berre ved bruk av fotografi eg har integrert min «er i»-kultur. Eg har òg brukt meg sjølv som modell i bileta. I tillegg har eg gjennom symbolbruk i kleda og omgjevnadane kombinert dei to kulturane. På to av bileta har eg bytt ut element i nasjonaldrakta («har»-kultur) med stilelement frå min livsverden. På eit anna bilete har eg plassert modellen i eit moderne miljø, sentrumskjernen av Bergen («er i»-kultur). På bilete med grafittiveggen i bakgrunnen har eg òg brukt mobiltelefon som forsterkande element frå min «er i»-kultur.

Eg valte òg å nytta sensurering som utgangspunkt for desse arbeida. Ved å skjera ut delar av bilete kunne eg gøyme eller skjule element. Dette er knytt til symbolbruk.

## 6.5 Spennet mellom «har»- og «er i»-kultur – avsluttande drøfting

I det føregående har eg prøvd å peika på forholdet mellom «har»- og «er i»-kulturen gjennom dei ulike fasane i den praktiske undersøkinga. Dette kapittelet vil eg avslutta med ei drøfting som tek utgangspunkt i den fyrste problemstillinga; *På kva måte kan karveskurd inngå i eit samspel med «har»- og «er i»-kultur i eige skapande arbeid?*

Objekta frå den fyrste fasen er ikkje interessante i denne samanhengen, då konteksten berre tek utgangspunkt i det fortidige perspektivet. På grunnlag av dette baserer drøftinga seg på fase 2 og 3.

Den eksplorerande utforskinga er knytt til både ein historisk («har»-kulturen») og ein notidig kontekst («er i»-kulturen). Då eg skulle gå inn i denne fasen opplevde eg den tronge ramma i «har»-kulturen, og den frie tilnærminga i «er i»-kulturen som svært utfordrande. Gjennom utforsking i denne fasen skjedde det ei endring. Dei fem fyrste objekta er tydeleg forankra i «har»-kulturen. I skapingsprosessen søkte eg støtte gjennom «har»-kulturen. På denne måten fekk eg eit fast haldepunkt. Eg tok utgangspunkt i element frå tradisjonen og søkte ei nyskaping ved å endra eller manipulera desse. Sjølv om desse elementa hadde referanse til min livsverden gjennom eit grafisk preg, følte eg at eg arbeida på overflata. Eg hadde vanskar med i aktivisera og integrera min «er i»-kultur i arbeida. Den utskorne elgen visar seg som fasens fyrste utvikling. Eg hadde no gått bort i frå abstrakt-geometrisk formspråk til figurativ framstilling. Sjølv om elgen var meint å representera noko som ein kan assosiera med det typiske norske, blir den ofte sett på som ein klisjé. Det som i utgangspunktet var meint å symbolisera «er i»-kulturen fekk på grunn av dette, referansar til «har»-kulturen. I arbeid med denne utprøvinga jobba eg med figurativitet. Frå dette kom ideen om å kombinera fotografi med treskjering. Når eg såg tilbake på den utskorne elgen, fekk eg assosiasjonar til pixelbilete. Dette gjorde at eg kom inn på tanken med å nytta sensurering som verkemiddel i arbeida mine. Ved å kombinera fotografi med karveskurd synleggjer eg noko frå min «er i»-kultur ved å gje den eit ekspressivt uttrykk. Dette appellerte til meg i så stor grad at eg ynskja å vidareføra konseptet til eit sluttprosjekt. Eg har no bevegde meg i frå enkeltobjekta eller seriane til eit

konsept bestående av fire bilete i ein portrettserie. Ved medviten bruk av dei to kulturane som verkemiddel har eg skapt eit kryssingspunktet mellom fotografi på den eine sida og handverk på den andre sida. Dette har gjeve produkta eit nytt innhald. Teknikken er teken ut av sin tradisjonelle kontekst. I staden for den dekorative funksjonen ein vanlegvis assosierer med teknikken, fungerer den no som eit element i ei anna kunstform.

På same måte som eg ved å kombinera to kunstformer, der den eine representerte «har»- og den andre representerte «er i»-kulturen, har eg gjennom symbolbruken gjort det same. Ved å ta bort nokre element i bunaden og erstatta det med stilelement frå mi eiga livsverd, bryt eg opp tradisjonen og skapar ein ny. Det same er gjort i høve omgjevnadane. Det meiningsberande budskapet er forsterka ved at eg tilfører element frå «har»-kulturen, som i dette tilfellet er karveskurd. Teknikken er på denne måten blitt noko anna, noko meir enn dekor i seg sjølv. Jamvel om bileta har ein originalitet får tilskodaren ei anna kunstnarisk oppleving enn gjennom dei historiske gjenstandane. I høve utskjeringane i bilete er uttrykket det same, men dei er i ferd med å ta ein annan karakter. Tilskodaren vil kjenne igjen teknikken, og på denne måten vert det referert til tradisjonen. Kombinasjonen mellom biletkunst og handverk gjer at dette vert personprega og beveger seg difor bort frå det originale.

I forhold til problemstillinga som blei presentert i byrjinga av avhandlinga spurte eg om på kva måte eg kunne bruka karveskurd i samspel med «har»- og «er i»-kultur i skapande arbeid. Grunna ei open problemstilling gjev ikkje prosessen grunnlag for generelle konklusjonar. Samspelet mellom min referansebakgrunn og den kreative handlinga i prosessen visar at eg har teke imot impulsar frå folkekunsten og kombinert dette med element frå min eigen livsverden. På grunnlag av det føregåande meiner eg i likskap med Halvorsen at forholdet mellom dei to kultrane bør ligga ein stad i mellom. Dersom ein beveger seg for langt unna den eine eller den andre den andre kulturen, står ein enten i fare for at mottakar enten ikkje kan relatera seg til innhaldet, eller at tradisjonen blir ugjenkjenneleg.

Tradisjon er nært knytt til kjensler. Eg har rokka ved eit så tradisjonsrikt felt, at eg kan sjå for meg at nokon meiner at min måte å framstilla denne teknikken vil verka nærast provoserande. Dersom ein ser tilbake på dei objekta som blei undersøkt i samband med karveskurdteknikken, framstår dette arbeidet som eit klart brot mot tradisjonen. Ved å nytta denne teknikken har eg likevel teke eit val som skapar sambinding bakover i tid.

Tradisjonen er gjennom denne biletserien sett i dialog med teknikken sin eigenart. På same

måte som verka frå «Nålens øye. Samtidsbroderi.» er med på å belysa kvifor broderiet fortsett er eit aktuelt kunstarisk medium, viser dette arbeidet at teknikken er eigna til å kommentera til dømes samfunnet, kunsten og handverkstradisjonen.

Når det gjelder tradisjonskunsten si framtid, er det for meg viktig å både ta vare på tradisjonen og forsøka å skapa nye. I denne avhandlinga har eg vist korleis ein kan i ein skapande verksemd kan ta utgangspunkt i både «har»- og «er i»-kultur og på denne måten gjera tradisjonen til ein samanheng bakover og ei rørsle fram i tid. Ved å kombinera karveskurd med fotografi, har eg vist korleis ein tradisjonell handverksteknikk kan framleis vera aktuell i samtida.

## 7 Didaktiske refleksjonar kring eige skapande arbeid

I førre kapittel diskuterte eg det skapande arbeidet opp mot den fyrste problemstillinga; *På kva måte kan karveskurd inngå i eit samspel med det eg omgjev meg med?* I denne framstillinga vil eg konsentrera meg om problemstillinga knytt til det kulturpedagogiske perspektivet. I denne samanhengen etterspurte eg pedagogiske kvalitetar og moglegheiter som kan skapast gjennom utforsking av «har»- og «er i»-kultur i eige skapande arbeid. Med eit ynskje om å få større forståing for kulturelle og psykologiske prosessar som oppstår i samband med ei kulturformidling, nytta eg den dobbelte didaktikkmodellen som utgangspunkt i eige skapande arbeid. Formålet med dette arbeidet var å få erfaring med utfordringar som ligg i møte mellom den som skapar og eit avgrensa kulturelt felt. Middelet for å nå målet har vore ei gransking av teknikken karveskurd i spennet mellom tradisjon og mi eiga livsverd. Ved å vera inne i ein slik prosess og få konkret erfaring med denne måten å arbeid på, vonar eg at dette skal gje meg større forståing for korleis elevar møter eit kulturelt fagstoff i samband med skapande verksemd. Eg søkte ei innsikt som kunne gjera meg betre rusta til å leggja til rette for eit større rom for skapande prosessar i høve kulturformidling i faget kunst og handverk.

Det eg etterspør er pedagogiske kvalitetar som eg kan bruka i undervisning i faget kunst og handverk. Erfaringane eg vil knyta til dette, er skapt gjennom min skapande prosess der eg er den som skapar. Den didaktiske drøftinga tek utgangspunkt i undervisning med barn og unge. Sidan eg er vaksen, meiner eg at eg ikkje kan konkludera eller generalisera, men vonar at essensen kan overførast i forhold til barn og deira møte med skapande verksemd.

Else Marie Halvorsen meiner at forståing og tileigning av «har»-kultur inngår i eit samspel med «er i»-kulturen. Å knyta kulturinnhald opp mot det ein allereie oppheld seg i, kan verka til at innhaldet på betre måte finn gjengklang hjå den enkelte. Halvorsen hevdar at det er i møte mellom «har»- og «er i»-kulturen at både kulturtileigning og kulturskaping er mogleg. Det optimale skjeringspunktet ligg ein stad i mellom desse kulturformene. Eg undrar meg over om det er mulig å finna det optimale skjeringspunktet?

Som eg har vore inne på før, er eige skapande arbeid knytt til både ein historisk og notidig kontekst. Ved å ta utgangspunkt i karveskurd, måtte eg ta omsyn til tradisjonen sine spelereglar. Det strenge geometriske formspråket, som teknikken er tufta på, medførte ei rekkje avgrensingar i høve utforming. Eg følte dei tronge rammene heldt meg tilbake.

Korleis i all verda kunne eg skapa noko nytt når spelerommet ikkje var der? Respekten for det gamle og det tradisjonelle hadde òg innverknad på den kreative prosessen, då det verka nærmast overveldande å rokka ved ein så sedimentert teknikk. Den notidige konteksten, som omhandla bruk av element frå mi eige livsverd, stod i motsetnad til dette. Fridomen til å skapa noko med utgangspunkt i meg sjølv tykte eg var vanskeleg å forholde seg til. Utan vidare avgrensing skulle eg skapa noko med utgangspunkt i meg sjølv. Korleis skal eg implementera mi eige livsverd, handlar mykje om verdival. Skal det historiske vera styrande eller skal eg ha fridom til eiga fortolking? Skal eg ta utgangspunkt i mine eigne interesser eller skal eg ta utgangspunkt i miljøet kring meg? Korleis skal eg gjera dette når det ikkje er nærare avgrensingar? Er det symbolbruken eller uttrykksforma som skal vera i fokus? Desse ytterpunkta har på kvar sin måte vore utfordrande i høve det skapande arbeidet. I byrjinga medførte dette vanskar med å bevega seg i frå skissestadiet til det skapande arbeidet.

Produkta frå den eksplorerande fasen har gjennomgått ei utvikling. I dei fem fyrste utprøvingane eksperimenterte eg med form og ornament. Eg tok utgangspunkt i reduksjon, oppbryting, skalaendring, figurativitet og manipulasjon av form, element og proporsjonar som verkemiddel for å endra det tradisjonelle uttrykket. Jamvel om desse utprøvingane står i motsetnad til kva ein assosierer med tradisjonen, klarte eg ikkje å synleggjera min «er i»-kultur. Det er heller ei eksperimentering av form og mønsterbygging, enn ei eksperimentering av forholdet mellom dei ulike kulturane. Dette medførte at eg følte eg famla på overflata og streva med å gje ornamenta eit innhald som var relatert til mi livsverd. Eg trur kanskje at frykta for at ornamenta skulle resultera i ei reproduksjon av det tradisjonelle formspråket, umedviten førte fokuset bort frå aktiviseringa av «er i»-kulturen til eit behov for uttrykksendring. Den frie tilnærminga til min «er i»-kultur hadde òg innverknad. At eg ikkje hadde noko fast haldepunkt eller avgrensing som kunne verka styrande, medførte dette at eg søkte støtte i tradisjonen. I tillegg trur eg òg at erfaringsgrunnlag i høve skjereteknikk gjorde at eg fokuserte i så stor grad på det skjeretekniske, at eg ikkje kunne gå like ope inn i forkinga som eg ynskja. Då eg etter kvart fekk teknikken inn i hendene blei arbeidet lettare og eg kunne arbeida friare i høve utforming av mønster. Eg trur at dei repetetive øvingane var med på å flytta fokuset i forskingsprosessen.

Den førre fasen var ei eksplorerande undersøking på leit etter ein måte å tilnærma meg eit uttrykk som eg ynskja å arbeida vidare med i eit sluttprodukt. Då eg gjekk inn i denne

prosessen visste eg ikkje kor omfattande denne praktiske utforskinga kom til å bli, kor den skulle ende eller resultatet av den. Denne fasen har vore prega av eit søk etter ei innsikt. Det var ei form for intensjon der bevisstheita var retta mot noko som eg på dette stadiet ikkje hadde grep om, men som eg likevel var medviten om å søka. I overgangen mellom fase to og tre skjer det ei utvikling. Ein kan på ein enkel måte sjå at arbeidet no har gjennomgått ei radikal endring. Ideen til konseptet med å bruka karveskurd i arbeid med fotografi kom til meg gjennom ein intuisjon. Då eg spurte meg sjølv kva det var som utløyste denne ideen, kunne eg verken gjera reie for kor i frå eller korleis den oppsto. I ettertid ser eg at ynskje om tilføra tradisjonen ei sterkare grad av innhald, var det som førte meg vidare. Det var dette som gjorde at eg fann kimen til eit prosjekt eg ynskja å utforska vidare i fase 3.

Den tredje fasen skil seg på fleire måtar frå den føregåande. Den største forskjellen ligg i dreinga frå «har»-kulturen til ei aktivisering av min «er i»-kultur. Frå å arbeida med karveskurd som ei sjølvstendig uttrykksform, fungerte den no som del av ei større samanheng. Ved å kombinera karveskurd og fotografi la eg til ei anna kunstform. For meg blei dette noko anna enn berre karveskurd. I møte med fotografi oppstod det ei ny kunstform, som er ei grensekryssing mellom to ulike uttrykksformer. Dette gav teknikken ei ny ekspressiv form. Kontekstforskyving gjennom utfordrande og leikande framtoning, har utfordra den tradisjonelle kunstforma. I større grad enn den fyrste fasen, er det «er i»-kulturen sitt innhaldsperspektiv som er i fokus. Fotografi er ein konstanterande og direkte sjanger. I sluttprodukta har eg iscenesett meg sjølv som ein del av noko eg ynskja å formidla. I staden for å ta utgangspunkt i tradisjonen sine symbol, kunne eg no leika med mine eigne førestillingar. Moglegheita til konstruera forteljingar med utgangspunkt i meg sjølv og mi eiga livsverd, verka forløyssande. For fyrste gong kunne eg knyte meiningsfulle aspekt til arbeida. Sluttprodukta er ikkje eit definert brot med «har»-kulturen, då eg framleis held meg til tradisjonen sitt formspråk gjennom dei gjenkjenneleg elementa i mønsteroppbyggnaden. I staden for at det var dette som var fokuspunktet, inngjekk mønstera no som ein del av fotografiet.

I det føregåande peika eg på utfordringar knytt til det å skapa og forma noko nytt i forhold til eit gjeve innhald og eige livsverd. I det komande søker eg å trekka ut essensen frå dette, slik at eg kan nærma meg ei avsluttande drøfting kring problemstillinga.

Som eg har vore inne på tidlegare hevdar Else Marie Halvorsen at det er i møte mellom «har»- og «er i»-kulturen at både kulturtileigning og kulturskaping er mogleg. Då eg gjekk

inn i den skapande prosessen, møtte eg ein del utfordringar som verka til at eg ikkje klarte å integrera min «er i»-kultur. Desse utfordringane har gjeve meg erfaringar, som eg meiner eg kan dra nytte av i høve utveljingsfasen knytt til innhald i undervisning.

Når ein skal velje innhald i undervisninga, bør dette ligg ein stad mellom «har»- og «er i»-kultur. Dette kan gå føre seg som ei forhandling mellom lærar og elev, eller som ei vurdering frå læraren si side. Dersom ein baserar utveljinga på bakgrunn av si eiga vurdering, er ein avhengig av å kjenne elevane sin «er i»-kultur. Halvorsen peiker på at det å finna møtepunktet, ikkje er det same som at det ideelle ligg i midtpunktet.

I nokre samanhengar vil innhaldet ligge nær «har»-kulturen. Ein kan då stå i fare for å representere noko framan, som elevane må anstrenge seg maksimalt å nærme. I andre samanhengar kan utgangspunktet ligga nær elevens verden. Eg opplevde at ein skapande prosess kan finne stad i begge endar av desse ytterpunkta. Når eg held meg nær «har»-kulturen, tykte eg det var vanskeleg i implementera min «er i»-kultur. På den andre sida, vil eg tru at dersom ein fjernar seg for mykje frå tradisjonen, kan «har»-kulturen stå i fare for å verta ugjenkjenneleg. Jamvel om dette kan bli forstått som om eg meiner at det ideelle møtepunktet ligg i midtpunktet mellom kulturane, handlar dette for meg meir om meningsinnhald. Det var fyrst når eg klarte å tillegga produkta ei meining som var meningsfull for meg, at eg kunne sei at eg hadde kome fram til eit løysing på utforskinga. Gjennom bruk av fotografi fekk eg moglegheit til å konstruera forteljingar med utgangspunkt i meg sjølv. Det var ikkje lengre berre tradisjonen sine symbol som blei nytta til visualisera min «er i»-kultur, men eg kunne no bruka symbol frå mi livsverd. Arbeida byrja å bety noko, dei fekk meining for meg. Ved å iscenesette meg sjølv i bileta, kunne eg skapa historie og formidla eit budskap. I tillegg fekk eg synleggjort mi omverd. I bileta brukte eg symbol som kan relaterast både til «har»- og «er i»-kulturen. Gjennom kombinasjon av dei ulike kulturformene, kunne eg leika med mine eigne førestillingar. På denne måten fekk eg eigarskap til produkta. Eg meiner dette er eit innhald som kan relaterast til andre. Det er ikkje berre eit noko som skal føra tankane bakover, men noko som kan føra teknikken inn i framtida.

«Er i»-kulturen er ikkje berre eit pedagogisk utgangspunkt for læring, men òg ei kjelde i ein kulturskapande prosess. Halvorsen hevdar at å gje «er i»-kulturen rom, er naudsynt dersom kulturoverføring skal lykkast. Eg støttar meg til dette og meiner at dersom kulturtileigning skal vera mogleg, må det kulturelle innhaldet ligge ein stad mellom «har»- og «er i»-kulturen. Eg trur at dersom eit kulturinnhald ikkje kan relaterast til elevane si

omverd, er det vanskeligare for dei å tileigna seg kunnskapen. Dersom dette er noko som tek utgangspunkt i deira «er i»-kultur, har det stoffet større sjans for å festa seg hjå den enkelte. Den dobbelte didaktikkmodellen gjev ikkje berre rom for «er i»-kulturen, men viser òg interesse for det elevane ber med seg. Modellen trekker ikkje berre veksling på eleven sine psykologiske føresetnadar, men tek utgangspunkt i deira sosiologiske og antropologiske basis.

Sjølv om den dobbelte didaktikkmodellen er beskrivande for korleis ein skal ta utgangspunkt i kulturformidling, vil eg likevel nytta meg av dei erfaringane eg har gjort kring dette arbeidet. Ved å sjølv gå inn og vera i ein skapande prosess med utgangspunkt i ei slik tilnærming, meiner eg har gjort meg betre rusta til å leggja til rette for eit større rom for skapande prosessar i faget kunst og handverk. Gjennom å reflektera kring utfordringar knytt til ein slik tilnærming, meiner eg at eg har fått større forståing for kulturelle og psykologiske prosessar som oppstår i samband med kulturoverføring i skapande verksemd. Eg trur ikkje det er mogleg å finna eit optimalt skjæringspunkt mellom dei to kulturformene, som kan generaliseras og på generell basis brukast for grunnlag i høve innhaldsval i undervisninga. Eg meiner at i tillegg til å ha ein spesiell kulturkompetanse er ein avhengig av å kjenne elevane sin «er i»-kultur, då dette ikkje berre omhandlar den livsverda ein er omgjeven med, men òg det som er integrert i det enkelte individet.

## 8 Etterord

Jamvel om læreplanen fleir stader har framheva viktigeita med kulturarvformidling, er det òg fokus på at ein skal ha kjennskap til andre kulturar. Denne dualismen er finn ein òg i fleire stortingsmeldingar. I fleire av meldingane ved årtusenskiftet er prega av globaliseringa; På grunn av globalisering og innvandring blir Noreg stadig eit meir fleirkulturelt samfunn. Ved inngangen til 2011 hadde 11,2 prosent av innbyggjarane innvandrar bakgrunn. Dette fører med seg med seg perspektiv og ressursar som kjem i tillegg til det mangfaldet som gjennom tidene har prega landet vårt. Kulturfeltet må vera med å bidra til at samfunnet kontinuerleg undersøker, utvidar og diskuterer kva som er norsk. Dette er ei vidareføring av nasjonsbygginga, og blir skapt av dei menneskja som lever i Noreg (St.meld. nr. 10 (2011-2012), s. 8). Sjølv om det er viktig å ta vare på og vidareføra den norske kulturen, er det i eit multikulturelt samfunn òg viktig å inkludera andre. Stortingsmelding nummer 10 understrekar at kulturlivet skal opplevast som ope og relevant for alle grupper. Dette er noko som skal vera prega av gjensidig respekt og interesse for ulike menneskjer og kulturelle tradisjonar. «Inkludering handlar om å byggje ned barrierar som hindrar kulturbruk og skapa like moglegheiter for alle individ og grupper» (St.meld. nr. 10 (2011-2012), s. 8).

Ein kan oppfatta at gjensidig kulturutveksling høyre heime i ei tid prega av globalisering, og at dette er ei sjølvfølge. I boka *Kultur og individ* (2004) problematiserer Halvorsen dette. Ho uttaler at det er ei utfordring å finna balansen mellom vår eigen kulturarv nye impulsar, og etterlyser ein debatt kring dette. Dette overlat til oss som enkelt individ. Halvorsen fryktar at openheita for det nye kan oppfatast som ein provokasjon mot vår eiga kulturarv, og at dette derfor kan ha motsett verknad enn kva som er tilsikta.

Gamle handverkstradisjonar er ein del av vår kulturarv. Tradisjon er noko som ligg meg nær! Eg meiner at kulturvern kan gje grunnlag for identitet og rotfeste, og at dette skapar forståing av at egne tradisjonar representere noko verdifullt. Nå det gjeld desse kunstformene si fram tid tykkjer eg at det er viktig å både ta vare på tradisjonen og å forsøka å skapa nye. Eg undra meg over at ein ofte må besøke museum for å ta del i kulturarva, når dette er ein så viktig del av vår danning. Kvifor er det då så mange tradisjonelle handverksteknikkar som står i fare for å døy ut? Å ta vare på ein handverkstradisjon kan vera ei krevjande oppgåve. Hovudstrøymingane har ofte større overlevingskraft, som kan føra til at dei ulike dialektane innanfor den enkelte tradisjonen kan bli borte. Dette kan føra til at kunstformene mister vitaliten og blir prega av eit stivna

formspråk, som ikkje kan relaterast til eige livsverd. Eg er samd med Knut Engeland som meiner at nye utøvarar må difor snu seg nærare den enkelte tradisjonen sine ulike uttrykk for å ivareta dialektane i folkekunst. Dette er heller ikkje problemfritt, då tradisjonsoverføring har ein tendens til å resultera i rein kopiering av gamle mønster og uttrykk (Engeland, 1994, s. 5). Kan eit handverk utviklast for å tilpassa samtid og framtid? Kan utvikling av eigen stil ved å leggja igjen noko av personlegdomen i arbeida sine motverke dette?

Merleau-Ponty hevdar at tradisjon er ei kraft. Det er ikkje ei kraft til å sikra overlevering i framtida, men å gje fortida nytt liv i samtid og framtid. Når Merleau-Ponty kallar tradisjonen ei kraft til å gløyme opphav, er det fordi tradisjonen ikkje består i eit forsøk på å fasthalde fortida, men å leggja fortida til grunn for våre rørsler inn i framtida. Det består ikkje i å sikre fortida si oppleving, men i å gje den nytt liv (Tin, 2001, s. 19).

For at tradisjonen skal eksistera, må ein velje å gjenoppta. Tradisjonen er ikkje gjeven, men det er du som skapar den. På denne måten vidarefører ein delar av historia. Merleau-Ponty seier at «den levende notida er splitta mellom ei fortid som den gjenopptar, og ei framtid som den utkaster. Det franske ordet for gjenopptaking er *reprise*, og for utkast *projet*, og tradisjonen eksisterer der prosjektet er grunna på ein reprise, og der replisen leder til et prosjekt» (Tin, 2011, s. 18).

Både læreplan for kunnskapsløftet og fleire stortingsmeldingar set fokus på kultur. Fleire stader er arv og formidling av eit fleirkulturelt fellesskap framheva. Dette er noko som er med på å verna om kulturelle tradisjonar i landet og tenlege innslag frå andre kulturar. Kulturvern frå det lokale til det internasjonale planet gjev grunnlag for identitet og rotfeste for individ i samfunnet. Dette skapar forståing av at eigne tradisjonar representerer noko verdifult. Vern og vidareføring av kulturen kan bidra til å skapa trivsel hjå den enkelte og på denne måten utvikla berekraftige samfunnskår. På denne måten kan ein oppnå tolerante og robuste samfunn.

Eg er samd med Halvorsen som etterspør ein debatt på korleis ein skal forholde seg til dualismen som både prega LK06 og stortingsmeldingane frå byrjinga av tusenårsskriftet. I ei vidareføring av denne avhandlninga, tykkjer dette hadde vore interessant å peike på noko av det Halvorsen problematiserer. Er det mogleg å meisle ut ein ny felles nasjonal kulturpolitikk? I kva fora bør ein slik debatt finna stad? Kven bør involverast?

## 9 Litteraturliste

- Anker, P., Mohr, V., Rudeng, E., & Ylvisåker, A. B. (1994): *Husflid. Levende tradisjoner*. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS.
- Eggen, L., K. (1994): *Treskjæring*. Oslo: Cappelen
- Engeland, K. (1994): *Treskjæring. Levende norske tradisjoner*. Oslo: Teknologiske forlag.
- Engeland, K. (2009): *Treskjæringsmønster. Levende norske tradisjoner*. Cappelen Damm: Oslo.
- Fjørtoft, M. (2007): *Digital fortografering i praksis*. Oslo: Abrakadabra
- Dunker, G. (1989): *Folkekunst som impuls. En undersøkelse av folkekunst i relasjon til fornying*. (Mastergradsavhandling, Høyskolen i Telemark). G. Dunker, Telemark.
- Halvorsen, E. M. (2004): *Kultur og individ – kulturpedagogisk perspektiv*. Oslo: Universitetsforlaget
- Halvorsen, E. M. (2007): *Kunstfaglig og pedagogisk FoU: nærhet, distanse, dokumentasjon*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Halvorsen, E. M. (2001): *Læreren som kulturbærer og kulturbygger*. Kristiansand: Høyskoleforlaget
- Hoffmann, Marta. (21009, 14. februar). Folkekunst. I *Store norske leksikon*. Hentet 23. april 2015 frå <https://snl.no/folkekunst>
- Hoffmann, M. (1983): Folkekunst – hva menes med det? I *Det estetisk skapende område. Kunstfaglig teori*. Notodden: Høyskolen i Telemark.
- Hoffmann, M. (2009): Folkekunst. I *Store norske leksikon*. Hentet 10. mars 2015 frå <https://snl.no/folkekunst>
- Imsen, G. (2006): *Lærerens verden*. Oslo: Universitetsforlaget
- Kosetveit, Å. Ø. (1997) *Kors i kake, skurd i tre*. Oslo: A/S Landbruksforlaget

Lærum, Ole Didrik. (2009). Magnus Dagestad. I *Norsk biografisk leksikon*. Henta 20. april 2015 frå [https://nbl.snl.no/Magnus\\_Dagestad](https://nbl.snl.no/Magnus_Dagestad)

Loraas, A. & Pedersen, M. (2010): *Geriljabroderi*. Oslo: Magikon Forlag

Moore, M. & Prain, L. (2009): *Yarn Bombing. The art og Crochet and Knit Grafitti*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.

Randers-Pehrson, A. (2000): *Kultur og kreativitet av hjertens lyst*. (Mastergradsavhandling, Høyskolen i Telemark). A. Randres-Pehrson, Telemark.

Stortingsmelding nr. 10 (2011-2012). (2012). *Kultur, inkludering og deltaking*. Henta frå: <https://www.regjeringen.no/contentassets/17bccd5db6fa4fa19bc827c9a1033999/nn-no/pdfs/stm201120120010000dddpdfs.pdf>

Stortingsmelding nr. 39 (2002-2003). (2003). *Ei blot til lyst. Om kunst og kultur i og i tilknytning til grunnskolen*. Henta frå: <https://www.regjeringen.no/contentassets/707a7193ffcd44b4913dd807ff508747/no/pdfs/stm200220030039000dddpdfs.pdf>

Stortingsmelding nr. 49 (2008-2009). (2009). *Framtidas museum. Forvaltning, forskning, formidling, fornying*. Henta frå: <https://www.regjeringen.no/contentassets/623a144b4e9a4efc8aefe1d73a406771/no/pdfs/stm200820090049000dddpdfs.pdf>

Tin, M., B. (2007): *De første formene Folkekunstens abstrakte formspråk*. Oslo: Novus Forlag.

Tin, M., B. (2011): *Spilleregler og spillerom. Tradisjonens estetikk*. Oslo: Novus Forlag.

Utdanningsdirektoratet (u.å.): *Læreplanverk for kunnskapsløftet*. Henta, 20.01.2015, frå <http://www.udir.no/Lareplaner/Kunnskapsloftet/>

# 10 Vedlegg

Vedlegg 1:



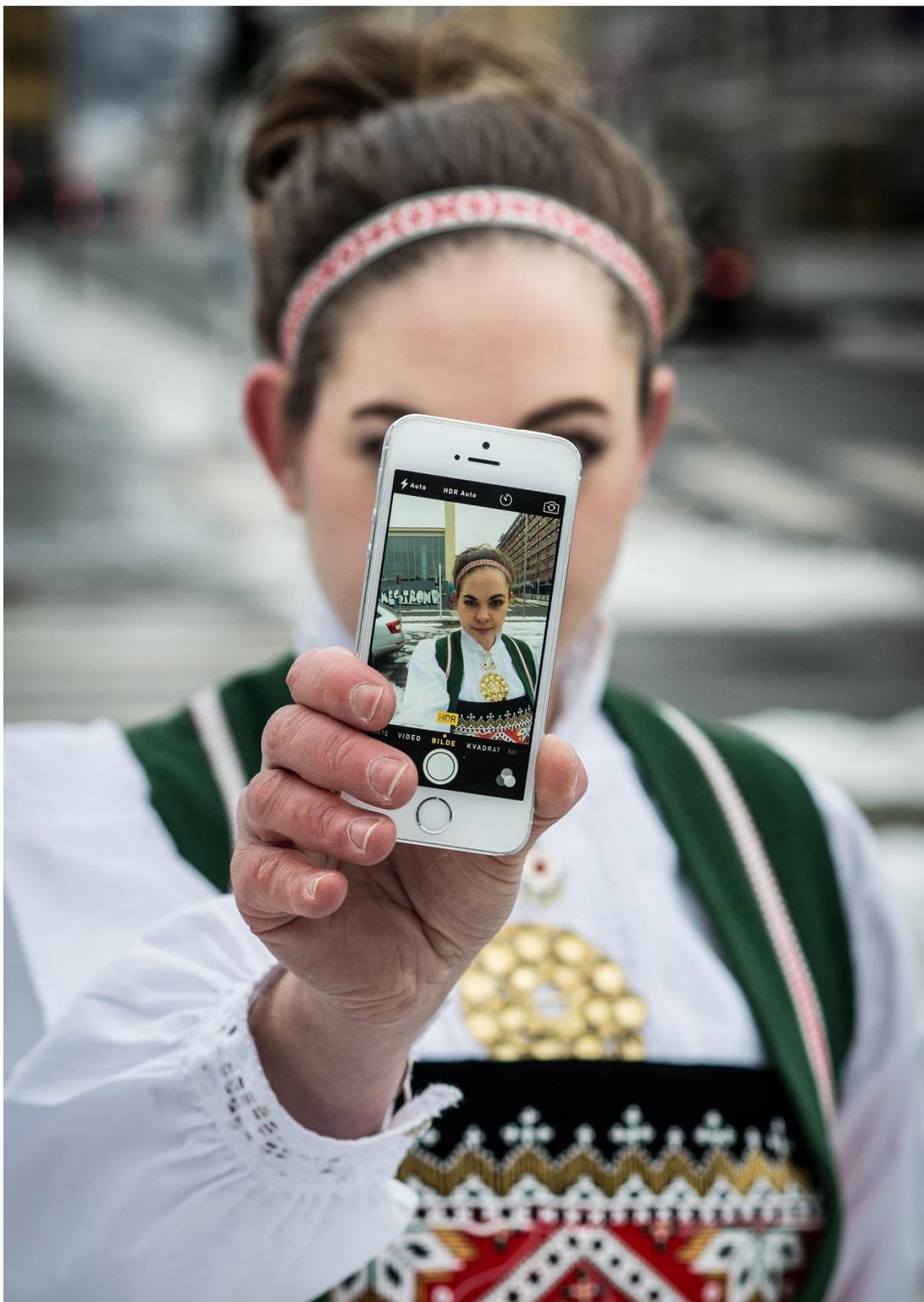
Vedlegg 2:



Vedlegg 3:



Vedlegg 4:



# 11 Figurliste

Figur 1: Drikkekjerald dekorert med karveskurd, svidekor og kolrosing, Voss Folkemuseum.....	30
Figur 2: Kiste dekorert med karveskurd (Voss Folkemuseu .....	31
Figur 3: Kister dekorert med karveskud .....	31
Figur 4: Kiseter dekorert med karveskurd .....	31
Figur 5: Ølkjengje dekorert med karveskurd.....	31
Figur 6: Utsnitt av mangletre dekortert med karveskurdrose .....	32
Figur 7: Maurizio Anzeri "Family Album" (2008) <a href="http://kodebergen.no/utstillinger/n%C3%A5lens-%C3%B8ye-samtidsbroderi">http://kodebergen.no/utstillinger/n%C3%A5lens-%C3%B8ye-samtidsbroderi</a> .....	34
Figur 8: Arbeid frå treskjeringskurs på Hjerleid Senter for bygdekultur .....	40
Figur 9: Eige skapande arbeid, karveskurd på lind og bjørk .....	42
Figur 10: Eige skapande arbeid, karveskurd på bjørk .....	43
Figur 11: Eige skapande arbeid, karveskurd på bjørk .....	44
Figur 12: Eige skapande arbeid, karveskurd på lind.....	45
Figur 13: Øskje med dekorert med karveskurd (Voss Folkemuseum) .....	45
Figur 14: Eige skapande arbeid, karveskurd på lind.....	46
Figur 15: Eige skapande arbeid, fotooverføring til tre, karveskurd på lind.....	47
Figur 16: Bilete henta frå nettstaden pinterest ( <a href="https://www.pinterest.com/pin/475622410622705114/">https://www.pinterest.com/pin/475622410622705114/</a> ).....	47
Figur 17: Eige skapande arbeid, fotooverføring i kombinasjon med karveskrud på bjørk	52
Figur 18: Eige skapande arbeid, fotooverføring i kombinasjon med karveskurd på bjørk	53

Figur 20: Kombinasjon av utskjering og nedkutt i eige skapande arbeid. Bilete viser hovudforma i karveskurdmønsteret.....57