



Universitetet i Sørøst-Norge

Mastergradsprosjekt

60MASTPR

Predefinert informasjon

Startdato:	04-05-2022 09:00	Termin:	2022 VÅR
Sluttdato:	11-05-2022 14:00	Vurderingsform:	Norsk 6-trinns skala (A-F)
Eksamensform:	Masteroppgave		
Flowkode:	222 60MASTPR 1 IA 2022 VÅR Rauland		

Deltaker

Naun:	Sara Maaren
Kandidatnr.:	9036
USN id:	209033@usn.no

Informasjon fra deltaker

Tittel *:	Hua er tradisjonskunst? -En kunstsosiologisk og fenomenologisk undersøkelse av tradisjonskunstfeltet
Engelsk tittel *:	This is contemporary traditional art
Naun på veileder *:	Veronika Svensson Glitsch og Dag Solhjell

Egenerklæring *: Ja **Kan oppgaven** Ja
publiseres i USN Open
Archive
(<https://openarchive.usn.no>)
*:

Sammendrag *

Begrepet "tradisjonskunst" ble ført lansert av Institutt for folkekultur ved Høgskolen i Telemark i 2000, da det var behov for et begrep som kunne samle folkekunst og folkemusikk. Bruken av begrepet "folkekunst" i denne sammenhengen har også siden blitt diskutert. Folkekunst er, i norsk sammenheng, et historisk avsluttet fenomen kjennetegnet av dekorative bruksgjenstander laget av selvlærte bønder i isolerte bygder i årene 1700-1850. Det betyr at gjenstandene produsert av folkekunststudentene ikke er folkekunst, ettersom de hverken er å regne som selvlærte eller befinner seg i den historiske perioden 1700-1850. Begrepet tradisjonskunst kan derfor være et mer passende begrep når man omtaler gjenstander skapt på instituttet. Dog, begrepet tradisjonskunst er også uklart. Er det allikevel folkekunst? Er det en akademisk form for post folkekunst, er det egentlig tradisjonelt, og er det i det hele tatt kunst?

Dette masterprosjektet undersøker hua objektbasert tradisjonskunst er, ifølge tradisjonskunstnerne selv. Gjennom en kuratert, retrospektiv nettutstilling basert på resultatene fra en anonym spørreundersøkelse, analysert i perspektivene kunsthistorie, kunstsosiologi, og fenomenologiske teorier, skaper dette prosjektet et akademisk rammeverk som klargjør hua vi snakker om når vi snakker om visuell tradisjonskunst. Studien viser at kombinasjonen "fremragende utført håndverk", "i tydelig forhold til tradisjon", og "original og nyskapende" er definerende kvaliteter ved kunstformen. Tradisjonskunst er slik sett en ideologisk holdning til kunst, inspirert av det tradisjonelle, utført med teknikker tilhørende tradisjonshåndverk, og i samtidig dialog med samtiden. Tradisjonskunst sammenvever tradisjonshåndverk og kunst til et selvstendig kunstnerisk konsept på egne premisser, der det kunstverdige skapes gjennom håndverkspraksis. Det er kunst, i ordets rette forstand; håndverksmessige ferdigheter.

Sammendrag engelsk

The term «tradisjonskunst» (traditional art) is the basis for academic confusion in Norway. It was first coined by the Institute for folk culture, at Telemark University College in 2000, as there was need for an overall term applicable to both folk art and folk music. The use of the term "folk art" in this context has since been debated. Folk art is often recognized as an historically completed phenomenon, meaning decorative objects for use made by autodidact, secluded living farmers during the years 1700-1850. Following this, the works made by folk art students cannot be regarded as actual folk art, because, they are neither autodidact nor living in the historical period of 1700-1850. The term traditional art may therefore be more applicable when discussing objects made at the institute. However, the term traditional art is still rather unclear. Is it still folk art? Is it an academic sort of post folk art, is it really traditional, and is it even art?

This master thesis examines what object based traditional art is according to the traditional artists themselves. Through a curated retrospective online exhibition based on the results of an anonymous research inquiry, analyzed in the perspectives of art history, art sociology and phenomenological theories, this project creates an academic framework clarifying what we talk about when we talk about visual traditional art. This research reveals the combination «highly skilled craft», «in clear relation to tradition», and «original and innovative» as defining qualities of the art form. Contemporary traditional art is such an ideological approach to art; inspired by the traditional, accomplished with old world techniques, and in dialogue with the contemporary. Contemporary traditional art unify traditional craft and contemporary art as an interwoven and independent concept of craft based artistic practice on its own terms. It is art, in the word's most ancient meaning; skillfully practiced craft.

Skal oppgaven ha utsatt publisering? *

Nei

Velg språk *

Norsk (bokmål)

Sara Maaren

Hva er tradisjonskunst?

En kunstsosiologisk og fenomenologisk undersøkelse av tradisjonskunstfeltet



Figur 1: Annonse for utstilling i forbindelse med Masteroppgave. Stol t.v: M.I.Berg, t.h:H.Fjeldstad

Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for Humaniora, idretts- og utdanningsvitenskap
Institutt for Tradisjonskunst og Folkemusikk
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2022 Sara Maaren

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Abstract

The term «tradisjonskunst» (traditional art) is the basis for academic confusion in Norway. It was first coined by the Institute for folk culture, at Telemark University College in 2000, as there was need for an overall term applicable to both folk art and folk music. The use of the term “folk art” in this context has since been debated. Folk art is often recognized as an historically completed phenomenon, meaning decorative objects for use made by autodidact, secluded living farmers during the years 1700-1850. Following this, the works made by folk art students cannot be regarded as actual folk art, because, they are neither autodidact nor living in the historical period of 1700-1850. The term traditional art may therefore be more applicable when discussing objects made at the institute. However, the term traditional art is still rather unclear. Is it still folk art? Is it an academic sort of post folk art, is it really traditional, and is it even art?

This master thesis examines what object based traditional art is according to the traditional artists themselves. Through a curated retrospective online exhibition based on the results of an anonymous research inquiry, analyzed in the perspectives of art history, art sociology and phenomenological theories, this project creates an academic framework clarifying what we talk about when we talk about visual traditional art. This research reveals the combination «highly skilled craft», «in clear relation to tradition», and «original and innovative» as defining qualities of the art form. Contemporary traditional art is such an ideological approach to art; inspired by the traditional, accomplished with old world techniques, and in dialogue with the contemporary. Contemporary traditional art unify traditional craft and contemporary art as an interwoven and independent concept of craft based artistic practice on its own terms. It *is* art, in the word's most ancient meaning; skillfully practiced craft.

Forord

Denne oppgaven hadde ikke funnet sin form uten hjelpen fra alle de ulike personene jeg har samtalt med om forskningen min underveis, og som har bidratt med å gi meg innsikt i deres perspektiver, og ved å også tipse meg om relevant litteratur jeg ellers ikke ville ha kommet på å undersøke på egen hånd. Jeg skylder dem en takk. Nevner i fleng:

Dr. Russell Jacobsen, kirurg og prisbelønt fotograf, Dr. Jan Berg-Johansen, kardiolog, Husflidskonsulent og tidligere jurymedlem for Statens Stipend for Folkekunst Brita Rusta Åmot, Gamvik Museum -Jan Erik Raanes og Ragnhild Vassvik, Varanger Museum, Dag Rorgermoen ved Vest-Telemark Museum, Per Olav Folgerød ved nevroestetiske fag Universitet i Bergen, Kurator Lars Sture, Kunsthistoriker Tove Fagereng, Klassisk-figurative maler Jonny Andvik, Historiker Marko Kovacevic, Advokat Vincent Zhang, tidligere instituttleder Bodil Aksenvoll, og nåværende Instituttleder Stian Roland.

I tillegg til disse, kunne prosjektet heller ikke vært foruten alle de kunstnere som ga meg tillatelse til å vise noen av deres kunstverk, og bruke disse som utgangspunkt for videre undersøkelser. Nevner i takknemlig fleng her og:

Helene Alv Andersen, Liv Solberg Andersen, Jonny Andvik, Maja Ingemann Berg, Linn Sigrid Bratland, Kristin Dalen, Dr. Hagar Elgammal, Lisa Falch, Hilda Fjeldstad, Ingunn Gjone, Veronika Svensson Glitsch, Magda Wendelbo Hensvold, Laurel Roth Hope, Martine Johannesen, Karen Bernhøft Jensen, Teresa Lewoc, Sheena Liam, Mari Ormberg, Ruza Ovciarrikova, Randi Redtrøen, Marie Ridderhus, Will Riedling, Tone Geirsdatter Solvang, Simen B. Skaug, Tine Spuur, Gerd Svalastog, Ola Svensson, Audun Stikbakken, Vivian Grieg Teisner

Sist, men aldeles ikke minst, den aller største takk til mine tålmodige og kloke veiledere, Veronika Svensson Glitsch og Dag Solhjell.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	Feil! Bokmerke er ikke definert.
Forord	3
Innholdsfortegnelse	4
1 Innledning	7
1.1 Problemstilling.....	9
1.2 Valg av tema -hva står på spill?	10
1.3 Forprosjektet.....	11
1.4 Begrepsavklaring	14
2 Metode	17
3 Kontekst: Relasjonell fenomenologi	20
3.1 Konsept: Kulturelle Felt	22
4 Know this: Kunstdefinisjoner	28
4.1 Folkekunstdefinisjoner	31
4.2 Supplerende reflection in action: dramatisering av rekontekstualisering.....	37
4.3 Supplerende reflection in action: tegning som metode for å undersøke tradisjonsbrudd	40
4.4 Tradisjonskunst, kunstnerisk sett	43
4.5 Supplerende reflection in action: kroppslig undersøkelse av opplevelsen av å falle mellom stoler	46
5 Spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst, ifølge tradisjonskunstnerne selv? 49	
5.1 Resultater og sentrale funn	62
5.2 Svakheter ved spørreundersøkelsen	68
6 Know-how: Kuratorpraksis	71
6.1 Holdninger til kunst, håndverk og tradisjon i tradisjonskunsten	72
6.2 Kunstutstillingens konsept	75
6.3 Utvelgelse av verker	78
6.4 Regi og Scenografi	82
6.5 Svakheter ved kuratering som metode	85
7 Know what: tradisjonskunst; som kunst, bare jævlige gammeldags	87
7.1 Tendenser i tradisjonskunsten; det konserverende, det antroproseniske og det revitaliserende.....	93

7.2	Relasjoner til tradisjon i tradisjonskunsten	97
7.3	Tradisjonskunstens relasjon til beslektede kunstformer	101
8	Tradisjonskunsten som felt.....	104
8.1	Etterord: En mulig tradisjonskunstverden.....	112
9	Konklusjon	115

1 Innledning

Mye har blitt skrevet om kunst, laugskunst, folkekunst og håndverk i historiske, etnologiske og kulturelle perspektiv. Det er derimot skrevet svært lite, om noe, om den visuelle tradisjonskunsten som fenomen i samtiden.

Min motivasjon for å undersøke betydningen av begrepet tradisjonskunst bunner i min helt egne personlige forvirring som oppstod da jeg begynte å stille spørsmål som «hva er det jeg utdanner meg til? Hvor skal jeg henvende meg etter endte studier? Hvilken posisjon i samfunnet har tradisjonskunstnere?». Det er spørsmål som ikke kan besvares uten å først vite hva tradisjonskunst er, hvilket det, per i dag ikke finnes noen formelt formulert definisjon av. En definisjon «hjelper oss til å forstå hva som menes med et ord eller et begrep» (Tranøy,2020), ergo kan mangel på en klart definert formulering bidra til uklar kommunikasjon vedrørende hva man kommuniserer om. Å formulere en definisjon av tradisjonskunst er derfor en del av dette masterprosjektet.

Begrepet tradisjonskunst synes å ha sett sitt lys ved Institutt for Folkekultur (den gang Høyskolen i Telemark, i dag Universitetet Sør-Øst Norge) i 200 da det var ønskelig å samle instituttets to hovedlinjer, folkekunst og folkemusikk, under ett begrep (B.Akselvoll, personlig korrespondanse, 03.04.22, Landsverk,J,2005). Ethvert google-søk jeg har foretatt av «tradisjonskunst» har utelukkende gitt resultat i nettsider som er direkte eller indirekte tilknyttet instituttet, hvilket insinuerer at bruken av begrepet på norsk er konstruert av instituttet. At det er det bekreftes av tidligere instituttleder Bodil Akselvoll (personlig korrespondanse, 03.05.22). Det er heller ikke, i likhet med det norske folkekunstabegrepet, direkte oversettbart til andre språk. Den engelske termen «traditional art» oversettes til «tradisjonell kunst», som igjen er (slik jeg forstår det) nærmere beslektet det vi kan kalle «klassisk kunst», altså tradisjonell elitekunst, hvilket står i kontrast til folkekunstabegrepet (Anker,2004) som har avledet tradisjonskunstabegrepet.) At instituttet senere skiftet navn til Institutt for Tradisjonskunst og folkemusikk kan tyde på at begrepet traff folkekunsten bedre enn folkemusikken. Det er da også mitt utgangspunkt videre for denne forskningen, at tradisjonskunst refererer til de materielle gjenstander som produseres ved instituttet, samt de immaterielle kunnskapene det undervises i, og som er forutsetter frembringelsen av disse tingene. (Dette, på tross av at Bachelorstudiet i folkekunst fremdeles heter nettopp BA i folkekunst, og at Mastergradsstudiet i folkekunst og folkemusikk heter MA i

tradisjonskunst. Det er altså kun ved Mastergradsstudiet at tradisjonskunstbegrepet samler de to linjene under samme paraply.)

Ettersom det kan synes som begrepet tradisjonskunst i Norge har oppstått i forbindelse med den akademiske disiplinen folkekunst, betrakter jeg det som noe som har oppstått etter folkekunst, og ikke nødvendigvis i kontinuitet med. Dèt perspektivet frigjør tradisjonskunsten fra det historiske fenomenet folkekunst, og er således en rekontekstualisering av fenomenet, hvilket åpner for å analysere det i forhold til egen samtid.

I tillegg følger da at jeg, med fenomenologi som mitt vitenskapelige grunnsyn, er av den oppfatning at ethvert fenomen kan forstås i relasjon til andre fenomen, fordi fenomener defineres like fullt av hva de ikke er som hva de er, og at en undersøkelse av relasjonen mellom tradisjonskunst og kunst således kan gi ny innsikt i forståelsen av tradisjonskunst som kunst. I tråd med min valgte metode, Nelsons *'Practice as research'* (2013) vil jeg gripe det an tverrfaglig. Gjennom å dra linjer fra sentrale tenkere som Merleau-Ponty, Bourdieu, Polyani, og Husserl, som sammen utgjør metodens akademisk fundamenterte kunnskapsbase «know-this», kombinert med refleksjon i egen kunstnerisk praksis (know-how) i tegning, gjennom kroppslige utforskning dokumentert ved foto, gjennom dialoger med personer fra tilgrensende fagfelt og gjennom anonyme spørreundersøkelser vil jeg snevre tradisjonskunstfeltet inn og forsøke å konstatere både hva det er, og hva det kan ikke kan være (know-what).

Videre har jeg arbeidet ut ifra, og ønsket å undersøke noen forforståelser, blant annet at tradisjonskunsten som kunst på ulike måter bryter kunstfeltet *spilleregler*, og at tradisjonskunst er noe annet enn *folkekunst*, at det er noe som kan defineres som noe eget, og at ingen vet bedre enn tradisjonskunstnere hva tradisjonskunst er. I tillegg til dette, at det er lettere å vite hva man er uenig i, enn hva man er enig med, slik at å fremme en påstand om hva tradisjonskunst faktisk er, vil, hypotetisk sett, ha større muligheter for å trigge ny, kunnskapsdannende diskurs om hva det er i etterkant av prosjektet, enn en generell, relativ konklusjon ville stimulere til. Det er derfor hensiktsmessig å, i dette prosjektet, fremme en ferdig formulert definisjon, i det at mitt overordnede mål er åpne for en diskusjon som kan lede til en formelt antatt definisjon av tradisjonskunst, som igjen, på sikt, vil kunne lette næringsveiene til tradisjonskunstnere som tradisjonskunstnere.

1.1 Problemstilling

Formålet med dette prosjektet er å danne ny, vesentlig innsikt i hva som definerer tradisjonskunst, hvilket jeg håper vil danne grunnlaget for en videre meningssskapende diskurs. Hensikten er å problematisere den uklare posisjonen tradisjonskunsten har som følge av manglende definisjon, og de påfølgende konsekvenser det har for tradisjonskunstnere som søker å livnære seg av tradisjonskunst. Slik situasjonen er i dag kan vi søke opptak til kunstnerorganisasjonene gjennom juryering etter deres definisjonsbegreper, men jeg vil argumentere for dannelsen av en egen interesseorganisasjon som forvalter og ivaretar våre interesser, og som bedømmer våre verker på grunnlag av det som er vår ekspertkompetanse, ikke på tross av.

Jeg har grepet det an ved å rekontekstualisere tradisjonskunsten; istedenfor å betrakte den som en naturlig forlengelse av den historiske folkekunsten undersøker jeg den som et fenomen i samtiden. Det er et bevisst valg jeg vil redegjøre for grundig gjennom bruk av tverrfaglige innfallsvinkler i et overordnet fenomenologisk perspektiv. Den tverrfaglige tilnærmingen gjør det mulig å undersøke både tradisjonskunstnere som sosial gruppe, og de ting som skapes av tradisjonskunstnere. Som følge av mitt fenomenologiske grunnsyn arbeider jeg ut ifra min egen livshorisont, men i tråd med Nelsons metode for *'Practice as Research'* (PaR) er det en eklektisk metode hvor jeg parallelt går i dialog med både tradisjonskunstnere og representanter for andre tilgrensende fagkretser for å utvide denne horisonten gjennom å øke min forståelse for andre mulige perspektiver. I tråd med valgte metode, PaR, er problemstillingen formulert som mål og målsettinger for forskningsundersøkelsen heller enn i spørsmålsform, da metoden er beregnet på å gi ny innsikt, og ikke på å formulere klare svar på spørsmål.

Forskningsundersøkelse:

Utforske tradisjonskunsten som fenomen i samtiden i et tverrfaglig perspektiv med den hensikt å avdekke fenomenets definerende essens

Og

Undersøke om tradisjonskunsten er et eget sosialt felt.

Formål:

Danne ny, vesentlig innsikt i form av en velbegrunnet definisjon av tradisjonskunst, med den hensikt å åpne for ny, kunnskapsdannende diskurs om tradisjonskunstens definerende kvaliteter.

Mål og målsettinger:

- Foreta forprosjekt hvor jeg reflekterer i egen praksis, og henvender meg til de institusjonelle definisjonsmaktene gjennom juryerte samtidskunstutstillinger for å undersøke tradisjonskunstens essens fra et praksisbasert perspektiv, og hvor utkommet informerer studien min.
- Foreta en selektiv, tverrfaglig litteraturanalyse av tradisjonskunst og institusjonell samtidskunst gjennom Husserls eidetic reduction i perspektiv av relasjonell fenomenologi ved Merleau-Ponty (2014 og 2018) og Atkinson (2020), og den tilgrensende kunstsosiologiske disiplinen ved Bourdieus «The field of cultural production» (1993), «Pascalian Meditations» (2000), «Distinction» (2010), og «Language and symbolic power» (1992). Sammen danner disse basen for Nelsons (2013) «Know-this», hvilket videre vil påvirke designet av en anonym spørreundersøkelse som undersøker hva tradisjonskunst er, ifølge tradisjonskunstnere.
- Undersøke abstrakte fenomen som tradisjon, rekontekstualisering og begrepet «å falle mellom stoler» gjennom en kroppslig tilnærming inspirert av fenomenologiske teorier.
- Kuratere en kollektiv, retrospektiv nettutstilling av utvalgte verker som på forskjellig vis uttrykker fenomenet tradisjonskunst definerende essens (i fenomenologisk betydning), og som er uttrykk for Nelsons (2013) Know-how.
- Analysere gjenstandsmaterialet (know-how) og funnene fra spørreundersøkelsen i lys av litteraturanalysen (know-this) for å danne basen for kunnskapen som utgjør «know-what», og som videre danner utgangspunktet for definisjon av fenomenets essens.
- Formulere definisjon fundamentet i den know-what prosjektet har frembrunget, med Språkrådets «termlos»; -håndbok for terminologisk arbeid, som analytisk verktøy.

1.2 Valg av tema -hva står på spill?

Begreper er abstraksjoner, som vi trenger definisjoner og termer for å kunne kommunisere om og uttrykke (Suonuuti,2020) Ordene vi bruker for å fortelle om noe er definerende, og språk er en sentral forutsetning for virkelighetsforståelser (Merleau-Ponty,2014,Lie,2020). Å ha felles begreper er derfor en forutsetning for å se den samme virkeligheten (Elstad & De Paoli,2014). Det står derfor veldig mye på spill for å formulere en klar definisjon av tradisjonskunst som fenomen i samtiden, ikke bare i den filosofiske betydningen av å konstruere en virkelighet, men òg ikke minst rent praktisk for å lette kommunikasjon med andre fagkretser og mulige konsumenter, samt som strategi for merkevarebygging og markedsføring. Det som står på spill, og som kan vinnes gjennom

en formulert definisjon er altså tett tilknyttet næringsmuligheter for profesjonelle tradisjonskunstnere. Uten en klar definisjon er det vanskelig å orientere seg i landskapet av støtteordninger, forskningsdisipliner og fagorganisasjoner, og det kan være utfordrende å finne sitt marked.

1.3 Forprosjektet



Figur 2 Nærbilde av skafthode på Hulderskje i bjørk

Dette prosjektet er utformet av, og inspirert av resultatene fra forprosjektet. Jeg vil derfor først redegjøre kort for det.

Forprosjektet var gitt tittelen «1784» og forsøkte å komme litt nærmere en definisjon på tradisjonskunst gjennom å lage gjenstander som typiske innenfor folkekunstestetikk 1700-1850 og kontemporær konseptkunst som kontrasterende ytterpunkter, og søke juryerte samtidskunstutstillinger med dem. Hensikten var å komme i dialog med definisjonsmakter i kunstverden ved å be om kritikk av gjenstandene, for å få innsikt i hvordan tradisjonskunst bedømmes med et kunstblikk. Gjenstandstypen jeg valgte å arbeide med var treskje, en av de eldst kjente og mest representerte objektene i menneskets historie globalt, og dermed med ditto muligheter til variasjon i design. Noen av skjeene var konstruert ut fra formalestetiske kriterier og er



Figur 3 "Nurture" -skje i naturform med menneskehår

således gode å bruke, andre var i stilisert naturform, enkelte var vektlagt dekor, og et par var av mer eksperimentell art hvor jeg kombinerte naturform i tre med menneskehår under sterk konseptualisering. Det lå i kortene fra begynnelsen av at jeg forventet å bli refusert, da samtlige gjenstander var tradisjonelle og tenderte mot brukskunst. Totalt ble det laget 13 skjeer, hvor av flere var mislykkede. Brudd i

trelinjer og medfølgende svak konstruksjon var typisk feilskjær jeg gjentok flere ganger da jeg underveis ble så konsentrert på linjenes formspråk at jeg skar av for mye på skaftet. De vellykkede skjeene ble innsendt til Statens Høstutstilling, Østlandsutstillingen og Norske Kunsthåndverkeres årsutstilling. Gjenstandene fra Bacheloroppgaven min, «Fremtidens fabeldyr -ølhøner i form av vanlige og nylig rødlistede fuglearter» ble i tillegg forsøkt søkt inn på utstillingen «Skog» kuratert av Norske Kunsthåndverkere på Telemark Kunstsenter. Sistnevnte ble valgt da utstillingens konsept samsvarte godt med prosjektets profil, samt at gjenstandene i kraft av å være en Bacheloroppgave allerede var formelt høyt vurdert i tradisjonskunstfeltet (karakter A). Svakheten med å lage skjeer som ikke har blitt vurdert av tradisjonskunstfeltet er selvsagt at jeg ikke mer sikkerhet kan si at de ville blitt høyt vurdert innen eget fagfelt heller, det er ikke gitt at det er tradisjonskunst av høy kvalitet. Ølhønene som inngikk i Bacheloroppgaven var derimot svært godt vurdert, og kunne slik gitt et bedre sammenlikningsgrunnlag i vurderingskriterier, gitt at jeg hadde fått tilbakemelding fra



Figur 4 Utvalgte skjeer med tradisjonsinspirert design

juryen som refuserte dem. Samtlige ble refusert, både skjeene og ølhønene, uten kommentar. Jeg har ikke lyktes å komme i kontakt med noen definisjonsmakter, eller kunstnerorganisasjoner i forbindelse med forprosjektet. Å ikke kommunisere er i seg selv en kraftig form for kommunikasjon, men forskningsmessig vanskelig å arbeide

ut ifra da fortolkning av den manglende responsen blir ren spekulasjon. Forprosjektet var slik sett nyttig i at det fikk meg til å forstå at jeg måtte endre strategi for å undersøke tradisjonskunstens definerende kvaliteter på dens egne premisser.



Figur 5 Ølhøne i form av makrellterne, fra Bachelor i Folkekunst, Sara Maaren Eikelid 2020

1.4 Begrepsavklaring

Felles begreper er en grunnforutsetning for å se den samme virkeligheten (Elstad og De Paoli,2014,s88), hvilket, som tidligere nevnt, prosjektets formål å frembringe i forbindelse med tradisjonskunstbegrepet. Men, på veien dit favner denne oppgaven også en rekke andre mer eller mindre relasjonelle begreper, som redegjøres for her:

Begrepet *tradisjonskunst* brukes i denne sammenhengen utelukkende om de visuelle ting som faller innunder begrepet, samt kunnskapen nødvendig for å fremskaffe disse.

Bruken av *tradisjons*begrepet i denne oppgaven hviler seg på Rolf (1991) i at det anses som personlig tradert kunnskap fra eldre til yngre generasjon i minst tre ledd, innen en institusjon, og som gir kulturell kontinuitet.

Kunst brukes her om *visuell* kunst.

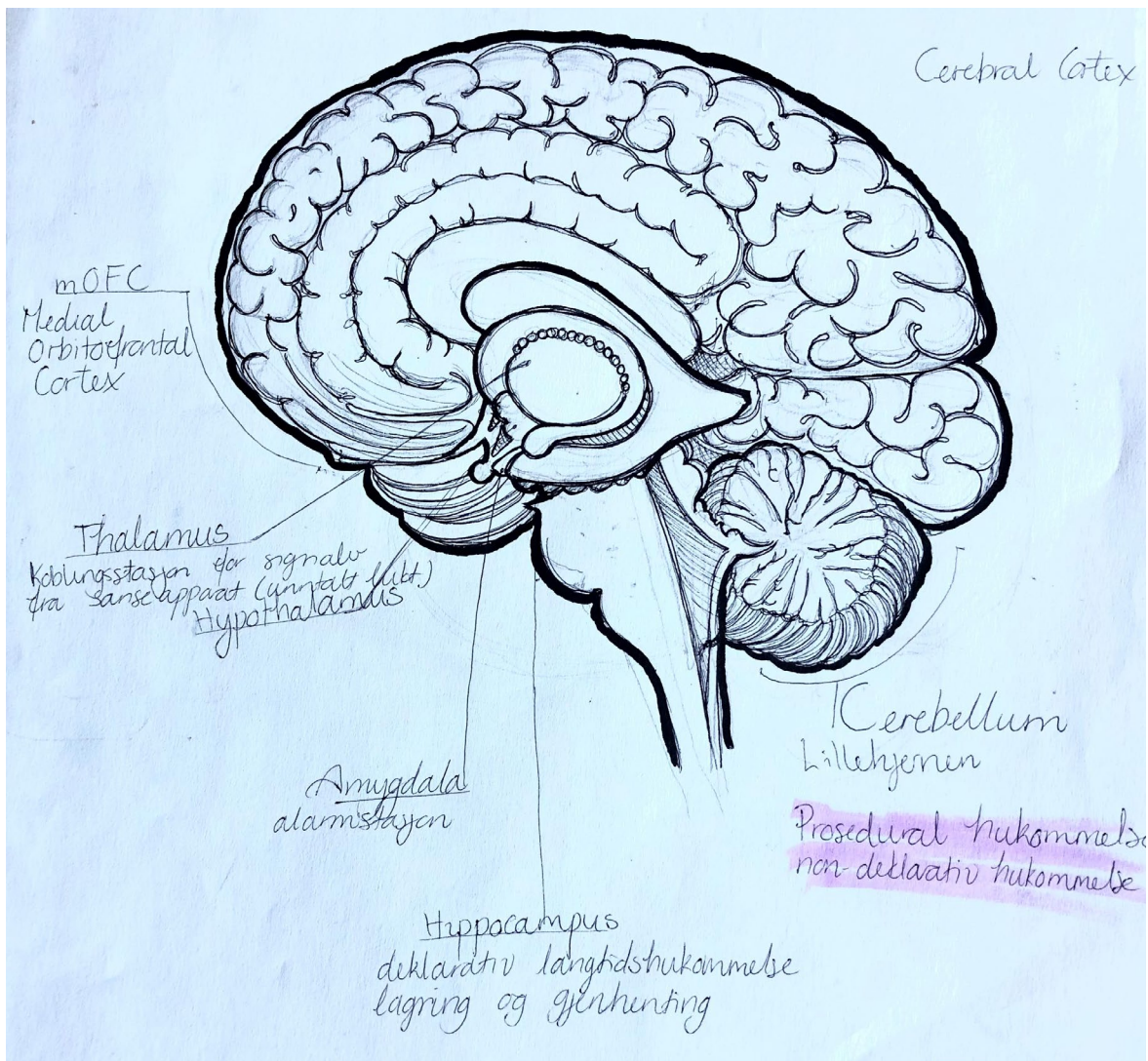
Med *kunstsyn* menes en *ideologisk holdning* hva god kunst er, og hvordan den bør lages, ettersom slike overbevisninger sosialiseres frem i grupper (spesielt under utdanning), er det av interesse for prosjektet å søke å avdekke hvilket *kunstsyn* som deles av de i tradisjonskunstfeltet (Elstad og De Paoli,2014,s92)

Taus Kunnskap brukes her i Polyanis forståelse av fenomenet; *at vi vet mer enn vi kan si* (Polyani,2013).

Taus kunnskap er betegnende for automatiserte handlinger som ikke med enkelthet kan verbaliseres, og har vært tematikk for en rekke forskning innen ulike fagdisipliner, hvorav en del konsentrerer seg nettopp om hvorvidt det faktisk er mulig å verbalisere, og enkelte stiller spørsmål ved om det er ønskelig å gjøre det, mens andre fremmer metoder og teknikker for å gjøre det. Nelson (2013) konkluderer at verbaliseringen av *taus kunnskap* er en av metodens (Practice as Research) store utfordringer, og sidestiller begrepet *taus kunnskap* med det psykologiske begrepet *prosedural kunnskap*, som igjen kan sidestilles med begrepene *non-deklarative knowing/implisitte knowledge*. Felles for begrepene er at de omhandler automatiserte, kroppslige handlinger som ikke krever bevisst tankegang for å gjennomføres. Slik sett er de muligens ikke helt urelatert til Merleau-

Pontys (2018) begrep *den habituelle kroppen* (kroppen som beveger seg av vane), og Bourdieus bruk av *Hexis*-begrepet om kroppens gitte handlingsmønstre som et resultat av sosialisering. Flegal, K.E & Anderson M.C (2008) fremmer på sin side en teori om at godt innøvde og komplekse automatiserte handlinger (golf på høyt nivå er deres eksempel) opptar meget av hjernens energiomsetning, og at det å skulle verbalisere disse handlingene fordrer at man bruker en del av denne energien til å observere egne handlinger for å kunne beskrive dem, hvilket til gjengjeld kan påvirke prestasjonen negativt. Fenomenet er ellers kjent som *verbal overshadowing effect* i psykologien, og *paralysis by analysis* i sportsverden. I *Pascalian meditations* (2006) hevder Bourdieu at «the very fact of thought and discourse about practice separates us from practice» (s52), hvilket, i medisinsk forstand kan oversettes til de nevrologiske teoriene presentert i Flegal, K.E & Anderson M.C (2008) ved at handlingen er prosedural, altså fysisk i lillehjernen, mens verbaliseringen foregår i storehjernens pannelapp. Fra et nevroanatomisk perspektiv er det altså en betydelig avstand mellom disse, hvilket i Bourdieus (2006) tenkning kan oversettes til «the boundary between 'the world in which one thinks' and 'the world in which one lives'» (s52). Ettersom denne oppgaven vekker relasjonell fenomenologi er det utgangspunktet for tolkningen av begrepet *taus kunnskap*, og det brukes derfor som en anerkjennelse over at det er kunnskap i handlingene mine som jeg ikke med enkelthet kan verbalisere. Når jeg bruker begrepet *taus kunnskap* er det altså i Polyansk (2013) betydning: at jeg vet mer enn jeg kan si, hvilket jeg føler best forklarer hvordan jeg for eksempel tegner.

-Tegning er å regne for mitt autentiske tradisjonskunstuttrykk. Håndverket har blitt tradert til meg gjennom direkte kontakt med eldre tradisjonsbærende fra jeg var barn, hvilket medfører at det for meg (personlig) har en høy grad av kroppsliggjort kunnskap, det er del av mitt *hexis* (kroppslig konstituert habitus). Det betyr, i praksis, at de kroppslige handlingene som utgjør tegning i praksis er for meg ubevisste, jeg tenker ikke på hvordan jeg fører blyanten, jeg vurderer ikke hvilket trykk jeg skal påføre, og jeg kalkulerer ikke motivets oppbygning, -alt dette skjer automatisk, og jeg vet at det skjer automatisk fordi tankene mine flyter fritt i alle andre retninger mens kroppen tegner. Jeg tenker ikke på tegning når jeg tegner, akkurat som jeg heller ikke tenker på å gå når jeg går, eller tenker på å skjenke når jeg skjenker kaffe. Mens jeg gjør det, er det helt andre ting jeg tenker på. Det er handlinger som er automatiserte og internaliserte, og som jeg gjør med letthet, men ville strevd med å forklare med ord, -*taus kunnskap*.



Figur 6 Egen skisse av hjernen.

2 Metode

Metoden for denne forskningsundersøkelsen som søker å danne innsikt i tradisjonskunsten som fenomen i samtiden, i et tverrfaglig perspektiv, med den hensikt å avdekke fenomenets definerende essens, og som sosialt felt, er Nelsons modell for '*Practice as Research*' (PaR) (2013). Metoden er forankret i fenomenologisk metodologi og hermeneutisk analyse. Den er praksisbasert, hvilket betyr at empiri samles gjennom praksis som er informert av teori, og deretter drøftes opp mot teorien som igjen påvirker praksisen på nytt, som i en hermeneutisk sirkel, eller som i Schöns (1991) spiralformede kunnskapsutvikling. Problemstillingen tilsvarer da det overordnede konseptet som settes i en kontekst (det kontekstuelle rammeverket gitt av det tverrfaglige litteraturstudiet), som igjen danner rammene for praksisen. Metoden kan oppsummeres som en dynamisk prosess av *doing-reflecting-reading-articulating-doing* (Nelson,2013).

I PaR-prosjekter er problemstillinger formulert gjennom en definert *forskningsundersøkelse* som definerer *mål og målsettinger* fremfor problemstillinger formulert i spørsmålsform. Dette fordi spørsmålsformen indikerer at forskningen vil skape klare svar på problemstillingen, som i den positivistiske forskningen, hvilket ifølge Nelson (2013) er usannsynlig i praksisbasert forskning. PaR har ikke som formål å formulere klare svar, metoden har som mål å fremme vesentlig ny innsikt i form av objekter som står i et sammenvevd forhold til teksten.

Nelson (2013) avviser også påstanden om det ensomme kunstneriske geni, og hevder at det er gjennom dialog med andre at nye impulser og kunnskap kan skapes. Derfor fremmer han tverrfaglige litteraturgjennomgang som særlig hensiktsmessig, både fordi det er usannsynlig at det vi som utøvere jobber med er unikt for vårt fagfelt, og at vi gjennom å undersøke andre faglige perspektiver på samme problemområde bidrar til å validere både metode og forskning som vitenskapelig i det at vi demonstrerer at det vi arbeider med i kunstfag ikke eksisterer i et vakuum uinteressant for andre fagområder. Det er altså i tråd med denne forståelsen av metoden at jeg har uformelle og frie dialoger med personer i ulike tilgrensende fagfelt for å øke min egen innsikt i ulike perspektiver. Denne tverrfaglige tilnærmingen som kommer til uttrykk både de uformelle dialogene og de akademiske gjennomgangene av publisert litteratur, er eklektisk, og det følger at man istedenfor å gå i dybden etter all informasjon som finnes om et lite spesialisert emne arbeider i bredden. (Nelson,2013).

Prosjektet mitt inneholder, i tråd med Nelson (2013), en tverrfaglig litteraturstudie som utgjør det konseptuelle rammeverket, samt dokumentasjon av praksis (fortalt i førsteperson). Til sammen utgjør teksten og objektene *'Praxis'*, Et begrep lansert av Nelson (2013) som betegner forholdet mellom teori og praksis som fullstendig sammenvevd og kjernen i forskningsaktiviteten. Know-how, know-that og know-what defineres som tre forskjellige kunnskapsbaser som står i triangulært forhold til hverandre med gjensidig påvirkningskraft, og «knowing» forstås som en kontinuerlig prosess av forhandling mellom disse tre kunnskapsformene (Nelson,2013). Ettersom metoden vektlegger brede og tverrfaglige litteraturstudier er det gitt at den mengden av stoff jeg har studert er av et slikt omfang at det ikke er plass til å behandle alt innenfor denne rammen av en masteroppgave. Jeg har undersøkt forskjellige perspektiver fra relasjonell fenomenologi, sosiologi, darwinistisk estetikk, kunsthistorie, nevroestetikk og tegning som ulike perspektiver i forskningen min. Det er store og til dels sprikende fagdisipliner, og det har altså vært nødvendig for meg å snevre det ned etter hvert som jeg har blitt bevisst hva som er de mest hensiktsmessige perspektivene for å danne ny innsikt i tradisjonskunst som fenomen. Til slutt har jeg falt på å i hovedsak konsentrere meg om tekster av Bourdieu, fordi hans teori inneholder en mengde analytiske verktøy som er beregnet på å undersøke sosiale felt, som utgangspunkt for å etablere den know-that som har informert designet av en spørreundersøkelse som undersøker hva tradisjonskunst er, ifølge tradisjonskunstnere, som igjen informerer min videre praksis, know-how, nemlig kurateringen av en retrospektiv kollektivutstilling. Disse to kunnskapsbasene står i forhold til den tredje, know-what, som vil komme til uttrykk gjennom kritisk refleksjon i drøftingskapittelet. Det innebærer at min kuratorpraksis i dette prosjektet har tatt form av praxis, -teori og praksis er totalt sammenvevd i det at resultatene av studiens praksisbaserte forprosjekt ga idéen om å kuratere en kollektivutstilling, konseptet kuratert tradisjonskunstutstilling har videre påvirket utvalget av litteratur for tverrfaglige litteraturstudier, hvilket påvirket utformingen av spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst, ifølge tradisjonskunstnere» som igjen påvirket de kuratoriske valgene forbundet med utstillingen. Og, utstillingen har igjen vært styrende for den videre analysen, og drøftingen av den samlede kunnskapen (know-this) akkumulert gjennom prosjektet som helhet.

Forskningsdesignet mitt er inspirert av Schöns spiralformede kunnskapsutvikling og med Husserl's fenomenologiske reduksjon som verktøy for å finne et bestemt fenomen sin essens, i dette tilfellet fenomenet tradisjonskunst. En fenomenologisk *essens* er den definerende kvaliteten ved et

fenomen (Smith, Flowers & Larkins,2009, Kvarv,2010). En trekant er for eksempel alltid en trekant så lenge den har tre sider, men om det tilføyes en side, eller en fjernes, da er det ikke lenger en trekant. Antall (3) sider er altså det definerende elementet ved en trekant, trekantens essens. Den know-what jeg håper å danne innsikt igjennom dette forskningsprosjektet er tradisjonskunstens essens. Det innebærer at jeg undersøker tradisjonskunsten som fenomen, både i fenomenologisk forstand, gjennom det som viser seg (tingene, i dette tilfellet verker skapt av tradisjonskunstnere), men og i relasjonell fenomenologisk forstand; finnes det et *doxa* som forener tradisjonskunstnere som sosial gruppe?

I tillegg til å undersøke tradisjonskunsten gjennom å undersøke tradisjonskunstneres holdninger til tradisjonskunst («Hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnere?»), og deres verker (utstillingen samtidstradisjonskunst.no), har jeg også parallelt undersøkt min egen opplevelse av tradisjonskunst gjennom to perspektiv; 1.Hva er det jeg gjør når jeg skaper tradisjonskunst? Og 2.Undersøkelser av kontekst som meningsbærende forutsetning for symbolers meningsinnhold, og opplevelsen av å falle mellom stoler. Førstnevnte er basert på tegning, sistnevnte på dramatisering i samarbeid med fotograf Russell Jacobsen. Undersøkelsene har vært metoder for egen, fenomenologisk refleksjon, hvilket har vært nyttige i å avdekke mine egne forståelsesrammer (livshorisont). Fordi de har vært informerende for meg, og hjulpet meg til å reflektere rundt begrepene, presenterer jeg dem underveis i kapittel 4 sammen med den litteraturen som satte i gang refleksjonen hos meg.

3 Kontekst: Relasjonell fenomenologi

Dette kapitlet er ment å gi nødvendig bakgrunnsinformasjon for videre lesing, ved å redegjøre for den overordnede og grunnleggende kontekst, altså det vitenskapelige grunnsynet prosjektet bygger på, og deretter hvordan konseptet kulturelle felt leses ut ifra denne konteksten.

Relasjonell fenomenologi er det vitenskapelige grunnsynet som ligger til grunn for dette prosjektet, og påvirker således både valgte perspektiver og strategier for undersøkelser, det er selve den overordnede konteksten for masterprosjektet. Prosjektet har to formål, for det første å undersøke tradisjonskunstens definerende essens, hvilket er et fenomenologisk fundert spørsmål, og videre å undersøke tradisjonskunsten som sosialt felt. Det siste er et sosiologisk spørsmål, og relasjonell fenomenologi er et vitenskapelig perspektiv hvor disse to disiplinene, fenomenologi og sosiologi, forenes. Ettersom relasjonell fenomenologi som fag og perspektiv muligens ikke fra før er kjent for leseren, vil jeg først redegjøre for hva det innebærer, slik at leseren kan ha det med seg i bakgrunnen for videre lesing. Deretter vil jeg i neste underkapittel gå dypere inn i konseptet den sosiologiske feltteorien for å gi leseren innsikt i hva jeg søker å undersøke når jeg undersøker tradisjonskunsten som felt.

«Belief, even the belief that is the basis of the universe of science, is of the order of the automaton, the body» (Bourdieu,2000,s12)

Fenomenologi, læren om det som viser seg, søker å realisere undersøkelsen av «verden slik vi erfarer den direkte og umiddelbart (...) (ved å) betrakte ting i et første erfaringsperspektiv, med så få fordommer og forbehold som mulig», fordi, det eneste vi kan være sikre på er at vi har en bevissthet, og derfor er det i «denne sikkerheten at vår virkelighetsforståelse kan hvile» (Kvarv,2012,s87-89). I fenomenologisk tenkning er den verden vi lever i (*livsverden*) subjektiv, i det at «objektive sannheter erkjennes i subjektive erkjennelsesakter», vår *livsverden* (vår erfaring av verden slik den ter seg for oss) er altså «forutsetningen for all kunnskap» (Kvarv,2012,s91). Relasjonell fenomenologi (også kalt fenomenologi med en Bourdieusk twist) er et tverrfaglig perspektiv, som, ved å trekke paralleller til sosiologi og nevrologi, gir oss videre teorier og verktøy for å undersøke en sosial gruppes delte virkelighetsopplevelse, samt betingelsene for denne (Atkinson,2020).

Fordi, det at vår livsverden er subjektiv, betyr ikke at den er unik for individet, den konstrueres gjennom gjentatte konfrontasjoner med det samfunnet og den kulturen vi er del av, «Thus the different kinds of ‘world-making’ have to be related to the economic and social conditions that make them possible» (Bourdieu,2000,16), og individet, er selve produktet av den sosiale verden vi er del av. Måten livsverden, og subjektet (væren-i-verden) konstitueres er gjennom kroppen vår, som i nyere fenomenologisk tenkning er selve bevisstheten i at «Jag står inte framför min kropp, jag är i min kropp, eller rättare sagt: jag är min kropp.» (Merleau-Ponty,2018,s115). Det er kroppen som erfarer verden: «medvetandet kastar sig ut i en fysisk värld och har en kropp, precis som det kastar sig ut i en kulturell värld och har vissa habitus (...) Medvetandet är ursprungligen inte ett «jag tänkar att» utan ett «jag kan» (Merleau-Ponty,2018,s99-100). Kroppen vår er altså ikke noe vi *har*, den er hva vi *er*. Fordi vi er en kropp, som er åpen for verden, formes vi av verden:

It is because the body is (...) exposed and endangered in the world, faced with the risk of emotion, lesion, suffering, sometimes death, and therefore obliged to take the world seriously (...) that it is able to acquire dispositions that are themselves openness to the world, that is, to the very structures of the social world of which they are the incorporated from (Bourdieu, 2000,s141).

Disposisjoner er her å forstå som tilbøyeligheter, *habitus*, som kan komme til uttrykk gjennom smak; om vi foretrekker kaffe over te, og i så fall hvilken kaffe (cortado, cappuccino, trakterkaffe etc), om vi foretrekker bøker over filmer (og i så fall hvilke bøker: krim, skittenrealisme, sakprosa etc) (Bourdieu,2010) samt *hexis*, som er internaliserte tilbøyeligheter som kommer kroppslig til uttrykk gjennom måten vi står, går, snakker og ter oss på (Bourdieu,2000). At tilbøyeligheter er kroppslige realiteter, er ubestridelig;

To deny the existence of acquired dispositions, in the case of living beings, is to deny the existence of learning in the sense of a selective, durable transformation of the body through the reinforcement or weakening of synaptic connections (Bourdieu,2000,s136).

I relasjonell fenomenologisk tenkning er vår subjektive livsverden kroppslige erfaringer unektelig tilknyttet de sosiale relasjoner som utgjør vår kultur, og fordi den kultur vi er formet av bare er en

av uendelige mange mulige kulturer, må vi, som et sentralt premiss for den fenomenologiske metode (ifølge Husserl) først bli bevisst det vi tar for gitt (fordommer og forforståelser), og konsekvensen av det som tas for gitt (måten våre fordommer påvirker erfaringen av noe), for deretter å sette det i parentes (bracket-off) (Smith, Flowers & Larkin, 2009, s13).

Metoden for fenomenologisk reduksjon (eidetic reduction) som er utviklet av Husserl er spesielt egnet for å definere et fenomens essens (eidōs).

Husserls fenomenologiske reduksjon (*eidetic reduction*) innebærer å sette i parentes alt vi ikke kan vite, for å rette oppmerksomheten mot det vi kan vite, nemlig fenomenet vi erfarer, og undersøke hva det er ved tingen som definerer vår erfaring av den (fenomenets essens). For å undersøke et fenomens definerende essens, for eksempel hva som definerer et hus (som er Husserls eksempel) kan vi ta i bruk teknikken «*free imaginative variation*», hvor vi tar utgangspunkt i tidligere erfaringer med hus og undersøker fenomenets grenser (hva er det som bestemt gjør dette til et hus, og ikke til en butikk?) (Smith, Flowers & Larkin, 2009, s14). Dette forskningsprosjektet er i høy grad inspirert av Husserls fenomenologiske reduksjon, ved å stille spørsmålet «hva er det som gjør dette til tradisjonskunst og ikke kunst?», hvilket i sin natur er et klart fenomenologisk spørsmål idet at «An artwork is essentially phenomenal; it is an appearance that is not to be taken as the appearance of something, but instead purely as appearance» (Figal, 2010, s3), samt et relasjonelt fenomenologisk spørsmål om hvem det er som forholder seg aktivt til tradisjonskunst som begrep, og hvilke subjektive virkelighetsoppfatninger de deler, og som samler dem som gruppe samtidig som det ekskluderer andre individer, hvis teori, feltteorien, fortjener en redegjørelse av.

3.1 Konsept: Kulturelle Felt

Et av prosjektets to formål er å undersøke tradisjonskunst som kulturelt felt. Teorier om kulturelle felt er analytiske, sosiologiske verktøy for å undersøke samspillet i sosiale grupper på et generaliserende nivå. Det vil si, feltteorier er, i likhet med prosjektets metode, PaR, ikke egnet til å gi klare svar, men til å danne ny innsikt i sosiale gruppers logikk. At prosjektets vitenskapelige grunnsyn er relasjonelt fenomenologisk, innebærer at den sosiologiske teorien her leses i lys av fenomenologien. Hvilket innebærer å både ha med seg at et individ har en egen subjektiv livsverden, men og, at denne livsverden sannsynligvis ikke er unik for individet. Dette underkapittelet vil redegjøre kort for konseptet kulturelle felt.

What is comprehended in the world is a body for which there is a world (...)The body is linked to a place by a direct relationship of contact, which is just one way among others of relating to the world. The agent is linked to a space, that of a field (Bourdieu, 2000,s135).

Vår subjektive livsverden er ikke unik for oss, den er konstruert av ytre faktorer (sosiale, økonomiske, kulturelle etc) som i møte med kroppen vår (bevisstheten) former oss. Den kroppslige erfaringen av andres påvirkningskraft konstitueres allerede i barndommen:

(...) the child can only discover others on such on condition that he discovers himself as a 'subject' for whom there are 'objects' whose particularity is that they can take him as their 'object'. In fact, he is continuously led to take the point of view of others on himself, to adopt their point of view so as to discover and evaluate on advance how he will be seen and defined by them. His being is being-perceived, condemned to be defined as it 'really' is by the the perception of others (...)for whatever possessions he may have on earth, whatever health and essential comfort, he is not satisfied if he has not the esteem of men (Bourdieu,2000,s166).

Hvilket innebærer at vi aldri eksisterer i et vakuum, men alltid i relasjon til andre, og at disse relasjonene former oss. Med det følger også at vi har muligheten til å søke innflytelse og påvirkning på andre. Bourdieus feltbegrep (champs) er et analytisk verktøy for å undersøke disse sosiale arenaer (social spaces) hvor det kjempes om innflytelse gjennom å oppnå en viss posisjon (Bourdieu,1993). Hvilke posisjoner som er mulige i et felt, og hvilke vi velger å ta (eller strekker oss etter å ta) er «kvasimekanisk», det vil si, ofte ubevisst (Bourdieu,1993,s59). Opphavet til de ulike posisjonene er kampen om gevinst (kapital), der de yngre nykommerne (avante garde) utfordrer de etablerte eldre (retro garde) for å skape seg et navn, mens de eldre til gjengjeld kjemper for å beholde posisjonen sin (Bourdieu,1993,s60). En posisjon sier altså noe om agentens *standpunkt* i den diskursen på pågår i feltet, i kunstinstitusjonen handler den striden om «hva som er god kunst og hvem som har autoritet til å si det» (Solhjell,1995,s66). «Kunstnerne inntar sine posisjoner med den kunst de lager, museene med den kunst de kjøper, galleriene med den kunst de stiller ut og selger» (Solhjell,1995,s66). Relasjonen mellom posisjoner og den enkeltes kamp om posisjon medieres av agentens disposisjon. Hvilke felt vi handler i er også implisitt påvirkningen vi formes av,

da ulike felt (kunstfeltet, vitenskapsfeltet, det politiske felt etc) forenes gjennom agentenes felles tilbøyeligheter, *habitus*.

Habitus, er, for å repetere kort, betegnelsen på de skjemaene for persepsjon og handlinger som er internalisert gjennom tidligere erfaringer, og som, nettopp fordi de er internalisert, gjør det mulig for oss å reagere uten å på forhånd måtte kalkulere hva som er den rette responsen, det er «feel for the game» (Bourdieu,2000,s138 & s11, Bourdieu,1993). «Every field is the institutionalization of a point of view in things and in habitus. The specific habitus, which is demanded of the new entrants as a condition of entry, is nothing other than a specific mode of thought» (Bourdieu,2000,s99). Fordi habitus formes av erfaringer, følger det at det er dynamisk, «habitus change constantly in response to new experiences» (Bourdieu, 2000,s161), slik at det habitus som faktisk forutsetter deltakelse i et gitt felt er «(...)a habitus that is practically compatible, or sufficiently close, and above all malleable and capable of being converted into the required habitus» (Bourdieu,2000,s100). I tillegg forenes agentene av et felles *doxa*, som kunstfeltets *l'art pour l'art* (kunstens verdi i kraft av å være kunst). Doxa er altså den felles, ubestridte tro, som paradoksalt forener de som splittes av det, ettersom det er en forutsetning å ha en felles aksept av den for å kunne strides om den (Bourdieu,2000,s100). Feltets doxa er derfor feltets essens, -(that) «which distinctively defines it» (Bourdieu,2000,s131).

Videre er *illusio* et sentralt analytisk begrep for å forstå et felts logikk, *illusio* er den fundamentale interessen i det spesifikke spillet om en viss kapital som foregår i feltet, og som kommer til uttrykk gjennom rutinerne handlinger, ting som gjøres, og som gjøres fordi det er ting man gjør og det alltid har vært gjort på den måten (Bourdieu,2000,s102). *Illusio* er og grensesettende, ved at «(..) to observe where the stakes and prizes offered by each of the different fields cease to be perceptible and attractive (...) is one of the ways of testing their limits (Bourdieu,2000,s97). For, slik kunstfeltet forenes av doxaet «kunst for kunstens skyld» og aktørenes kamp om symbolsk kapital (kred), er definerende kvaliteter ved kunstfeltet som adskiller det fra andre felt. Kunstfeltets logikk er et spill hvor *winners lose*, speilvendt av det økonomiske feltets logikk, i det at akkumulasjon av penger (økonomisk kapital) ikke gir annerkjennelse (symbolsk kapital,kred), mens symbolsk kapital (kred) derimot kan veksles inn i økonomisk kapital (Bourdieu,1993). Det er dette særtrekket ved feltet vi ser i spill når det skrives artikler i lokalaviser om (gjerne autodidakte) billedkunstnere som selger svært godt, men allikevel ikke opplever annerkjennelse fra kunstverden. Samt i motsatt fall, når

profesjonelle kunstnere kan ha oppnådd en viss symbolsk kapital, men like fullt er lavtlønnet sammenliknet med andre yrkesgrupper i landet med tilsvarende lang utdanning. Og, i siste instans, de profesjonelle kunstnere med svært høy grad av annerkjennelse, og som en følge av det setter nye salgsrekorder (og som gjerne bemerkes folkelig ved at «det er navnet som selger, ikke kunsten»). I det første tilfellet, den autodidakte og veltjenende kunstneren, avsløres vedkommende som en utenforstående nettopp ved at hen tilkjenner å ikke (anner)kjenne kunstfeltets doxa, ved å forveksle økonomisk kapital med symbolsk kapital, ettersom «The art business, a trade in things that have no price (...) can only work by pretending not to be doing what they are doing» (Bourdieu,1993,s74), og heller ikke feltets illusio:

Taking part in the illusio (...) means taking seriously (...) stakes which, arising from the logic of the logic of the game itself, establish its 'seriousness', even if they may escape or appear 'disinterested' og 'gratuitous' to those who are sometimes called 'lay people' or those who are engaged in other fields (since the independence of the different fields entails a form of non-communicability between them) (Bourdieu,200,s11).

Eksempelet med den økonomisk motivert amatørkunstner og den profesjonelle kunstneren som motivert av annerkjennelse illustrerer samtidig ulike verdisyn. I Bourdieus tenkning er disse to verdisynene motsetninger som befinner seg i hver sin ende av en skala, -symbolsk produksjon kontra kommersiell produksjon (Bourdieu,1993, Bourdieu,1984). I norsk sammenheng har Solhjell (1995) i tillegg funnet et tredje verdisyn i det norske kunstfeltet, nemlig det inklusive. Det inklusive kretsløpet har sitt opphav i 1970-tallets inkluderende kulturpolitikk, og kjennetegnes av et egalitært menneskesyn der «kunsten er for alle» og «alle skal med» (Solhjell og Øien,2012), og lavere grad av annerkjennelse enn det eksklusive (som er elitistisk, og forvalter det symbolske verdisynet «kunst for kunstens skyld»), men høyere enn det kommersielle (som ikke har noen anerkjennende innflytelse i kunstfeltet). Til gjengjeld forvalter det «politisk troverdighet og evne til å oppnå offentlig støtte» (Solhjell og Øien,2012,s29). Det inklusive kretsløpet kjennetegnes derfor av politisk kapital, slik det eksklusive kjennetegnes ved symbolsk kapital, og det kommersielle ved økonomisk kapital (Solhjell og Øien,2012). Kort oppsummert kan de tre kretsløpene beskrives som «blikk, bruk og butikk» (D.Solhjell, personlig kommunikasjon, 20.04.22).

De ulike kretsløpene innad i kunstfeltet er altså forenelig med tre ulike verdisyn, og kapitalformer. Hvilket kretsløp en agent er virksom i har videre en direkte sammenheng med vedkommendes

habitus, som sannsynliggjør et visst verdisyn, hvilket er symptomatisk for en interesse i kretsløpets spesifikke kapital, *illusio*. Å ikke delta i feltets *illusio*, er altså ensbetydende med å ikke være del av kretsløpet, ettersom det utelukker at man deltar i det sosiale spillet hvis er feltets forenende *illusio*: «*the game makes the illusio (...) the player, mindful of the game's meaning and having been created for the game because he was created by it, plays the game and by playing it assures its existence*» (Bourdieu,1993,s257).

Men i siste instans, er den sikreste måten å undersøke om noen er inkludert i et felt å undersøke i hvilken grad de har mulighet til å påvirke feltet, ettersom «*there is no other criterion of membership of a field than the objective fact of producing effects within it* (Bourdieu,1993,s42).

Eksemplet illustrerer samtidig en annen, (for noen ubehagelig) erkjennelse av at kun det kunstfeltet regnes som kunst, er kunst. Kunstfeltet har altså *definisjonsmakt* i spørsmål vedrørende hva som er kunst. Denne definisjonsmakten respekteres også av det politiske feltet, hvilket kommenteres i Stortingsmelding nr 23 om visuell kunst:

«For kunstbegrepene -og de strømninger som oppstår av dem -finder vi innenfor kunstfeltet et samspill av alle aktører som utgjør Kunstinstitusjonen. Når et nytt kunstfenomen dukker opp, får det ikke status som kunst med mindre det profesjonelle kunstfeltet på en eller annen måte forholder seg til det som kunst».

(Meld. St. 23 (2011–2012)Visuell kunst, kapittel 4.1)

Det som kommer frem av stortingsmeldingen er at staten anerkjenner kunstfeltets makt til å selv definere hva som aksepteres som kunst, kjent som «*armlengdes prinsipp*», og som er symptomatisk for kunstfeltets autonomi. Et felts grad av autonomi kjennetegnes ved feltets kraft til å definere egne kriterier for produksjon og kvalitetsbedømming av disse (Bourdieu, 1993,s115), hvilket det norske kunstfeltet i høyeste grad altså har, og som kommenteres i stortingsmeldingen. Et sosialt felt er i grunn et slagfelt, hvor det som kjempes om er definisjonsmakten:

«(...) the definition of the writer (or artist, etc.) is an issue at stake in struggles in every literary (or artistic, etc) field. In other words, the field of cultural production is the site of struggles in which what is at stake is the power to impose the dominant definition of the

writer and therefore to delimit the population of those entitled to take part in the struggle to define the writer «(Bourdieu,1993,s42)

Spillet om definisjonsmakt er altså et spill om å ekskludere utfordrere, ettersom de som har satt sitt merke og slik konstituert en tilstand har enhver interesse av å bevare tingenes tilstand (og slik deres egne posisjon som anerkjent), hvilket medfører at utfordrere ikke kan sette sitt merke uten å skyve de etablerte inn i fortiden for å lage plass til seg selv, det vil si, ved å innføre en ny posisjon (Bourdieu,1993,s60). Spillet om posisjon er selve spillet, hvor det som kjempes om er anerkjennelsen nødvendig for å påvirke spillet. Hvilket for øvrig ikke betyr at det er et bevisst strategisk spill, «position-takings arise quasi-mechanically -that is, almost independently of the agents' consciousness and wills -will from the relationship between positions» (Bourdieu,1993,s59), det er i stedet å forstå som en konsekvens av aktørens institusjonalisering innad i spillet, at de handler i tråd med feltets *illusio* som kommer til uttrykk gjennom de «ting som gjøres, og som gjøres fordi det er ting man gjør og det alltid har vært gjort på den måten» (Bourdieu,2000,s102).

Kort oppsummert er altså et *felt* en sosial gruppe mennesker (agenter) som deler en felles forståelse (*doxa*) av at noe er spesielt verdifullt (feltets særegne kapital), og som posisjonerer seg og er motivert (*libido*) til å kjempe om kapitalen som er i spill (*illusio*). Tilbøyeligheten til å dele et felts *doxa*, har sammenheng med den enkelte agents *habitus* (*livsverden*), som er formet av både arv og miljø (*livshorison*t), og som kommer fysisk til uttrykk gjennom *hexis* (måten man står, går, snakker på,etc). Men fenomenologien i stor grad fokuserer på et individs personlige og selvstendige livsverden, konsentrerer relasjonell fenomenologi seg om samspillet mellom de grupper av mennesker som forenes av felles livsverden.

4 Know this: Kunstdefinisjoner

«The work of art is an object which exists as such only by the virtue of the (collective) belief which knows and acknowledges it as a work of art» (Bourdieu, 1993, s35).

Dette kapitlet danner prosjektets grunnleggende kunnskapsbase, eller «know this», som Nelson (2013) kaller det; -det vi allerede vet. Den 'know this' som presenteres her, har kommet frem av litteraturstudiene og forprosjektet. For å forstå utfordringene tilknyttet det å definere tradisjonskunst som kunstfenomen, og som sosialt felt, er det nødvendig å ha noe kjennskap til kunsthistorien med dens definisjoner av kunst og folkekunst.

Kunstfeltet, i betydningen det sosiale spillet om kunstnerisk anerkjennelse, som forenes av doxaet «l'art pour l'art», som innehar legitim definisjonsmakt, og er forenelig med det vi kan kalle det institusjonaliserte kunstbegrepet, er et relativt moderne fenomen (Bourdieu, 1993). I norsk sammenheng dateres kunstinstitusjonen til slutten av 1800-tallet, på tross av at det moderne kunstbegrepet som ligger til grunn for kunstinstitusjonen (kunst er estetikk, og derfor er kun de verk som produseres av profesjonelt utdannede kunstnere kunst) i kontinental sammenheng dateres til omkring 1750 (Danbolt, 2015).

At kunstdefinisjonen spesifiseres som det *moderne*, skyldes naturligvis at det ble skapt kunstverdige gjenstander før 1750. Av den grunn ble da også den moderne kunstdefinisjonen innført med tilbakevendende kraft, hvilket er bakgrunnen for at større kunsthistoriske museer gjerne har eldre kunst i sin samling. Det eldste kjente kunstverket (etter den moderne definisjonen) er «Venus de Willendorf», en liten figur datert til å være et sted mellom 20 og 33 tusen år gammel. Deretter, om man skal følge de kunsthistoriske linjer (hvilket jeg velger å gjøre) er nest-eldste kunstverk de omtrent 15000 år gamle hulemaleriene i Frankrike og Spania. Noe nyere er objekter i form av keramikk, tekstiler, metallarbeider, og liknende, i historisk kontinuitet, hvorpå kunstdefinisjonen

deretter, fra antikken av, hovedsakelig omfatter skulpturer og malerier (Bul & Gali,2019,s15-17). Kunstdefinisjonen synes å snevre ned jo nærmere vi kommer moderne tid, fra å omfatte bruksgjenstander til å utelukkende forfatte seg med disiplinene billedhugging og maleri, for så å åpnes opp i samtidens definisjon hvor ethvert fenomen som anerkjennes av kunstinstitusjonen (altså det legitime kunstnere mener er legitim kunst) er å regne som kunst, deriblant ready mades, performances, installasjoner og video, for å nevne noe.

Kunst oppstod altså ikke som begrep i 1750, det som skjedde var en holdningsendring til hva begrepet kunst omfattet, fra å betrakte kunst som en aktivitet (*ars/kunnen*), til å betrakte det som produkter av en spesialiserte og formelt utdannede fagpersoner. Begrepene *ars/artem* og *kunnen*, bygger på en forståelse av kunst som en menneskelig aktivitet, og har røtter tilbake til antikken. I den tid (antikken) var rådende kunstsyn at kunst var uttrykk for håndverksferdigheter, *technè*. Det greske begrepet *technè* definerte altså ferdigheten, know-how, som forutsatte frembringelsen av verket, hvor av selve verket var et vitnemål om denne kunstferdigheten (Alnes,2019).

Begrepet *technè* ble siden oversatt til *ars*, på latin, som igjen ble oversatt til *art* på engelsk og fransk, og som er synonymt med det norske ordet kunst, hvilket har sitt etymologiske opphav i nedertyske *kunnen*, å kunne. Å bruke ordet kunst som beskrivende for en ferdighet henger da også igjen i dagligtalen vår, når vi snakker om ingeniørkunst, heksekunst, kokkekunst og liknende.

Vi finner også tendenser til den samme tenkningen i den moderne (ikke-relasjonelle) fenomenologien: «By calling something an artwork, one accordingly does not say what something is, but instead how it is (...) a peculiar type of knowing and being-able-to-know» (Figal,2012,s27). Kunst var altså betegnelse for aktiviteter, og ikke visse gjenstander frembrakt av aktiviteter (Bul & Gali,2019,s13-29). Dette «moderne skillet i det estetiske feltet», som medførte at kun visse

gjenstander (skulpturer og malerier) ble kunstdefinert var en konsekvens av at estetikken som fagdisiplin, og dens påfølgende smaksvitenskaper ble grunnlagt (Bull & Gali,2019, s17).

Skillet mellom brukskunst og ren kunst har en klar sammenheng med (the) «intellectualist divorce» som begynte i renessansen, og ble fullbyrdet i opplysningstiden, hvor intellektet ble ansett som overlegent kroppen, og hvor kultur ble holdt høyere enn natur. (Bourdieu,2000,s23). I tråd med dette dualistiske skillet ble også malerkunsten opphøyet fra å betraktes som brukskunst til intellektuell praksis:

(...) painterly activity progressively asserted itself as a specific activity, irreducible to a simple labour of material production that could be evaluated purely in terms of the value of the time spent and the paint consumed, and consequently claiming the status accorder to the noblest intellectual activities (Bourdieu,2000,s20).

Det kan virke rart for oss i dag å tenke oss malerier som brukskunst, men før 1700-tallet fantes det per definisjon kun brukskunst, deriblant Michelangelos maleri i det sixtinske tak (Danbolt,2014).

Det som også er viktig å ta med seg, er at det ikke finnes én kunstdefinisjon, det finnes en mengde, hvorav de tre største (i europeisk sammenheng) er å enten anse kunst som et evolusjonært biprodukt av hjernens utvikling i steinalderen, og altså et universelt menneskelig fenomen på linje med språk («kunst er kommunikasjon») (Dutton,2009), at kunst er uttrykk for ferdigheter (som i uttrykket *technè*, og kokkekunst, ingeniørkunst, legekunst etc), eller «kunst er et institusjonalisert sosialt fenomen». (Bourdieu,1993,2000).

Ulike kunstdefinisjoner er derfor uttrykk for ulike filosofiske perspektiv, og/eller historisk situerte kunstsyn, slik også er tilfellet med det norske begrepet «folkekunst».

4.1 Folkekunstdefinisjoner

The primordial political belief is a particular viewpoint, that of the dominant, which presents and imposes itself as a universal viewpoint (...) what today presents itself as self-evident, established, settled once and for all, beyond discussion, has not always been so and only gradually imposed itself as such (Bourdieu,2000,s174).

Det norske folkekunstabegrepet er forankret i visse historiske omstendigheter innenfor et geografisk område, nemlig 1700-1850 i norske innlandsbygder fra Setesdal i sør og til Møre i nord (Hodne,2008), hvilket betyr at det ikke uten videre kan oversettes til andre språk. Norsk folkekunst er altså ikke synonymt med amerikansk *folk art*, eller fransk *art populaire*, (Anker,2004) for å ta et par eksempler. Det norske folkekunstabegrepet har fra begynnelsen av, da det først ble brukt av Harry Fett i 1902, blitt definert ut ifra sin relasjon til det de den gang kalte «elitekunst» (Anker,2004), og som vi i dag helt enkelt kaller «kunst».

Sammenliknet med «elitekunsten» kjennetegnes folkekunsten av å avvike fra den kunsthistoriske epoken tingene ble produsert i, eller i alle fall i forhold til den tiden de ble «oppdaget» av eliten. Folkekunsten betegnes derfor ofte som retardert, da den har et stilhistorisk etterslep på omtrent 1-200år. At folkekunsten ble «oppdaget» hadde en direkte sammenheng med romantikken og etter hvert nasjonalromantikken, og det politiske prosjektet om å danne en nasjonalstat. For at en nasjonalstat skulle bli til, måtte det bli dannet en bevissthet om et fellesskap som kom til uttrykk gjennom felles kultur. Bondestanden ble på begynnelsen av 1800-tallet betraktet som en enhetskultur med kulturell kontinuitet tilbake til høymiddelalderen, hvilket ble ansett som den norske storhetstid. Da den norske eliten bestemte seg for å reise til bygde-Norge og samle inn kultur, var det altså fordi de mente at bondekulturen var «de egentlige nordmenns egentlige kultur» (Hodne,2008,s113). Folkekunsten er altså konstruert for å benyttes instrumentalt av politiske interesser.

Det var selvsagt bare deler av den folkelige kulturen som var av interesse å viderebringe, og folkekunsten kan derfor defineres som «den delen av bøndenes dekorative utsmykninger som til enhver tid tilfredstiller den urbane kulturelitens kriterier for god kunst» (Christensen,2020,s53). Helst dreide det seg om de deler av livsformen som «bar oppe et alderdommelig handlingsmønster», og da kun i de bygder som var innen rimelig avstand fra Christiania med den tids transportmidler (Hodne,2008,s37).

Sveen (2004) påpeker at vi vet svært lite om hvordan gjenstandene ble vurdert i de miljøene de var skapt for, noe også Christensen (2020) kommer innpå; -at man var «mindre opptatt av å finne ut hvordan befolkningen selv for eksempel hadde opplevd sine rosemalte interiører, hvordan de hadde tolket billedmotivene, og i hvilke sosiale sammenhenger bildene hadde inngått» (s53). Hvilket er problematisk, da det sannsynliggjør at den urbane kultureliten har projisert seg selv inn i det de har sett, og dermed ikke vært bevisst i hvilken grad deres kultur har farget synet: «any art perception involves a conscious or unconscious deciphering operation» (Bourdieu, 1993,s215).

The question of the conditions that make it possible to experience the work of art (and, in a more general way, all cultural objects) (...)the culture that the originator puts into the work is identical with the culture or, more accurately, the artistic competence which the beholder brings to the deciphering of the work. (...) whenever these spesific conditions are not fulfilled, misunderstanding is inevitable. (Bourdieu,1993,s216).

Gjennom å betrakte tingene som «materielle manifestasjoner av en nasjonal kulturtradisjon» tilla man derimot gjenstandene et nytt meningsinnhold (Sveen,2004,s23), ettersom «(...) every work is, so to speak, made twice, by the originator and by the beholder, or rather, by the society to which the beholder belongs» (Bourdieu,1993,s224). Samtidig innebar perspektivet på folkekunst som uttrykk for kollektiv kulturtradisjon at det var uviktig hvem som hadde laget gjenstandene, så lenge de kunne oppfattes som en del av bondekulturen innlands. I praksis betyr det at gjenstander ble anonymisert, selv i de tilfeller hvor man kjente opphavsmannen. (Christensen,2020) Det innebærer for oss, i dag, at det aldeles ikke er sikkert at de er laget av ufaglærte bønder. -Det har vi ingen måte å undersøke utover at man kan tenke seg at gjenstander faktisk laget av ufaglærte bønder vil se ut som nettopp det, rent teknisk (Sveen,2004). At folkekunsthforskningen som ble gjennomført på 18-1900tallet er så lite transparent innebærer at vi ikke uten videre kan ta deres ord for at de har registrert det de mener de har registrert, det er tross alt et tolkningsspørsmål. For alt vi vet kan store deler av gjenstandsmaterialet være laugskunst som har forvillet seg inn fra byene gjennom markeder, gaver, eller i form av svart arbeid. Nå fantes det riktignok en lov mot å produsere finere laugskunst på bygdene på 1700-tallet, men i hvilken utstrekning den ble håndholdt vet vi ikke (Hodne,2008).

Dette betyr at det også er betimelig å stille spørsmål ved hvorvidt de oppdaget folkekunsten, eller oppfant den. I alle fall følger det at folkekunstens «oppdagelse» åpnet et nytt marked for salg av disse gjenstandene. Spesielt treskjæring, hvor det med tiden ble opprettet egne verksteder for produksjon i hovedstaden, og hvor gjenstandene i stadig større grad ble produsert for bymarkeder innenlands og utenlands (Sveen,2004). Utenlandsmarkedet førte til at store deler av gjenstandene som befant seg på bygdene ble kjøpt inn og fraktet ut av landet, i en så omfattende grad at Kunstindustrimuseet argumenterte for at det var statens ansvar å stoppe virksomheten av hensyn til både nasjonalfølelsen og for å sikre kulturobjekter som kunne nytte som forbilder for fremtidige håndverkere og husflidshåndverkere. Husflid var allerede på den tid, altså siste halvdel av 1800tallet, regnet som en forlengelse av gammel folkekunst, og gjennom det klassifisert som en del av nasjonalkulturen og dermed verneverdig. Det på tross av at det allerede på den tiden var gjengs å tenke at «kunstnerisk kvalitet bare eksisterte i miljøer som ikke var under påvirkning fra teknikk og materialisme» (Hodne,2008,s106)

Uansett, om treskjæringen hadde hatt en historisk kontinuitet til vikingetiden (vi vet jo faktisk ikke), så ble denne brutt da eliten fra Christiania ble oppmerksom på den. Disse endringene, altså nytt meningsinnhold, og nytt forhold mellom produsent og konsument, er såpass store at Sveen (2004) omtaler det som en «genuin nyskaping», og hevder at «folkekunstens fødsel og oppdagelse ledet med andre ord til dens død» (s24). Allikevel, på tross av at treskjæringen som kanskje hadde stolte tradisjoner i kontinuitet til vikingetiden, ble redusert til suvenirer (Sveen,2004), var elitens arbeid for en nasjonalisert kultur vellykket. «Utvalgte elementer av bondekulturen ble foredlet gjennom kunsten og tilbakeført til det brede lag av folket gjennom skoleundervisning, museer, voksenopplæring, litteratur og frivillige organisasjoner» (Hodne, 2008, s117). At denne «tilbakeføringen til det brede lag gjennom skoleundervisning og museer» fremdeles er gjeldende i dagens grunnskoleundervisning er bakgrunnen for at jeg ikke går dypere inn i hva folkekunstabegrepet rommer, da den norske leser bør være vel kjent med de klassiske folkekunstudtrykk som rosemaling, treskjærte akantusranker og hardangerbroderi. Istedenfor å dvele ved nøyaktig hvilke gjenstander med regionale særtrekk som er del av den kanoniserte folkekunsten kan det være nyttig å rette blikket tilbake mot det at det norske folkekunstabegrepet peker mot et historisk avsluttet fenomen (Sveen,2004, Anker,2004, Christensen,2020). Det betyr, i all enkelthet, at selv om folkekunststudenter studerer folkekunst i

dag, skaper de ikke folkekunst (fordi de skaper det i dag), hvilket kan være noe av bakgrunnen for at begrepet «tradisjonskunst» i dag tidvis benyttes om den akademiske disiplinen folkekunst.

Da Mannes (2006) studerte folkekunstgjenstander laget av Mastergradsstudenter ved Institutt for Folkekultur (nå kjent som Institutt for Tradisjonskunst og folkemusikk) kom hun til samme logiske slutning, at folkekunststudenter i dag ikke kan lage folkekunst, og løste det ved å introdusere begrepet «preserverende folkekunst». «Preserverende folkekunst» er da hennes begrep for å favne det som lages av folkekunststudentene i dag, ettersom folkekunstbegrepet ikke er betegnende for de gjenstander som produseres ved instituttet. Hun påpeker også at «den akademiske praksis skaper en viss avstand til folkekunstheltet, og bidrar til at den kontinuerlige og naturlig levende folkekunsttradisjonen hovedsakelig fremstår som historisk avsluttet» (s72) Hun påpeker også videre at

vi kan tenke oss at en levende folkekunst i dag ikke nødvendigvis hadde vært dekorerte gjenstander, og en eventuell dekor ikke nødvendigvis hadde den samme stiliserte utformingen vi kan observere i den eldre folkekunsten. Vi har heller ikke behov for bruksgjenstander i samme grad som tidligere. (Mannes,2006,s72)

Det impliserer at det er logisk å tenke seg at folkekunsten, om den har overlevd i en eller annen form, vil ha utviklet seg videre, og fritt (slik levende tradisjoner gjør) i takt med samfunnets utvikling. Det er vanskelig å tenke seg at den norske folkekunsten, slik den ble forstått og formidlet på 18-1900-tallet, ville utviklet seg naturlig til en akademisk disiplin på et universitet. Fordi, akademisering av frie, folkelige uttrykk uunngåelig innebærer nok et tradisjonsbrudd. Bruddet som fulgte folkekunstens oppdagelse, som Sveen (2004) redegjør for, kan forståes som både en rekontekstualisering og en rekonseptualisering av folkekunsten. Fra å være interiørobjekter i visse hjem, ble de rekontekstualisert som en vare produsert for et marked, og rekonseptualisert fra å være bruksgjenstander til nasjonal kulturarv. Enhver rekontekstualisering og rekonseptualisering innebærer en endring av meningsinnholdet. For å si det med Danbolt (2015):

Sjølv om tinga er autentiske nok, har dei ikkje same meaning og tyding, verdi og funksjon, i dag som den gongen (...) Det som ein gong var teikn på den største fattigdom, er i dag blitt antikvitatar og dermed teikn på god smak. Tinga er dei same, men dei har endra teiknkarakter, og dermed fått ny meaning. (s17)

Sitatet kunne ha handlet om oppdagelsen av folkekunst, ting som en gang hadde et eget meningsinnhold vi vet svært lite om (ettersom det, slik Christensen (2020) påpeker, ikke ble undersøkt den gangen de ble oppdaget) og som etter hvert ble gitt ny mening som suvenirer (Sveen,2004). Men, sitatet er ikke minst relevant også når vi i dag forsøker å lese fortiden gjennom å undersøke gamle objekter, for som Danbolt (2015) òg påpeker, så er det uunngåelig at når vi i dag undersøker eldre gjenstander foretar en slik nyfortolkning som gir nytt meningsinnhold, ettersom

for at det skulle være mogleg å forstå fortida på dei premissane fortida sjølv set, måtte vi vere istand til å krype ut av vårt eige skinn, datert i det tjueførste hundreåret, og (...) legge av oss alt det som gjer oss til det vi er -kompetansen vår og den faglege innsikta vår i eit datasamfunn. Og det måtte vi, dersom målet var å komme på høgd med menneska i fortida. Så det kan vi gløyme. Den måter vi tenker og opplever verda på, har gått oss i blodet og kroppen så fullstendig at vi er fangar av vår eiga tid (s16-17)

Vi kan altså ikke i dag foreta undersøkelser av den gamle folkekunsten med den hensikt å fullt ut forstå den. Vi har ikke annet valg enn å betrakte den utifra vår livshorisont, hvilket fordi den er meget annerledes enn den tidens livshorisont, medfører en nyfortolkning (rekonseptualisering) og med det tilføyelsen av et mulig nytt meningsinnhold. Dette fordi vår livshorisont, både habitus og hexis, er begrenset til vår egen tid, ettersom «vår kropp är det enda instrumentet för all vår yttre kunskap, såväl intellektuelt som praktisk» (Polyani, 2013, s40).

Bevisstheten vår, som muliggjør all kunnskap er kroppslig (Merlaeu-Ponty,2018, Polyani, 2013). Videre følger det, som Merleau-Ponty (2018) påpeker; at «på samma sätt som kroppen nödvändigtvis är «här» existerar kroppen nödvändigtvis «nu»; den kan aldrig bli «förfluten» (s103) så kan vi altså ikke erfare kroppslig noen annen tid enn nåtiden, og derfor heller ikke være bevisst noen annen tid. Det er allikevel visse ting vi kan vite om den norske folkekunsten, vi vet at oppdagelsen av folkekunst var politisk-ideologisk motivert, og derfor instrumentell (Hodne, 2008), vi vet at ideen om ensomme, selvlærte genier ikke er realistisk (Nelson,2013), og vi vet at det norske aldri har eksistert i et vakuum helt uten påvirkning fra kulturer, slik vi også vet at «nasjonalånd» og «folkesjel» er (nasjonal)romantiske forestillinger og ikke, slik de mente i romantikken, uttrykk for genetisk nedarvede sjelsevner (naturfenomen)

(Anker,2004,Danbolt,2014). Utover det er det svært mye vi ikke vet, og ikke kan vite om den historisk situerte folkekunsten.

Påstanden at folkekunststudenter (altså de som utdanner seg formelt i den akademiske disiplinen folkekunst) ikke skaper folkekunst, er like gyldig om man belyser det i perspektiv av det internasjonale folkekunstbegrepet (*folk art, art populaire*) hvilket defineres ved at gjenstandene er produsert av individer uten profesjonell utdanning i å produsere gjenstandene (Hoffman,2019). Den definisjonen utelukker altså de som er utdannet til å gjøre det, slik at det paradoksalt nok tilsynelatende viser seg at de som kan lage folkekunst, er de som ikke er formelt kompetente i faget, mens de som er formelt kompetente ikke kan utøve det. Det er selvsagt sterkt generalisert, og spissformulert, men med den hensikt å bringe for øye at tradisjonelle folkekunstdefinisjoner aktivt forholder seg til *hvem* som har laget noe, på tross av at dette noe, tingen, på sin side ikke betraktes som et individuelt frembrakt produkt, men som resultat av en kollektiv tradisjon. Denne vektleggingen av *hvem*, kan tenkes å være en konsekvens av at folkekunstbegrepet ble tatt i bruk etter den moderne kunstdefinisjonen (kunst er det som er laget av legitime kunstnere), som utelukker muligheten for å definere folkekunst i enkelthet som «kunst». Folkekunsten er derfor definert av sin relasjon til kunstfeltet som ekskluderer den.

For å videre unngå de retoriske flokene som følger folkekunstbegrepet, og som så langt ikke synes å ha gitt videre nye innsikt, anser jeg det som hensiktsmessig å sette folkekunsten i parentes (i fenomenologisk forstand, bracket off) og videre undersøke tradisjonskunstbegrepet i lys av Bourdieus feltteori, det vil si, ved å undersøke hvem tradisjonskunstnerne er, og hva tradisjonskunstnere faktisk gjør, i samtiden. Feltanalysen vil utelukkende ta utgangspunkt i det moderne, akademiske begrepet tradisjonskunst og relasjonene mellom de agenter som forholder seg til det, ettersom «position-takings changes (...) whenever there is a change in the universe of options that are simultaneously offered for producers and consumers to choose from» (Bourdieu,1993,s30) som i denne sammenhengen betyr at en analyse av mulige posisjoner i dag, ikke nødvendigvis forteller oss stort om posisjoner den gang, fordi samfunnet har endret seg radikalt siden folkekunsttiden.

4.2 Supplerende reflection in action: dramatisering av rekontekstualisering

Å skape og utøve folkekunst i en akademisk setting er en radikal rekontekstualisering, i det at den internasjonale folkekunsten har blitt definert ut ifra å være en ufaglært praksis, slik at de som kan lage folkekunst er de som ikke er formelt kompetente i faget, mens de som er formelt kompetente ikke kan utøve det. Det norske folkekunstbegrepet kan heller ikke benyttes om tradisjonskunst, da det peker mot et historisk avsluttet fenomen (Sveen,2004, Anker,2004, Christensen,2020). Det



Figur 7 Foto: Russel Jacobsen, assistent: Marianne Linnae, modell: Sara Maaren, Location: Greveskogen, Jarlsberg

betyr, i all enkelthet, at selv om folkekunststudenter studerer folkekunst i dag, skaper de ikke folkekunst, fordi de skaper det i dag. At enhver rekontekstualisering og rekonseptualisering innebærer en endring av meningsinnholdet (Danbolt 2015) var noe jeg ønsket å undersøke nærmere, og i tråd med mitt fenomenologiske vitenskapelige grunnsyn hvor bevisstheten er kroppslig, ga det mening å undersøke opplevelsen av fenomenene *kontekst som meningsskapende* fra et kroppslig ståsted, som et ledd i undersøkelsen av hva som definerer tradisjonskunst gjennom *free imaginative variation (free fancy)*. For å undersøke hvordan kulturelle symboler får sin mening i kraft av å være tradisjon (tradisjon som kontekst) tok jeg utgangspunkt i et objekt som både er sterkt personlig for meg, men samtidig et kulturelt symbol tilknyttet tradisjon, nemlig brudekjolen min. Her

må det nevnes at jeg var sterkt personlig motivert til å rekontekstualisere egen brudekjole, fotoshooten ble gjennomført høsten 2021, kort tid etter at jeg hadde underskrevet separasjonspapirene. Jeg hadde altså en personlig trang til å strippe kjolen for meningsinnhold, et ønske om å degradere den fra symbol til et rent visuelt estetisk klesplagg. Da jeg valgte å innlemme det i forskningen min var det på grunnlag av erkjennelsen av at jeg som fenomenolog ikke kan være fullt objektiv i min forskning. Min personlige livshorisont vil alltid påvirke, bevisst eller ubevisst, måten jeg fortolker informasjonen og dataene jeg prosesserer. Med det i mente ga det derfor mening å tilstrebe transparens ved å redegjøre for at denne praksisen var dypt personlig motivert. Ettersom symbolene ellers er så kulturelt kjente tror jeg samtidig at det kan stå som et godt eksempel på hvordan en radikal rekontekstualisering påvirker symbolets meningsinnhold. Fotoshooten ble gjennomført på en gravlund, et sted som ble valgt for *sitt* meningsinnhold som symbol. En brudekjole er et objekt med sterke konnotasjoner til fremtid, mens en gravlund bærer med seg en tung stemning av avslutning. Så var det jo da altså meningen å drepe og begrave kjolens iboende meningsinnhold. I tillegg hadde fotograf med seg egne props, blant annet en hodeskalle som ble visuelt innlemmet for å styrke budskapet om at seansen markerte slutten på noe. Og videre, en herrehatt og sorte aftenhansker som begge bidrar til å tone ned kjolens visuelle kjennetegn som brudekjole. I begynnelsen av prosessen var dødningseskallen og gravlundene sentrale elementer for å frigjøre og provosere frem mine følelser rundt det løftebruddet som i forkant hadde endret kjolen fra å være et lykkelig minne til å bli en smertefull påminnelse. Etter hvert som emosjonene ble bearbeidet (for det ble de) tok motivene mer og mer form av rene kunstfoto, -mer estetisk begrunnet enn symbolsk og meningsbærende. I løpet av seansen endret altså min persepsjon av egen brudekjole seg fra å være et symbol til å bli bare er en av mange kjoler i skapet. Den har mistet sitt meningsinnhold.

I lys av den refleksjonen i praksis gir det derfor mening at det å betrakte den akademiserte folkekunsten i samtiden som det samme som den historisk situerte folkekunsten er meningsløst. Et symbol får sitt meningsinnhold gjennom kontekst, slik en gjenstand som en brudekjole får sitt meningsinnhold gjennom bruken. Å studere folkekunst (historisk situert og/eller som uttrykk for ufaglært kunsthåndverk) er noe annet enn å skape folkekunst, akkurat som at en brudekjole slutter å være en brudekjole når den blir redusert til en (for fotografen) kunstnerisk motivert fotoprop.



Figur 8 Rekontekstualisering av en brudekjole, alle foto R.A.Jacobsen, assistent M.Linaae, modell: S.Maaren, location: Greveskogen, Jarlsberg

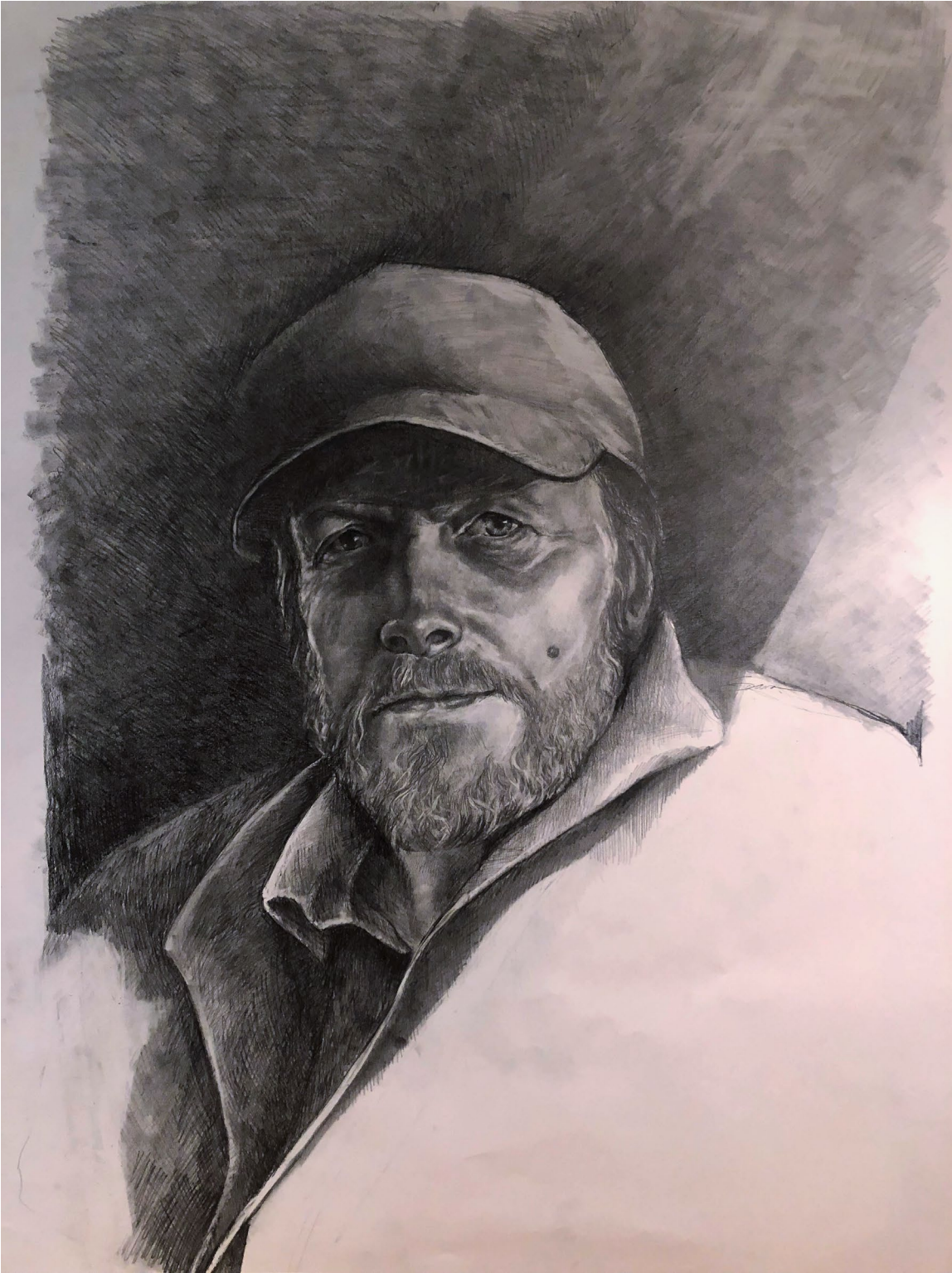
4.3 Supplerende reflection in action: tegning som metode for å undersøke tradisjonsbrudd

Høsten 2021 reflekterte jeg mye rundt tradisjonsbegrepet i forbindelse med skrivingen av forrige delkapittel, spesielt i retning av tradisjonenes egenverdi i kraft av å være tradisjon. Tradisjoner er særdeles sosiale fenomen i sin natur, og selv om mange forholder seg til tradisjoner som verdifullt i seg selv, er tradisjonsbrudd samtidig progresjon. Det kan allikevel tenkes å være en svært avgjørende forskjell for det sosiale individet om tradisjonen brytes gjennom naturlig (og mer eller mindre ønsket) utvikling og fornying, eller om den blir fratatt en (som i tilfelle med fornorskningen av samene, for eksempel).

Refleksjonene ledet meg til spørsmålet «hva mister man når man mister en tradisjon?». For å undersøke det reiste jeg til Gamvik Museum på Nordkinnhalvøya (litt øst for Nordkapp, for å sette det på kartet). Gamvik, hvis bosetning kan spores tilbake til forrige istid, har vært utsatt for et omfattende tradisjonstap. Fiskeværet praktiserte selvforsørgelsesøkonomi helt frem til andre verdenskrig, hvor stedets fremste naturressurs, fisket, ble byttet mot treverk, mel, og andre nødvendige ressurser som var tilgjengelig fra utenlandske sjøfarere (pomorhandelen med russere er sentral i denne sammenhengen). Det som ble produsert på stedet var preget av sterk nødvendighet, og står derfor estetisk sett sterkt i motsetning til de rikt dekorerte gjenstander som vanligvis betegnes «folkekunst» (Jeg tillater meg denne digresjonen fordi det belyser et av de sentrale problemene med forestillingen om folkekunst som symbol for nasjonalkultur, nemlig at folkekunsten er sterkt sentralisert og ikke representativ for den norske kultur i helhet). På grunn av sin geografiske beliggenhet helt nordøst i landet, var stedet av stor betydning under andre verdenskrig, hvilket (for å gjøre en lang historie veldig kort) medførte at stedet ble jevnet med jorden tre (!) ganger i løpet av et år, som del av nazistenes brent jords taktikk. Som en konsekvens av statens etterkrigstidspolitik ble de nektet å restaurere tilbake til det opprinnelige, og de bygninger som ble ført opp under gjenreisningen er derfor av en helt annen sort enn stedets tradisjonelle. Tradisjonsbruddet er dermed så komplett som man kan forestille seg, hvilket er grunnlag for at jeg ikke kunne tenke meg noe sted bedre egnet til å undersøke hva man mister når man mister en tradisjon.

Jeg ble gitt muligheten til å undersøke gjenstander i Gamvik Museum sitt magasin, samt fotoarkivene på stedet. Tradisjonstapet til stedet, som i stor grad tilknyttet nedbrenningene, medfører at det finnes svært få gjenstander som kan spores til førkrigstiden. Utover en serie høvler,

hvorav noen var dekorerte, og hvor samtlige av de dekorerte var dekorert med innrissede romber, hvis hypotetiske symbolske betydning er ukjent (kan være bumerke, kan være sjøsamisk, kan være dekor) var det ikke stort for meg å finne i museets arkiver. Det var derimot mye å finne i form av tradisjonsbruddbærere, og det var derfor samtaler med lokalbefolkningen som i høyest grad informerte refleksjonen min, og påvirket den. Derfor ble da også et tegnet portrett refleksjonens resultat, portrettet er både inspirert og informert av gjenstandsanalysene og samtalene jeg hadde nordpå, hvis jeg har reflektert over mens jeg har tegnet. Ettersom jeg gjennom praksisen fikk en dypere forståelse for tradisjonenes sosiale natur, at det er menneskene mer enn gjenstandene som forutsetter tradisjoner, er portrettet av en tradisjonsbruddbærer da også den beste illustrasjonen av hva en tradisjon er. For, det å miste gjenstandsmateriell er ikke nødvendigvis det samme som å miste tradisjoner. Tradisjoner kan være rent immaterielle, og komme til uttrykk gjennom kultur. Gamvik som kulturelt sted gikk ikke tapt sammen med de materielle ødeleggelsene, det har i stedet videreutviklet seg sammen med befolkningen. I denne supplerende refleksjonen sammenfaller altså forskningens resultater med det kunstneriske produktet, i det at portrettet både er det kunstnerisk beste og det som samtidig best formidler resultatet av praksisen; at tradisjoner er sosialt forutsatt, og ikke gjenstandsbundet. -Slik tilfellet også er med brudekjoler, det er ikke kjolen som gjenstand som bærer det symbolske meningsinnholder, det er den rituelle behandlingen av kjolen som gir den mening som symbol på tradisjon.



Figur 9 Portrett av Gunnar fra Gamvik, blyant på papir, 70x100cm. Komposisjonen bygger på linjer fra den geometriske dekoren jeg fant på høvler i Gamvik Museums samlinger

4.4 Tradisjonskunst, kunstnerisk sett

Som avsluttende tekstdel av kapittel 4, den know-this som ligger i bunn for de videre undersøkelsene, vil jeg redegjøre for hva kunsthistorien og kunstosilogiens definisjoner av kunst og folkekunst betyr for tradisjonskunsten betraktet som kunsthistorisk fenomen.

Altså, hva kan vi med rimelig sikkerhet si om tradisjonskunsten sett fra et kunstnerisk perspektiv? For å undersøke det, er det nødvendig å rette blikket tilbake til det kunsthistoriske og kunstsosilogiske.

«The interest in art is, in it`s essence, an interest in the variety of artworks. Each work is different and new; no work is simply an example of something general that could be called ‘art’. (...) every artwork mediated that which it alone can mediate.» (Figal,2010,s9)

Det er en gammel og godt etablert sannhet i fenomenologien at et fenomen ikke bare defineres av hva det er, men like fullt av hva det ikke er (Bull & Gali,2018,s17, Smith, Flowers & Larkin, 2009). På samme måte som folkekunsten ble definert ut ifra sin eksklusjon fra kunstfeltet (Anker,2004), defineres tradisjonskunsten ved å ikke kunne være folkekunst (ettersom folkekunst er et historisk avsluttet fenomen (Sveen,2004,Anker,2004,Christensen,2020)). Kunstfenomenene defineres altså i denne sammenhengen ut ifra kunstnernes sosiale eksklusjon fra det sosiale felt som definerer kunst, selv i de tilfeller hvor eksklusjonen begrunnes med formalestetiske uttrykk som for eksempel folkekunstens nevnte tendens til retardering. Kunstnerisk definisjon er et spørsmål om kunstnerisk definisjonsmakt, «(...) the question of what authorizes the author, what creates the authority with which authors authorize» (Bourdieu,1993,s76), hvilket er ujevnt fordelt mellom de aktører som sammen utgjør kunstinstitusjonen. Et kunstfenomen som ikke er anerkjennes av kunstinstitusjonen, det sosiale feltet som utgjør kunstverden, er derfor, ikke å regnes som kunst, ettersom «The work of art is an object which exists as such only by the virtue of the (collective) belief which knows and acknowledges it as a work of art (Bourdieu,1993,s35). Kunstverk er *manifestasjoner* av feltet (Bourdieu,1993,s37), og kan derfor ikke eksistere uten relasjon til feltet.

De sammensatte begrepene «folke-kunst» og «tradisjons-kunst» kan derfor ha blitt sammensatt fordi det er ønskelig at tingene behandles *som kunst*, altså *estetisk*, på tross av at de, legitimt sett, *ikke kan være «kunst»*, ettersom det ikke anerkjennes av kunstfeltets definisjonsmakter som kunst. Som Solhjell påpeker

Når vi snakker om billedkunst alene, bruker vi like gjerne begrepet kunst -både alene som i betegnelsen kunstner, og i sammensetninger, som i betegnelsene kunstgalleri, kunstkritiker, kunstmuseum, kunsthistoriker. Det er bare når vi også skal ha med kunsthåndverket at vi er nødt til å si 'billedkunst og kunsthåndverk', for vi kan ikke bruke begrepet alene, og det er ikke laget noe fellesord. (Villvin,1999,s6)

Bruken av ord «kunst» alene var altså betegnende på billedkunst i norsk språk i 1999, og sammensatte begreper var derfor nødvendig i de sammenhenger vi snakket om kunstnerlige sjanger som faller utenfor billedkunst. Som kunsthåndverk, men også som folkekunst og tradisjonskunst. I ettertid (av 1999) har det derimot dukket opp et nytt, politisk kunstbegrep; den visuelle kunsten. *Visuell kunst* er et paraplybegrep som omfatter maleri og skulptur, tegning og grafikk (...)fotokunst, tekstilkunst, haute couture, kunsthåndverk, ny mediekunst, videokunst, installasjon, performance og design (Mørstad,2022). Det nye begrepet *visuell kunst* er altså mye mer åpent ved at det samler ulike felt (som billedkunstfeltet og kunsthåndverksfeltet), og kan derfor også, teoretisk sett, omfatte tradisjonskunst. Når tradisjonskunst allikevel ikke er medregnet, kan det skyldes at tradisjonskunsten ikke har posisjonert seg som et autonomt felt, slik for eksempel kunsthåndverk og duodji har gjort i de senere årene. Historisk sett skapes slike nye posisjoner i det brede kunstfeltet gjennom organisasjonsarbeid, ettersom man må tilfredstille statens krav til et eget kvalitetsbedømmende organ for å kunne kreve autonomi ved å få offentlig støtte gjennom øremerkede midler som bekrefter dette organets definisjonsmakt. Dette fordi staten, som tidligere nevnt (s26) holder en armlengdes avstand til kunst, og det er kunstinstitusjonen selv som har ansvar og mandat til å definere kunst. Når nye kunstuttrykk har dukket opp, og blitt anerkjent som kunst, er det skjedd nettopp gjennom organisasjonsarbeid.

En annen årsak til at tradisjonskunstnere er ekskludert det allerede etablerte kunstfeltet, kan være at de ikke har «det habitus som forutsetter medlemskap i feltet» og som «forenes ved det doxa som definerer det» (Bourdieu,1993). Det er spillet selv som konstruerer det habitus (den estetiske disposisjon) som er nødvendige for å kunne spille, og som forutsetter feltets funksjon (s257). Det innebærer at aktørene som utgjør kunstinstitusjonen er institusjonalisert inn i den, og at denne institusjonaliseringen er forutsetningen for å være del av feltet. «(...) art competence (the product of the internalization of a social code, so deeply implanted in habits and memories that it functions at a subconscious level)» (Bourdieu,1993,s226). Den formelle institusjonaliseringen begynner ved

de legitime kunstutdannelsesinstitusjonene, som i sin tur baserer opptak på opptaksprøver som sikrer at studentene innehar den estetiske disposisjon (habitus) som er det egentlige opptakskravet (Bourdieu,1993, Bourdieu,2010).

Det finnes ikke tilsvarende opptakskrav for tradisjonskunststudenter, opptak til folkekunststudiet følger ordinær kvote, og har de seneste årene ikke hatt poenggrense (USN,2022), hvilket betyr at en tradisjonskunstners vei inn i kunstfeltet eventuelt må gå via feltets portvoktere, for eksempel gjennom å bli antatt ved en av de juryerte samtidskunstutstillingen som er åpne for enhver å søke, som Statens Høstutstilling. Fordi tradisjonskunststudiet ikke institusjonaliserer en habitus som anerkjennes som en estetisk disposisjon av kunstfeltet, følger det at tradisjonskunstnere i møte med kunstfeltets portvoktere ikke vurderes etter deres formelle og spesifikke fagkunnskap (habitus), men på tross av denne. At tradisjonskunstnere faktisk ikke har det rette habitus for kunstfeltet slik det er i dag, kommer allikevel aller best til syne ved at de har valgt å utdanne seg innen nettopp tradisjonskunst, og ikke en av de kunstformer som er anerkjent av kunstinstitusjonen.

Videre, er bruken av begrepet «tradisjon» i seg selv et brudd med kunsthistoriens evolusjonistiske betraktningssett, at ny kunst skal være original, i betydningen av aldri-før-sett-verk (Danbolt,2014,s267-268). I postmodernistisk tenkning har det vært hevdet at kunstverkene må kunne i dialog med fortiden, men og, samtidig, vise til den utviklingen som har skjedd i mellom fortid og nåtid (Danbolt,2014,s268-269). I begge tilfeller må altså ny kunst være nettopp ny, og fordi tradisjonell er det motsatte av ny (i kunstnerisk sammenheng), er navnet «tradisjonskunst» i seg selv et hint om at tradisjonskunsten trekker i en annen retning enn kunstverden. Mens kunstfeltets tradisjon er å bryte tradisjon (Solhjell,2015), er tradisjonskunstens tradisjon å *ikke* bryte tradisjonen.

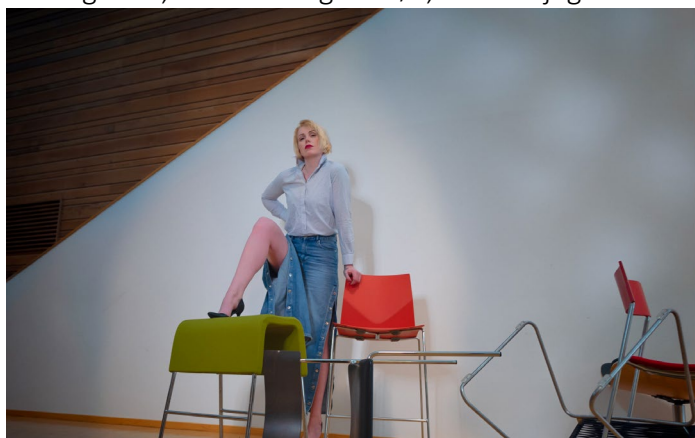
Tradisjoner er et særdeles sosialt fenomen i sin natur, og ved refleksjon over det, kan det virke snodigere at noen skulle ønske å bryte en tradisjon enn å viderebringe den. Men så er det kanskje nettopp derfor, fordi mange forholder seg til tradisjoner som verdifulle i seg selv, at den tradisjonsbrytende kunsten har så stor sprengkraft. Å bryte en tradisjon er en virkningsfull symbolhandling, men det gir også progresjon over tid, hvilket er nødvendig om man trenger å dokumentere en utvikling over tid, slik for eksempel kunsthistorien som disiplin forfatter seg med (Danbolt,2014). Og derfor, også kunstmuseene som institusjoner.

Det som kjøpes inn og vises frem skal dokumentere et narrativ, en historisk fremgang, og i det perspektivet er tradisjonskunst rimelig uinteressant. Om man da ikke ser det som en tendens i samtiden, en slags antimodernistisk motreaksjon mot den konseptuelle samtidskunsten, slik Danbolt (2014) gjør. Rent personlig er vi frie til å mene det, men det er ikke synonymt med at kunstfeltet nødvendigvis er enige. Tradisjonskunsten er jo, per i dag, så langt jeg har funnet, ikke innlemmet i noen slik samling. Om den burde være det, er til gjengjeld et spørsmål om definisjonsmakt, for hvem har myndighet til å definere tradisjonskunst som en av dagens antimodernistiske tendenser i samtidskunsten?

Enkelt og litt flåsete besvart; ingen som selv er del av tradisjonskunsten. Det vil i praksis si at de som best vet hva tradisjonskunst er (tradisjonskunstnere) ikke har myndighet til å erklære det kunst, mens de som har myndighet til å erklære noe kunst ikke kjenner tradisjonskunsten godt nok til å bedømme den. Det er derfor hensiktsmessig for tradisjonskunstnere å organisere seg, slik at de på sikt kan oppnå den autonomien som forutsetter definisjonsmakt.

4.5 Supplerende reflection in action: kroppslig undersøkelse av opplevelsen av å falle mellom stoler

Metaforen «å falle mellom stoler» som beskrivende for tradisjonskunstneres hverdag utenfor instituttet er allerede redegjort for som en sentral motivasjon for prosjektet. Dramatiseringen av «Stolleken» som ble utført i USN Bakkenteigen sine lokaler var ment som en undersøkelse av denne opplevelsen. Det er ikke mye å si om det, utover at det var unektelig vrient å finne en komfortabel plass mellom de innbydende designstolene jeg fikk låne av stedet. Plassert mellom stolene følte jeg meg liten, ubekvem og rastløs, -hvilket jeg tolker som at fremgangsmåten var nyttig og



Figur 10 foto: R.A.Jacobsen, Ass: M.Linaae, Modell: S.Maaren

informerende i de grad den bevisstgjorde meg på den språklige metaforens kroppslige utgangspunkt. Jeg synes dog ikke at noen av bildene virkelig fanger ubehaget, -det ser rett og slett ikke særlig bra ut å være passivisert i et landskap av tomme møbler. Det var innmari fristende å leke med stolene; -sitte på dem, stå på dem, ligge på dem, sparke til dem, løfte dem. Fotografens personlige favorittmotiv fra seansen viser meg stående mellom velte

stoler i en maktposisjon, hvilket altså er å regnes som det mest visuelt vellykkede bildet om enn ikke det som best fanger tematikken. Det interessante er da den dobbelte konflikten som oppstod under seansen, på en side ble det konflikt mellom meg som forsker som var motivert til å utforske ubehaget ved å være mellom stolene, og fotografens kunstneriske motivasjon. I dette tilfellet var god forskning ikke synonymt med høy kunstnerisk kvalitet. Det ble samtidig en personlig utfordring for meg, da jeg også, rent personlig, selvsagt egentlig ønsker å dra frem de bildene hvor jeg ser best ut. De som er mest visuelt appellerende. Men, de bildene som ser best ut er rett og slett ikke de samme som de som best formidler budskapet; at det å falle mellom stoler er en ubehagelig opplevelse som for meg innebar høy grad av rastløshet og en følelse av passivisering. Jeg tror, nok sant skal sies, at det knapt ble tatt noen bilder hvor jeg klarer å avstå fra å på en eller annen måte berøre noen av stolene. Kunstfotografisk sett var altså fotoshooten langt ifra vårt beste samarbeid (vi har samarbeidet mange ganger privat, uten relevans til dette prosjektet), men forskningsmessig var det vellykket i at vanskeligheten med praksisen belyser hvor ukomfortabelt og uønskelig det er å befinne seg mellom stoler.



Figur 11 fra fotoshooten "Stolleken" ved USN Bakkenteigen. Foto: R.A.Jacobsen, ass: M.Linnae, modell: S.Maaren

5 Spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst, ifølge tradisjonskunstnerne selv?»

I etterkant av forprosjektet, og parallelt med litteraturundersøkelsene (know-this, presentert i kapittel 4) administrerte jeg en anonym spørreundersøkelse som rettet seg mot tradisjonskunstnere. Utformingen ble informert av prosjektets 'know-this', og står i sterk relasjon til konseptet kulturelle felt. Jeg ønsket å komme på sporet av om tradisjonskunsten er et kulturelt felt gjennom å stille noen spørsmål til individer som alle forholder seg aktivt til tradisjonskunstbegrepet. Spørsmålene handlet blant annet om hvilke næringsveier de velger, i hvilken grad de bruker tradisjonskunstbegrepet om egne verker, hvordan de forholder seg til tradisjonskunst som kunst, og om de søker seg til andre tilgrensende felt som kunstfeltet. Videre, om det finnes noen felles tro (doxa) som forener dem som gruppe, og i hvilken grad tilknytning til tradisjon er del av deres habitus. Spørreundersøkelsen omfattet 12 spørsmål, hvorav 2 var fritekstfelt og 10 var avkryssningsspørsmål.

Valg av metode

Spørreundersøkelsen ble valgt gjennomført via tjenesten Nettskjema ettersom det er en tjeneste som tilfredsstillende NSD sine krav om anonymisering. Jeg vurderte det som hensiktsmessig da det var nødvendig å komme raskt i gang med datainnsamling i forkant av utstillingen, slik at utstillingen kunne bygge på resultatene. Videre tok jeg samtidig hensyn til at utstillingen måtte gjennomføres innen en viss tidsperiode (august 2021-mars 2022) slik at jeg ville kunne ha tid til å behandle eventuell respons på utstillingen før prosjektets innleveringsfrist i mai 2022. Fordelen med den valgte metoden er altså at jeg kunne sette i gang umiddelbart, uten å måtte søke NSD med den behandlingstid det kan medføre. Anonymisering er en klar fordel tidsmessig, men samtidig en stor ulempe i det at jeg ikke vet, og ikke har mulighet til å kontrollere hvem som har svart. Det innebærer at jeg kan ha mottatt svar fra personer utenfor målgruppen (utdannede tradisjonskunstnere og folkekunststudenter), og, at jeg ikke har noen opplysninger om kjønn, alder, geografisk spredning etc. Ettersom jeg heller ikke har identifiserbare opplysninger i form av IP-adresse, mailadresse, telefonnummer eller liknende, har det heller ikke vært mulig å følge opp svarene som ble gitt. Disse opplysningene, som ville vært verdifulle for forskningen ved å tilføye studien kompleksitet, ville forutsatt at jeg søkte NSD om behandling av personopplysninger. Når jeg da ikke gjorde det var det i bakgrunnen med hensyn til tidsfrister, altså et slags kompromiss for å kunne gjennomføre forskningen med den progresjonen jeg ønsket. Samtidig har jeg tenkt at

anonymisering kunne bidra til å gjøre terskelen lavere for informanter å delta i studien. Om det siste er tilfelle, at anonymiseringen har bidratt til høyere respons har det i så fall vært en vellykket strategi da responsen var relativt lav.

Populasjon

Linken til deltakelse ble delt på min private facebook-konto med omtrent 30 personer i målgruppen på vennelisten, på Instituttets offisielle Facebook-konto med 2684 følgere, samt på instituttets offisielle Instagram-konto med 735 følgere. I tillegg ble personlig invitasjon sendt ut fortløpende til de 24 tradisjonskunstnere tilknyttet instituttet som parallelt ble invitert til å delta i utstillingen. Markedsføringen av undersøkelsen hadde derfor en mulig direkte spredning til 3473 individer, og for å en pekepinn på omtrent hvor mange som faller innenfor målgruppen har jeg kontakt seksjon for opptak ved T.Kvasjord, USN, som sendte meg denne:

Kode	Navn	Kategori	2017	2018	2019	2020	2021
192	Instrumentmaking	Årsstudium			6	9	4
442	Folkekunst	Bachelor	4	9	11	12	8
443	Folkemusikk	Bachelor	4	3	4	3	4
628	Folkekunst	Årsstudium	7	11	5	11	18
629	Folkemusikk	Årsstudium	12	7	9	12	10
6175	Master i Tradisjonskunst	Master-2år (nor.)	16	15	3	10	10
6247	Norwegian Folk Music, Spring semester	IntUtd.BachNivå,div		0	2	0	
6248	Norwegian Folk Music, one-year programme	IntUtd.BachNivå,div		2	4	0	
6440	Folkemusikk 2, påbygging	VidUtd.DivAndre	1	0	0	1	
6442	Folkekunst, tre-metall-tekstil 2	VidUtd.DivAndre	1	0	0	1	
6450	Kreativ maskinstrikking 2	VidUtd.DivAndre	0	8	0	3	
6451	Kreativ maskinstrikking 1	Kort_studium	12	8	7	6	9
6519	2. år bachelor i folkekunst	Bachelor, 2.år direkte			1	3	1
6522	2. år bachelor i folkemusikk	Bachelor, 2.år direkte			2	0	2
6527	Design, redesign og saum av klede	Kort_studium	13	12	14	12	12
Totalt			70	75	68	83	78

Figur 12 Tabell for opptak ved studier de siste 5 årene på Campus Rauland. Kilde: Samordna opptak og Felles Studentsystem

Av de 15 ulike studiene listet opp i statistikken er 4 av dem utelukkende Folkekunst (Folkekunst Bachelor, Folkekunst Årsstudium, Folkekunst 2 videreutdanning, og Folkekunst 2.år Bachelor). I tillegg er deler av studentmassen på Master i tradisjonskunst folkekunststudenter, men her er det altså ikke tall på fordeling mellom folkekunst- og folkemusikkstudenter. For å få en viss oversikt over andelen studenter som vi med sikkerhet kan si er i spørreundersøkelsens målgruppe har jeg først og fremst tatt utgangspunkt i Bachelorelevne. I 2017 utgjorde folkekunststudentene 12/70 (17%), i 2018 20/75 (27%), i 2019 17/68 (25%), 2020 27/83 (33%), og i 2021 27/78 (35%). I de siste

5 årene har altså folkekunststudentene i gjennomsnitt utgjort 27,4% (median 27%) av den samlede studentmassen på Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk. I tillegg kommer da den delen av masterstudentene som tilhører visuell tradisjonskunst, men som Samordna opptak ikke har tall på. For å få en viss idé om omfanget har jeg sett igjennom studentarbeider publisert på Instituttets FaceBook-konto, hvor det per i dag (27.04.22) finnes tre mapper med foto av studentarbeider på Master i tradisjonskunst for de siste 5 årene. Av det fremkommer det at 7 av de 17 (41%) masterstudentene i 2017 var av visuell karakter, i 2018 4 av 15 (27%), og i 2019 3 av 3 (100%). Det gir et gjennomsnitt på 56%, og medianverdi på 41%.

Fra tabellen fra Samordna opptak (figur 12) kommer det frem at den samlede populasjonen av masterstudenter i de 5 årene utgjorde 16/70 (23%) i 2017, 15/75 (20%) i 2018, 3/68 (4%) i 2019, 10/83 (12%) i 2020 og 10/78 (13%) i 2021. Det betyr at masterstudentene gjennomsnittlig utgjør 14% av den samlede studentmassen ved instituttet. Med utgangspunkt i medianen av antall folkekunststudenter på masterstudiet i tradisjonskunst (41%) kan man dermed regne med at omtrent 6% av instituttets samlede populasjon er masterstudenter i visuell tradisjonskunst (folkekunstrelatert). Gjennomsnittlig utgjør det 10,8 individer.

Markedsføringen for spørreundersøkelsen hadde som nevnt en hypotetisk spredning til 3473 individer, om samtlige av disse er tidligere eller nåværende studenter på instituttet kan utregningen basert på tabellen fra Samordna opptak antyde at omtrent 951 (27,4% av 3473) av dem er innenfor et av folkekunststudiene. Men, dette er altså bare en indikasjon på omtrentlig målgruppe, og overhodet ikke sikkert, ettersom jeg kun har fått tilgang på data fra de siste 5 årene. Jeg har heller ikke mulighet til å gå igjennom vennelistene for å kontrollere antallet, da mange har skjult profil. Det er nærliggende å anta at en stor del av individene på vennelistene ikke er tidligere eller nåværende studenter, men ettersom jeg ikke har mulighet til å undersøke andelen går jeg ut ifra de tallene som er kjent, altså at drøye 3400 personer følger instituttet på Metas plattformer. Uansett, 27 av 951 er snaue 3%. Videre kan man med utgangspunkt i tidligere utregning ta utgangspunkt i at om de 3473 personene på vennelistene hvor spørreundersøkelsen ble markedsført er tidligere er nåværende studenter, faller omtrent 14% av dem innunder masterstudiet, altså 486 personer. Om utregningen basert på tall fra de tre årene 2017-2019 er representative er 41% av dem folkekunststudenter og innenfor målgruppen, det vil si 199. Totalt sett kan altså den samlede populasjonen i målgruppen utgjøre 1150 personer. En respons på 27 stk av 1150 utgjør da drøye 2%, hvilket er svært lavt. Men, dette er utregninger basert kun på opptak de siste 5 år, og

fotodokumentasjon av 3 år med masteroppgaver på instituttets facebookside, og det er derfor vanskelig å si noe om hvor representative tallene egentlig er i forhold til individene som så markedsføringen. For, i tillegg til at tallene jeg har tatt utgangspunkt i kun gir en svak indikasjon (ettersom de baserer seg på så få år), og at jeg ikke vet eller kan finne ut hvor mange av personene som faktisk er tilknyttet instituttet direkte, så følger det at Meta sine algoritmer vil forhindre at postene vises til den faktiske populasjonen på vennelistene. Realistisk sett er antallet personer som faktisk har sett invitasjonene mye lavere enn tallene jeg har arbeidet ut ifra. Samtidig som det er nærliggende å anta en viss andel av de som så den ikke heller er tidligere eller nåværende studenter.

Kjernepopulasjon

Ved å kalkulere respons ut ifra hypotetisk spredning via Meta sine kanaler virker responsen forsvinnende lav, et mer realistisk anslag kan være å beregne ut ifra kjernepopulasjon. Om man anser masterstudenter i visuell tradisjonskunst (folkekunst) som kjernepopulasjon ser repsonsen meget annerledes ut. Basert på tallene fra de siste fem årene utgjør mastergradsstudenter i visuell tradisjonskunst 6% av campus Rauland sin samlede studentmasse, og snaue 11 individer. Med utgangspunkt i at det første kullet med masterstudenter i tradisjonskunst var i 2003 kan vi regne med at det totalt sett er omtrent 205 personer som har vært innom studiet (det vil si påbegynt, ikke nødvendigvis fullført), med fordypning i visuell tradisjonskunst. De 27 informantene som besvarte spørreundersøkelsen vil i så fall utgjøre drøye 13% av kjernepopulasjonen, som for så vidt er helt ok responsrate. Gitt at markedsføringen sannsynligvis ikke har nådd samtlige av de hypotetiske 205 personer, men fortrinnsvis de yngre individene, er responsen moderat god. En lavere respons ville dog gitt meg forsvinnende lite datamateriale å arbeide med, så om anonymiseringen har gjort terskelen for deltakelse litt lavere for å delta må det anses som heldig. I alle tilfeller kan det tas utgangspunkt i at de som har svart er de som er mest engasjerte. Det betyr at det er sannsynlig at det er en viss grad av overlapping mellom de 27 informantene som deltok i studien og de 24 tradisjonskunstnerne som deltok i utstillingen. Dette vil jeg komme nærmere inn på i kapittel 5.2 om svakheter ved studien.

Undersøkelsen, design og svar

Undersøkelsen ble innledet med følgende tekst:

Denne undersøkelsen er del av mitt pågående masterprosjekt hvor jeg undersøker ulike perspektiver på hva tradisjonskunst er.

Det er som kjent utgitt mange bøker som søker å svare på hva kunst er, og en hel del som forsøker å svare på hva folkekunst var. Ved å studere folkekunsten som historisk bakteppe kan vi få en forståelse av hva faget har vokst ut ifra, og hvordan det har utviklet seg, men det sier svært lite om hvor vi befinner oss i dag, og i hvilken retning vi er på vei. Dermed kan det være av stor interesse å undersøke både hvordan fenomenet tradisjonskunst oppleves innenfra, og hvordan det oppfattes utenfra. Denne spørreundersøkelsen søker å gjøre det første, -utforske hvordan tradisjonskunstnere selv opplever eget fag. Med "tradisjonskunstner" menes her nåværende og tidligere studenter av folkekunst og tradisjonskunst på Rauland.

Hensikten med undersøkelsen er å samle data som kan gi grunnlag for en meningsfull og hensiktsmessig diskurs om hva tradisjonskunst er i dag.

Spørreundersøkelsen er anonymisert, og det er mulig å krysse av for flere alternativer under hvert spørsmål.

Tusen hjertelig takk for at du tar deg tid!

Spørsmålene som ble stilt var følgende:

1.«Hvilket begrep mener du er mest passende for ditt arbeid?»

Svar	Antall	Prosent
Tradisjonskunst	15	55,6 %
Husflid	1	3,7 %
Kunsthåndverk	11	40,7 %
Contemporary craft	3	11,1 %
Traditional craft	4	14,8 %
Tradisjonshåndverk	18	66,7 %
Folkekunst	8	29,6 %

Kunst	5	18,5 %
Duodji	1	3,7 %
Brukskunst	7	25,9 %
Annet	4	14,8 %
Totalt:	47	

2. «Er du medlem av en faglig relevant interesseorganisasjon, i så fall hvilken?»

Svar	Antall	Prosent
Norske husflidshåndverkere	3	11,1 %
Norske Kunsthåndverkere	3	11,1 %
Norske billedkunstnere	1	3,7 %
Norske Brukskunstnere	0	0 %
Norske uavhengige kunstnere	0	0 %
Annen	3	11,1 %
Ingen	17	63 %
Totalt:	27	

3. «Har du tidligere fått avslag på søknad om medlemskap i en faglig relevant interesseorganisasjon, i så fall hvilken?»

Svar	Antall	Prosent
Norske husflidshåndverkere	0	0 %
Norske Kunsthåndverkere	2	7,4 %
Norske billedkunstnere	1	3,7 %
Norske Brukskunstnere	1	3,7 %
Norske uavhengige kunstnere	0	0 %
Annen	0	0 %
Ingen	22	81,5 %

Totalt: 26

4. «Har du deltatt på utstillinger etter endt utdanning, i så fall hvilke?»

Svar	Antall	Prosent
Husflidsutstillingen	8	29,6 %
Knivutstilling	0	0 %
Regionale, juryerte utstillinger	2	7,4 %
Statens Høstutstilling	1	3,7 %
Kunstforening	6	22,2 %
Privat galleri	12	44,4 %
NK årsutstilling	0	0 %
Messe	7	25,9 %
Arrangert selv	6	22,2 %
Annet	11	40,7 %
Totalt:	53	

5. «Har du tidligere søkt på juryerte samtidskunstutstillinger og blitt refusert, i så fall hvilke?»

Svar	Antall	Prosent
Regionale, juryerte utstillinger	3	11,1 %
Statens Høstutstilling	2	7,4 %
NK årsutstilling	4	14,8 %
Annet	1	3,7 %
Totalt:	10	

6. «Har du tidligere blitt utdelt stipend for ditt arbeid?».

Svar	Antall	Prosent
Ja	9	33,3 %
Nei	18	66,7 %
Totalt:	27	

7. «Hva utgjør hovedinntekten din?»

Svar	Antall	Prosent
Kunstneriske/ andre faglig relevante prosjekter	3	11,1 %
Stipend	0	0 %
Kursvirksomhet	4	14,8 %
Utstillingsvirksomhet	1	3,7 %
Enkeltpersonsforetak/Selvstendig næringsdrivende	6	22,2 %
Bedriftseier	1	3,7 %
Bestillingsoppdrag fra privatpersoner	4	14,8 %
Bestillingsoppdrag fra bedrifter	2	7,4 %
Annen, ikke faglig relevant hovedinntekstkilde	12	44,4 %
Student	9	33,3 %
Totalt:	42	

8. «Hva mener du kjennetegner tradisjonskunst av høy kvalitet?»

Svar	Antall	Prosent
Godt utført håndverk	27	100 %
Tydelig forhold til tradisjon	17	63 %
Originalitet/nyskapende	14	51,9 %
Budskap/mening	5	18,5 %
Skjønnhet	10	37 %
Salgbarhet/kommersiell suksess	3	11,1 %
Premiert på utstillinger	1	3,7 %
Annet	3	11,1 %

Totalt: 80

9. «er tradisjonskunst kunst?»

Svar	Antall	Prosent
Ja	21	77,8 %
Nei	3	11,1 %
Aner ikke	1	3,7 %
Usikker	5	18,5 %
Totalt:	30	

10. «Står du innenfor eller utenfor tradisjonen du arbeider med?»

Svar	Antall	Prosent
Innenfor	13	48,1 %
Utenfor	13	48,1 %
Vet ikke	5	18,5 %
Arbeider ikke med en tradisjon	2	7,4 %
Totalt:	33	

11. «Hvordan definerer du tradisjonskunst?», fritekstsvar:

«Kunst/håndverk basert på tradisjoner og/eller normer fra sitt lokalsamfunn»

«Jeg mener dette begrepet omfatter håndverksteknikker bærer mer mening/budskap og estetikk enn nytteverdi, et eksempel er kolrosing på hardingfele, åkle som veggpryd, rosemaling, osv. Tradisjonshåndverk omfatter derimot håndverk som har større nytteverdi og instrumentell estetikk.»

«Presist håndverk med lange tradisjoner, gjerne med et element av nyskaping.»

«Tradisjonskunst er å lage noe nytt med utgangspunkt i noe gammelt, det være seg et gammelt mønster, en teknikk, et materiale, en melodi e.l. Tradisjonen bæres videre, fornyes og tilpasses nåtiden. Resultatet/produktet trenger ikke nødvendigvis å ligne så mye på utgangspunktet, så lenge forankringen er til stede.

Et viktig poeng her er at tradisjoner alltid forandrer seg over tid. Ofte sakte, men likevel; tradisjoner er og blir i konstant forandring. Det opplever jeg at det er mange som glemmer. De blander gjerne tradisjon med kopiering.»

«Eg meiner handverket er viktig, og alt godt handverk med tradisjonelle teknikkar kan kan etter mi meining definerast som tradisjonskunst. Når ein ser at det har vore brukt tid og flid. Vanskelig å forklare..»

«Estetisk, skapende arbeid med teknikker og kodar (skrivne og uskrivne reglar) frå folkekunsten eller folkemusikken.»

«Regional og eller familiær identitet uttrykket gjennom, men ikke begrenset til etablert formspråk og nedarvet håndverksteknisk preferanse.

Håndverkspraksis i seg selv er tradisjonsbærende, uavhengig av hvorvidt formene som skapes er tradisjonelle eller nyskapende.»

«Kunsthåndverk som vektlegger det tradisjonelle håndverket. Uttrykket kan gjerne være kontemporært, men håndverkstradisjonen er vektlagt i produktet»

«Jeg setter likhetstegn mellom kunst og tradisjonskunst»

«Tradisjonskunst er et område innenfor håndverket der gjenstandene som blir laget har en tydelig bruksfunksjon men har også en kunstnerisk preg som er bygget på, eller basert på, håndverkstradisjonen fra et eller flere historiske bondesamfunn eller arbeiderklasser.»

«Jeg vil definere tradisjonskunst mer som håndverk basert på tradisjoner, tradisjonshåndverk. Om produktet er kunst eller design, til pynt eller bruk er uinteressant etter min mening da det er håndtverket, teknikkene, materialene og forankringen i tradisjoner som er det sentrale i begrepet.»

«Man lærer håndverket, det tar lang tid, mange år, bruker håndverket bildeskapende»

«Tradisjonskunst må ha rot i det tidligere generasjoner lagde. Gjerne, men ikke nødvendigvis være en del av en levende tradisjon (lært av og inspirert av mor, bestemor osv./far, bestefar osv.). Tradisjonskunst må også være av godt håndverk, det må være ting som tåler å bli brukt. Formspråket bør også kunne knyttes til "folkekunsten" i tidligere tider, men det trenger ikke være kopi. Å finne sitt eget "språk" innenfor rammene. F.eks. dekormaling; lære det grunnleggende, lære hvordan gode peselstrøk formes, og ut i fra det skape sitt eget uttrykk.»

«Tradisjonshåndverk kombinert med formgivning på høyt nivå og en del av 'form følger funksjon' aspektet»

«Et vanskelig begrep. Personlig tenker jeg at tradisjonskunst er noe mer snevert enn begrepet folkekunst- som jeg opplever friere og har følt en større tilhørighet til. Med tradisjonskunst forbinder jeg en klart tydeligere estetisk tilhørighet til tradisjonelle håndverksteknikker og ornament/formgivning, mens jeg tenker at folkekunsteren har grobunn i de tradisjonelle teknikkene og uttrykket, men tar det videre inn i nåtiden. Altså at folkekunstbegrepet er nærmere kunst enn det tradisjonskunst er.»

«Nyttegjenstander eller visuell kunst produsert hovedsakelig for hånd, ikke masseprodusert, med tydelig rot i dokumenterbar håndverksmessig tradisjon i det område en jobber i, eller tradisjonelle materialer.

Dersom en del av målet ditt er å løfte fram eller bringe videre en tradisjon, er det hensiktsmessig å kalle det for tradisjonskunst»

«Tradisjonskunst er et begrep som beskriver kunstobjekter som har sterk tilknytning til tradisjonen, dette kan være den tradisjonelle fremstillingsmåte(teknikk) eller det tradisjonelle uttrykk(dekor mv.).

Både folkekunsten og traditionskunsten har henblik på å gjøre dagliglivet mer vakkert gjennom å dekorere de gjenstande som omgir oss. Akkurat som tankesettet hos Arts and Craft-bevegelsen i England rundt 1900-tallet.»

«Kunst som følger eller er inspirert av tradisjonelle metoder for produksjon eller stil»

«Kunst skapt med tradisjonelle teknikker forankret i den tradisjonelle norske brukskunsten.»

«For meg innebærer tradisjonskunst en bred ramme av hva det favner over. Det bygger på godt håndverk, og står i så måte tett på tradisjonshåndverket, og da ser jeg og på tradisjonshåndverk i en bredt ramme. Hvor grensen går mellom disse avhenger av uttrykk, estetikk og det som beveger i produktet/gjenstanden/resultatet av utøvelsen, og en tett tilknytning til tradisjonen er samtidig relevant enten en ser på den rene håndverksutøvelsen eller en mer kunstnerisk utøvelse av håndverket.»

«Akkurat som kunstbegrepet oppfattar eg at tradisjonskunstbegrepet er umulig å definere fult ut og stadig i endring, men det å heile tida diskutere det gjev ein forståing for kva det dreier seg om. Tradisjonskunst handlar for meg mykje om handverk, gjerne low tech, ein del om historie og litt ornamentikk. Kanskje meir bevisst på andre utøvarar og korleis ein sjølv jobbar i forhold til desse enn det ein kunstner eller designer er. Altså kvar og av kven ein har lært, vorte inspirert osv. - Kva tradisjon ein står i og jobbar utifrå enten ein legg seg tett opp mot denne eller ikkje. For å vere litt romatiserande og favoriserande så handlar det for meg mykje om kommunikasjon og mindre om status.»

12. «Andre kommentarer?», fritekstsvaer.

«Gode og nyttige spørsmål som fekk meg til å bli bevisst elementer eg ikkje var heilt bevisst før :-))»

«Et spennende prosjekt du er i gang med, men ikke nødvendigvis enkelt.....

Har krysset av på budskap/mening på kjennetegn over. Ser ikke nødvendigvis det punktet som like viktig som de tre over, samt at også originalitet/nyskapende trenger heller ikke være et nødvendig kjennetegn. Savner et punkt som framhever en estetikk som beveger (ser det som å være mer åpent en de to punktene jeg har nevnt, men som også dekker dem, men som igjen ikke trenger å være skjønnhet.»

«Vanskelig å definere hvorvidt tradisjonskunst er kunst, uten å kjenne definisjonen av begrebet kunst. Jeg forbinder tradisjonskunst med kunst. Jeg forbinder også tradisjonskunst med objekter som har en funksjon, men funksjon og kunst forbinder jeg ikke nødvendigvis.»

«Begrep tradisjonskunst bør omfatte gjenstander produsert av en eller fler håndverkere med kjennskap til den aktuelle kulturen og en bør kunne vise til tydelig rot i en tradisjon. Når går noe fra å være nytt til å bli tradisjon? Det er ikke lett. Men det bør være tydelig inspirert av tidligere tradisjoner på noen måte.

men jeg ser ingen grunn til å definere hver gren innen kunsten. Ord og menneskers språk strekker ikke til, i alle fall ikke enkeltord. En kan selv definere. Når det derimot kommer til utdannings situasjoner- og institusjoner, bør det kunne defineres fra institusjonens side.»

«Synes det er spennende! Gøy å få være med og at gamle arbeider blir dratt frem igjen- du har plantet en spire 🌱

Gleder meg til å se resultatet!»

«Tidligere tidelt stipend for ditt arbeid, var litt uklart, for jeg har ikke fått statens arbeidstipend for kunsterne, men fått kunstnerstipend fra fylket + utstillingsstøtte når jeg har arrangert utstilling etc. Tenkte du på alle former for stipend, uansett hva? Eller bare for stipend for selve arbeidet man gjør? På spørsmålet 'Hva mener du kjennetegner tradisjonskunst av høy kvalitet?' tenker jeg det også kunne stått en punkt på formgivning på høyt nivå.»

«Veldig vanskelige spørsmål. Det har vel vært diskutert i de kretser i alle år, og vil fortsatt bli diskutert. Det er vel like mange meninger som folk.

Noen ehvder at folkekunsten døde i det den ble oppdaget.

Jeg heller mot meningen om at folkekunsten lever , men at den hele tiden forandrer seg og gir nye uttrykk.»

«Det er interessant om dagens kunstnere er opptatt av håndverket synes jeg»

«Begrepet er i utgangspunktet overflødig mener jeg, siden jeg setter likhetstegn: tradisjonskunst = kunst. Derfor i utgangspunktet vanskelig å svare kategorisk på spørsmålene.»

«Lykke til, er spent på resultatet av forskningen!»

«Lukke til med resten av prosjektet! Jobb hardt, men ta deg også tid til å nyte livet på Rauland! 😊»

«Så så så mange kommentarer! Først masse lykke til med prosjektet! Annen, å skape en større samtale rundt dette tema er super viktig på Rauland, vi skyer oss så mye for spørsmålet "Hva er folkekust" at det gjør skade, rett og slett, så hold på med dette!»

5.1 Resultater og sentrale funn

Ingen av spørsmålene var obligatoriske, og det var mulig å krysse av for flere enn et alternativ i avkryssningsfeltene. Dette fordi jeg ønsket å fange opp et realistisk bilde av informantenes faktiske begrepsbruk, samt hva de ikke har noe svar på. Det siste, at de har valgt å ikke besvare noen spørsmål, kan indikere at de synes det er irrelevant eller uinteressant, eller det kan også indikere at de slettes ikke vet, eller har noen avklart holdning til det. Jeg ser i ettertid at «vet ikke» med fordel kunne vært et alternativ for alle spørsmål oppgitt. Men, i alle tilfeller forteller det meg noe om hva de ikke tar stilling til. Jeg kan selvsagt ikke vite hvorfor, med mindre jeg spør dem, hvilket jeg ikke kan da de er anonymisert også ovenfor meg, men jeg kan observere og notere meg hvilke spørsmål som blir ubesvart. Jeg valgte å åpne for den muligheten da jeg anser negative funn som like meningssskapende som positive funn. Tross alt spør jeg jo heller ikke etter begrunnelser på hvorfor spørsmål blir besvart, fordi det jeg i utgangspunktet ser etter hva som blir valgt, ikke hvorfor, av hensyn til prosjektets rammer vedrørende størrelse.

Nettskjema gir mulighet til å hente ut resultater prosentvis, og det var den formen jeg benyttet som utgangspunkt for utstillingen «Samtidstradisjonskunst». Fordi jeg hadde åpnet for å velge flere svaralternativer går summen opp i mer enn 100%. Det er en utfordring i forhold til statistisk behandling av dataene, men nyttig for videre undersøkelser da det avdekker de tilfeller hvor informantene benytter begreper om hverandre. Det kan tenkes å skyldes at det ikke finnes ett begrep som de føler er dekkende, eller det kan tenkes at de benytter begrepene synonymt. Det er også mulig at det indikerer at de beveger seg mellom ulike «sjangre» eller interessefelt. I alle tilfeller er det interessant for min studie at det i en undersøkelse som retter seg mot tradisjonskunstnere, og som omhandler tradisjonskunst, kun er et fåtall som kun benytter begrepet tradisjonskunst om eget arbeid. (5 av 27, 18,5%)

Som tidligere nevnt vet jeg ikke hvorfor, men det kan synes logisk å tenke at det har en sammenheng med studiens motivasjon, -at tradisjonskunst er et udefinert begrep og dermed upresist og vanskelig å benytte. Samtidig er det selvsagt interessant å se hvilke andre begreper, sjangre og interesseorganisasjoner tradisjonskunstnere tenderer mot (i intervjudelen vil jeg undersøke nærmere hva som motiverer tradisjonskunstnere til å søke mot andre felt).

Av de mest sentrale funnene er uansett konsensus (100% oppslutning) om håndverksmessig dyktighet som kriteria for kvalitetsbedømming. Det betyr at håndverk er definerende for fenomenet. Videre er det interessant at et høyt flertall (77,8%) anser tradisjonskunst for å være kunst, det er viktig for denne oppgaven, da det tyder at en undersøkelse av tradisjonskunst som kunst vil være nyttig og meningsfull. Det er også et viktig funn for min praksis, da det å kuratere en kunstutstilling med utelukkende tradisjonskunst vanskelig ville kunne forsvares om tradisjonskunstnerne mente at det ikke var samsvar mellom fenomenet og mediet.

Det er også merkelig at det er en relativ jevn fordeling mellom de som oppgir å være innenfor og de som oppgir å være utenfor en tradisjon med forholdsvis 48,1% på begge de alternativer, og hvorav 18,5% av disse er usikre. I tillegg er det totalt 2stk, 7,4% som oppgir å ikke arbeide med tradisjon. Andelen som anser tradisjonskunst som kunst, er altså høyere enn den andel som aktivt forholder seg til tradisjon, på tross av at 63% oppgir «tydelig forhold til tradisjon» som nevneverdig kvalitetsuttrykk, og at kun 18,5% oppgir å bruke begrepet «kunst» om egne verker. For å få et ytterligere nyansert og informert bilde av informantenes posisjon kan man se etter hyppig forekommende svarkombinasjoner, både innenfor samme kategori, men også på tvers av disse.

Kombinasjoner av svar

Informant	Begrep	Organisasjonstilhørighet	Utstillingsarenaer	Motatt stipend	Kvalitetsvurderinger	Er tradisjonskunst kunst?	Tradisjonstilknytning
1	TK,KH,TH		H		T,O,K	ja	Utenfor
2	TK,FK,BK,TH				T	ja	
3	TK,H,CC,BK				T,B,S	ja	Utenfor
4	TK	NK	P.G, annet		T	ja	Innenfor
5	TK,TH		P.G,KF,annet		T,O	ja	vet ikkje
6	KH,TH			ja	T,S	usikker	
7	TK,KH,FK		P.G		T,O	ja	Innenfor
8	K		H,R,KF,P.G,M,arr.s,A		O	usikker	Utenfor
9	TK,KH,CC,TC,TH,K	NK	KF,P.G,arr.s, annet	ja	T,O,S	ja	både og
10	TH		H,M,annet		T,O	ja	Utenfor
11	K	NBK	R,KF,P.G,arr.s, annet		O,K,B,S,P,A		vet ikkje
12	KH	annen		ja		vet ikkje	vet ikkje
13	FK,TH			ja	T,S	nei	Innenfor
14	TC,TH					ja	Innenfor
15	K	annen	annet		B,S	ja	Innenfor
16	TH	HH	M		T,O,B,S	ja,	Innenfor
17	TK,TH,D				O	usikker	Utenfor
18	TH	annen	M		O,K	ja	Innenfor
19	TH	HH	H,KF,M	ja	O,A	usikker	Utenfor
20	K,KH,FK		H,P.G,ass.s,annet	ja	T,O	usikker	Utenfor
21	TK,KH,FK,TH		H,P.G,M	ja	T,S	ja	Innenfor
22	TK,K,KH,FK,TH,BK	NK		ja	T	ja	Innenfor
23	TK,BK		P.G		T	ja	Utenfor
24	TK,K,KH,FK,TH,BK		P.G		O,S,A	ja	vet ikkje
25	TK,KH,TH,BK				T,S	ja	Innenfor
26	TK,TC,TH	HH	annet		T,O,B,S	ja	Utenfor
27	TK,FK,TC,CC,TH,BK		H,KF,P.G,M,SH,arr-s	ja		ja	både og

Figur 13 Tabell for sammenlikning av svar fra spørsmål 1,2,4,6,8,9 & 10. For full tabell med alle svar, se vedlegg 1.

Forkortelser:

Begrep: TK: Tradisjonskunst, KH: Kunsthåndverk, TH: Tradisjonshåndverk, FK: Folkekunst, BK: Brukskunst, H: Husflid, CC: Contemporary Craft, TC: Traditional craft, D: Duodji, K: Kunst

Organisasjonstilhørighet: NK: Norske Kunsthåndverkere, NBK: Norske billedkunstnere, HH: Husflidshåndverkere

Utstillingsarenaer: H: Husflidsutstillingen, P.G: Privat galleri, KF: Kunstforening, R: regionale, juryerte utstillinger (Østlandsutstillingen, vestlandsutstillingen, etc). M: Messe, Arr.s: Arrangert selv, SH: statens høstutstilling.

Kvalitetsvurderinger: T:Tydelig forhold til tradisjon, O: Originalitet, nyskapende, S: skjønnhet, B: Budskap, K: kommers/salgbarhet,P: premiert, A:annet

Tabellen i figur 14 (s63) er satt sammen for å avdekke kombinasjoner av svar, ved å sammenlikne svarene fra hver enkelt informant i spørsmålene 1 (begrepsbruk), 2 (organisasjonstilhørighet), 4

(utstillingsarenaer), 6 (utdelt stipend eller ikke), 8 (kvalitetskjennetegn), 9 (er tradisjonskunst kunst?) og 10 (er informanten innenfor eller utenfor tradisjon?). I spørsmål 8 er «tydelig forhold til tradisjon» fjernet, ettersom den hadde 100% oppslutning og derfor gjelder samtlige.

I spørsmålet om begrepsbruk er det kombinasjonen av *tradisjonskunst + tradisjonshåndverk* som brukes hyppigst, av totalt 11 av de 27 informantene. *Brukskunst* forekommer i kombinasjon med tradisjonskunst 7 ganger, samtidig som *Kunsthåndverk* også brukes simultant med *tradisjonskunst* 7 ganger. *Folkekunst* benyttes videre i kombinasjon med *Tradisjonskunst* 6 ganger, og også *tradisjonshåndverk* 6 ganger.

Tradisjonshåndverk brukes av flest (totalt 18/27), Tradisjonskunst nest mest (15/27) og deretter kunsthåndverk (11/27). Kun en av informantene bruker kun tradisjonskunst (av totalt 15), mens kun 3 (av 18) bruker kun tradisjonshåndverk som begrep. Av de 6 som bruker Kunstbegreper bruker halvparten av dem (3 stk) kun det.

Resultatene kan derfor tyde på en utbredt begrepsforvirring, i det at det er lite konsensus i hva tradisjonskunstnere kaller det de lager for. Denne eventuelle begrepsforvirringen understrekes ytterligere av at så mange som 12 av 27 bruker mer enn tre begreper om hverandre, på det meste brukes 6 begreper av en og samme person (totalt 4 stk gjør det). Samtidig må det kommenteres at tradisjonskunst *ikke* er det mest brukte begrepet av tradisjonskunstnere. Tradisjonskunstbegrepet brukes oftere av de som står utenfor tradisjon enn av de som oppgir å være innenfor, med 8 av 10, mot 5 av 10 av totalt 33 svar fra 27stk. At det er gitt 33 svar fra 27stk på spørsmålet om de står utenfor eller innenfor tradisjonen de arbeider med indikerer at også tradisjonstilhørighet er et begrep hvis bruk er tilknyttet en viss usikkerhet. 3stk oppgir da også å være både utenfor og innenfor, 2 stk oppgir å ikke arbeide med tradisjon, og 4 oppgir at de er usikre (vet ikke).

Sammenliknet opp mot de 9 (av 27) som har mottatt stipend for sitt arbeid, fremkommer det at 7 av de 18 som benytter tradisjonshåndverkbegrepet har mottatt stipend, mens 6 av de totalt 11 som har oppgitt å bruke kunsthåndverkbegrepet har mottatt stipend. 4 av de 9 som har mottatt stipend bruker tradisjonskunstbegrepet. 6 av stipendmottakerne mener at «Tydelig forhold til tradisjon» er et kvalitetskjennetegn, mens 3 av de totalt 9 mener at «Originalitet og nyskaping» er kvalitetsgivende. Kun 2 av de 9 mener at både «tydelig forhold til tradisjon» og «originalitet/nyskaping» i kombinasjon er kvalitetsgivende, mens det ellers er den kombinasjonen som fremkommer oftest av den samlede informantmassen, med 8 av 25 (2 har ikke svart på spørsmålet). Den nest mest hyppigste kombinasjonen av kvalitetskjennetegn er «tydelig forhold til

tradisjon» kombinert med «skjønnhet», med 7 av 25 stemmer. «Kommersialitet/salgbarhet» som kvalitetskennetegn kombineres i alle de tre tilfeller det brukes med «originalitet/nyskapende», hvilket også er verdt en kommentar i det at man ellers kan tenke seg at det originale og nyskapende generelt sett er vanskeligere å selge enn det tradisjonelle, ettersom neuroestetikken har vist at folk flest stort sett foretrekker det allerede kjente (Onians,2007,s126).

Kombinasjoner av svar hos kjernegruppen

Ettersom dette prosjektet vekter bruken av kunstbegrepet i tradisjonskunst er den andelen av informantene som mener tradisjonskunst er kunst å regne som kjernegruppen. Totalt oppga 21 av de 27 at de regner tradisjonskunst som kunst, deri overlapping med 2 av de 6 som oppga å være usikre. 1 svarte nei, og 1 unnlot å svare. De som mener at tradisjonskunst er kunst, og som utgjør kjernegruppen for den videre undersøkelsen, utgjør altså majoriteten med 77,8%.

Informant	Begrep	Organisasjonstilhørighet	Utstillingsarenaer	Motatt stipend	Kvalitetsvurderinger	Er tradisjonskunst kunst?	Tradisjonstilknytning
1	TK,KH,TH		H		T,O,K	ja	Utenfor
2	TK,FK,BK,TH				T	ja	
3	TK,H,CC,BK				T,B,S	ja	Utenfor
4	TK	NK	P.G, annet		T	ja	Innenfor
5	TK,TH		P.G,KF,annet		T,O	ja	vet ikke
6	TK,KH,FK		P.G		T,O	ja	Innenfor
7	TK,KH,CC,TC,TH,K	NK	KF,P.G,arr.s, annet	ja	T,O,S	ja	både og
8	TH		H,M,annet		T,O	ja	Utenfor
9	TC,TH					ja	Innenfor
10	K	annen	annet		B,S	ja	Innenfor
11	TH	HH	M		T,O,B,S	ja,	Innenfor
12	TH	annen	M		O,K	ja	Innenfor
13	TH	HH	H,KF,M	ja	O,A	ja	Utenfor
14	K,KH,FK		H,P.G,ass.s,annet	ja	T,O	ja	Utenfor
15	TK,KH,FK,TH		H,P.G,M	ja	T,S	ja	Innenfor
16	TK,K,KH,FK,TH,BK	NK		ja	T	ja	Innenfor
17	TK,BK		P.G		T	ja	Utenfor
18	TK,K,KH,FK,TH,BK		P.G		O,S,A	ja	vet ikke
19	TK,KH,TH,BK				T,S	ja	Innenfor
20	TK,TC,TH	HH	annet		T,O,B,S	ja	Utenfor
21	TK,FK,TC,CC,TH,BK		H,KF,P.G,M,SH,arr-s	ja		ja	både og

Figur 14 Svar på spørsmål 1,2,4,6,8,9 & 10 i kjernegruppen: de som mener tradisjonskunst er kunst

Også i kjernegruppen er det kombinasjonen tradisjonskunst + tradisjonshåndverk som brukes hyppigst, med 10/19. Tradisjonskunst + Brukskunst kombineres av 7, likeså Tradisjonskunst og Kunsthåndverk. Den tredje hyppigste kombinasjonen er Folkekunst + Tradisjonskunst. Mens tradisjonshåndverk er det begrepet som brukes hyppigst av den samlede gruppen med 18/27, brukes tradisjonskunst og tradisjonshåndverk like mye av kjernegruppen, med 14 oppføringer hver. Det kan altså synes å være en noe lavere tilbøyelighet til å benytte tradisjonshåndverksbegrepet blant de som mener at tradisjonskunst er kunst, eller eventuelt at de har en høyere tilbøyelighet til å bruke tradisjonskunstbegrepet (alt ettersom hvordan man velger å se det). Det nest mest brukte begrepet er Kunsthåndverk (8/19), og de tredje mest Folkekunst og Brukskunst med 6/19 hver.

Mens totalt 6 av den samlede informantgruppen på 27 bruker kunstbegrepet, og hvorav halvparten av dem bruker kun det, er kun to av informantene i kjernegruppen som oppgir å bruke kunstbegrepet, det er da for øvrig av de tre som ikke bruker andre begreper. Derimot er det fire stykker i informantgruppen som kun bruker tradisjonshåndverk som begrep. Av de 12 i den fulle gruppen som bruker mer enn tre begreper om egne verker tilhører hele 11 av dem kjernegruppen, samt de 4 som oppgir å bruke 6 begreper om hverandre. Begrepsforvirringen er altså like fullt til stede i kjernegruppen. Fordelingen mellom posisjon innenfor eller utenfor tradisjon var i den større gruppen likt fordelt, mens det i kjernegruppen er noe høyere forekomst av de som identifiserer seg som innenfor med 9 mot 7 (av 21, i tillegg til 2 som oppgir å være både og, 2 vet ikke, og 1 som ikke har svart). De som regner seg som innenfor den tradisjon de utøver i er altså litt mer tilbøyelighet til å regne tradisjonskunst som kunst. Hele 6 av de totalt 9 som oppgir å ha mottatt stipend tilhører kjernegruppen, deri de fire av de 9 stipendmottakerne som bruker tradisjonskunstbegrepet, og ellers 4 eller flere begreper om egne verker. 5 av de 6 har stilt ut på 3 eller flere ulike arenaer, (1 har ikke stilt ut), mens 18 av de totalt 27 i den fulle gruppen har stilt ut færre enn 3 steder, 9 av dem ingensteds.

Når det gjelder kvalitetskjennetegn er tydelig forhold til tradisjon best representert med 15 av 21 stemmer, deretter originalitet/nyskapende med 11, salgbarhet med 7, og budskap med 4.

Kombinasjonen tydelig forhold til tradisjon og originalitet/nyskapende oppstår 8 ganger, kombinasjonen originalitet/nyskaping + skjønnhet 4 ganger, og skjønnhet + budskap 4 ganger. Av de seks stipendmottakerne som er i kjernegruppen er det kun tydelig forhold til tradisjon som brukes av flere enn 2 (4/5), mens 2 bruker skjønnhet som kriterier, 2 oppgir originalitet/salgbarhet, 1 annet, og mens en ikke har besvart spørsmålet.

De 21 informantene som utgjør kjernegruppen stod også for 18 av de totalt 21 fritekstsvarene, hvilket utgjør om lag 86%. Det innebærer at de 6 som ikke inngår i kjernegruppen stod for de resterende 3 fritekstsvarene, hvilket tilsvarer 50% svarprosent. Samlet sett kan det late til at kjernegruppen representerer de mest engasjerte informantene, da kjernegruppen samler de som har deltatt på flest utstillinger. Samtidig viser kjernegruppen høy grad av begrepsforvirring, og noe høyere andel av agenter som identifiserer seg som innenfor tradisjonen de utøver i sammenliknet med den fulle gruppen.

5.2 Svakheter ved spørreundersøkelsen

Fordi Nettskjema koder slik at full anonymitet blir ivaretatt har jeg ingen kjennskap til hvem som besvarte, hvilket jeg i forkant anså som en fordel, men i etterkant anser som problematisk. Jeg skulle gjerne hatt muligheten til å kontakte informanter som på ulike vis skiller seg ut, eller har gitt fritekstsvar som har gjort meg nysgjerrig, for å stille dem flere spørsmål. Det ville også vært en fordel å kunne undersøke i hvilken grad informantene i spørreundersøkelsen overlapper med de kunstnere jeg inviterte til å delta i utstillingen «samtidstradisjonskunst», men dette er altså ikke mulig. Videre ser jeg at det også ville vært av interesse å ha kjennskap til informantens kjønn, alder, geografisk plassering m.m, men av hensyn til NSD sine retningslinjer for personvern var anonymisert spørreundersøkelse det mest hensiktsmessige valget for å beholde progresjon. Hadde jeg søkt om å behandle personopplysninger ville jeg altså ha kunnet hente inn mye mer informasjon om den enkelte, men, til gjengjeld ville jeg muligens ikke hatt tilstrekkelig tid til å gjennomføre prosjektet etter det forskningsdesignet jeg har bestemt på. I tillegg kan det tenkes at anonymiseringen har gjort terskelen for deltakelse noe lavere. Det er dog flere svakheter ved studien som bør understrekes:

Markedsføringen av spørreundersøkelsen foregikk via Sosiale Medier (egne, personlige og instituttets offentlige), hvilket innebærer at jeg ikke kan kontrollere hvor mange som faktisk har sett postene. Jeg kan heller ikke undersøke hvor stor andel av de som postene nådde som er tilknyttet instituttet som tidligere eller nåværende folkekunststudenter. Det betyr at jeg har heller liten informasjon å basere meg på for å vurdere grad av respons. For alt jeg vet kan det hende at de 27 som svarte utgjorde flertallet av de som har sett postene, og at responsen derfor i realiteten har vært rimelig høy. Men, basert på tallene oppgitt i kapittelets første del er det rimelig å anta at responsen har vært lav. Av tallene fra Samordna Opptak fremkommer det at det i årene 2017-2021 var 103 folkekunststudenter fordelt på Folkekunst 1. og 2.år, i tillegg kommer da deler av studentmassen på master i tradisjonskunst og folkekunst 3.år. Selv med mer konservative kalkulasjoner enn jeg foretok i kapittelets begynnelse fremstår 27 informanter som et relativt lavt antall. Problemet med lav respons er selvsagt at det er vanskelig å vite hvor representative svarene jeg har fått faktisk er, men, jeg vil allikevel argumentere for at det er verdifulle bidrag for denne oppgaven som hovedsakelig har som formål å åpne for en diskurs om hva tradisjonskunst er. Det har aldri vært prosjektets hensikt å gi klare svar, og det kan godt tenkes at 27 u-representative svar er bedre egnet til å provosere frem en slik diskurs enn et mer konkluderende resultat. Det er da

basert på en logisk tenkning om at det er enklere å vite hva man er uenig i, enn hva man er enig i. Tallene til side er det også en svakhet ved undersøkelsens design at spørreundersøkelsen foregikk parallelt med innsamling av verker til utstillingen «Samtidstradisjonskunst.»

Innsamling av verker til utstillingen «Samtidstradisjonskunst» og spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst?» foregikk parallelt, der de inviterte også ble gjort oppmerksomme på den pågående undersøkelsen. Sett i lys av at en personlig invitasjon til å delta kan påvirke mer kraftfullt enn en generell, offentlig notis på SoMe, er det ikke usannsynlig at kunstnerne som deltok i utstillingen utgjorde en stor del av informantgruppen. Det betyr at resultatet av undersøkelsen kan ha blitt aktivt påvirket av metoden, for å si det med Bourdieu:

«The gift is expressed in the language of obligation. It is obligatory, it creates obligations, it obliges; it sets up a legitimate domination. Among other reasons, this is because it brings in the factor of time, by constituting the interval between gift and counter-gift (or murder and revenge) as a collective expectation of the counter-gift or gratitude or, more clearly, as recognized, legitimate domination, as submission that is accepted or loved.»(Bourdieu,2000,s198)

Ved å først invitere til en utstilling, som i seg selv er en anerkjennende handling, i den grad at jeg ved å invitere noen samtidig uttrykker implisitt (for selv om jeg har ikke sagt det, er jeg bevisst at det kan oppfattes) at av alt som noen gang har blitt laget av tradisjonskunst så er nettopp disse verkene spesielt fremragende og av det beste, har jeg først gitt en symbolsk gave. Når jeg da kort tid etter spør pent om de har tid å avse til å delta på en spørreundersøkelse, er det sannsynlig at mange av dem har følt seg forpliktet til å delta som gjenytelse. Fordi nettskjema er anonymisert kan jeg ikke undersøke eller kontrollere i hvilken grad det er overlapping mellom de som er representert i utstillingen og de som har deltatt på undersøkelsen, men jeg vil anta at det er en høyere grad. I noen få tilfeller har jeg fått det bekreftet, da enkelte har valgt å ettertid fortelle meg at de nå har fullført undersøkelsen, mens andre i ettertid har sendt meg mail og beklaget at de ikke fant tid til det. I alle tilfeller er det nærliggende å stille spørsmål ved om jeg gjennom denne strategien har konstruert et sosialt felt som domineres av de agenter jeg har valgt.

Videre er tradisjonskunstmiljøet tilknyttet Instituttet ganske lite, og til dels oversiktlig. Skjemaet inneholdt flere muligheter for fritekst, hvor informanter har besvart på sitt vanlige skriftspråk.

Skriftspråkene som forekom var bokmål, nynorsk, dialekt, svensk og dansk. Språkbruk som skiller seg ut kan være kraftige identitetsmarkører, og jeg anså det derfor som hensiktsmessig å transkribere fritekstsvar til bokmål for å presenteres i denne oppgaven, og til engelsk for bruk på utstillingens nettside (hvilket jeg følte meg forpliktet til av enkelte av de utenlandske kunstnerne som er representert, og som spurte meg pent om jeg kunne gjøre utstillingen tilgjengelig på engelsk for dem. Nok et eksempel på gaveøkonomi i praksis).

I tillegg var et par av spørsmålene mine dårlig formulert, slik som spørsmål 3 hvor jeg med fordel heller kunne spurt «hvilke har du søkt hos og fått avslag fra», enn «Har du tidligere fått avslag på søknad om medlemskap i en faglig relevant interesseorganisasjon, i så fall hvilken?», samt spørsmål 5 «Har du tidligere søkt på juryerte samtidskunstutstillinger og blitt refusert, i så fall hvilke?», som heller ikke er formulert på en god nok måte til å gi brukbare svar. Allikevel, svakheter til tross, vil jeg hevde at spørreundersøkelsen er vellykket i å gi en viss innsikt i hva tradisjonskunst er ifølge tradisjonskunstnere, i alle fall nok til å danne «grunnet for en videre meningssskapende diskurs», som er prosjektets hovedmål (s9).

6 Know-how: Kuratorpraksis

Med bakgrunn i prosjektets kunnskapsbase, det vi med rimelig sikkerhet vet, know-this, valgte jeg å supplere spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnere?» med kuratorpraksis som praksisbasert metode for videre undersøkelser. Der nevnte spørreundersøkelse gir innsikt i hvordan informantene forholder seg til tradisjonskunst sosialt og begrepsmessig, er kuratering en metode for å undersøke gjenstandene som omfattes av begrepet tradisjonskunst. Dette kapittelet vil redegjøre for kuratorpraksisen, både prosessen og de funn jeg gjorde jeg underveis.

Kurator; *curare (latin): ivareta, ta vare på*

«Både som kunstner og kurator går jeg inn i tåka når jeg begynner på nye arbeider. Jeg tenker gjennom andres bilder, og tar konsekvensen av det. Jeg nærmer meg visuell kunst som en tyv, et blåpapir, en vemodig, uoriginal type og en fan. Idéen til en utstilling oppstår gjennom å se et verk jeg vil finne kompiser, meningsfeller, antagonist, side-kicks, alter egos og beskyttere til» (Fastvold & Thorjussen,2009,s8-12).

Å gå inn i rollen som kurator er i sannhet å gå inn i flere roller parallelt; en kurator er en idealist, en konseptutvikler, et mellomledd, en produsent, en medskaper, og en metakunstner (Fastvold & Thorjussen,2009, Mørland,2008). I motsetning til andre i feltet er en kurator ikke låst til verken form eller medium, men kan velge «å jobbe praktisk, rent teoretisk, eller finne en form midt i mellom» (Fastvold & Thorjussen,2009,s68-70). I tråd med min valgte metode, PaR, er kuratorpraksisen min i dette prosjektet forenelig med *praxis*, -teori og praksis er sammenvevd (Nelson,2013). De formelle kuratoroppgavene jeg har tatt på meg i denne sammenhengen er for det første konseptutviklingen, selve idéen om en retrospektiv kollektivutstilling som utelukkende fremmer tradisjonskunst, og derigjennom samtidig definerer den gjennom de verker som inkluderes, så vel som de verker som ekskluderes. Utvelgelsen av verker er således et særdeles viktig moment, hvilket jeg vil redegjøre for ytterligere i selve praksisbeskrivelsen, da det ikke bare definerer tradisjonskunst, men like fullt ytrer min personlige holdning til tradisjonskunst. Det er for så vidt ikke spesielt for dette prosjektet, da det «knappt er mulig» «å tenke seg en kurator som presenterer kunst uten å samtidig ytre seg selv» (Fastvold & Thorjussen,2009,s26-30). Videre har jeg måttet ta stilling til presentasjonsdesign (regien og scenografien), visningssted og tidsrom.

Utstillingens kontekst er gitt av prosjektet, det er et masterprosjekt som søker å definere tradisjonskunst gjennom praksisbasert forskning. I etterkant av utstillingsproduksjonen har jeg på ny vurdert litteraturen, fordi,

(...) teorien kommer best til nytte når den kobles inn i andre omgang. Med det mener jeg at først skal kunstens produseres og kurateres, og dernest kan det skrives utførlige kunstfaglige og teoretiske tekster som igjen setter den presenterte utstilling inn i en kontekst og større forståelsesramme» (Fastvold & Thorjussen, 2009, s73-81).

Samtidig er det en rekke ting jeg ikke har trengt å forholde meg til som en konsekvens av at utstillingen er en ren nettside, slik som økonomistyring vedrørende budsjettering av forsendelser av verker, forsikring av verk, strøm og andre kostnader som påløper et fysisk visningssted. Jeg har heller ikke trengt å ta stilling til lyssetting, eventuell bruk av sokler, rammer og andre fysiske paraverk, og har heller ikke vært låst til åpningstider, og det som medføres av fysisk tilstedeværelse. Det vil si at jeg har frigjort meg fra en rekke sentrale produsentoppgaver, hvilket er tveegget og vil bli drøftet i kapittel 6.5 vedrørende svakheter ved kuratorpraksisen. Samtidig er kuratorpraksisen i dette prosjektet av en eksperimentell art, da det ikke tidligere har vært kuratert noen retrospektiv utstilling som kun forfatter seg med tradisjonskunst. Det innebærer at jeg har innført en ny posisjon i feltet, nemlig som tradisjonskunst-kurator, noe som ikke nødvendigvis er uproblematisk og vil bli diskutert i kapittel 6.5 vedrørende svakheter ved utstillingen.

Fullstendig liste over kunstnere og verker som har vært innlemmet i utstillingen er dokumentert i vedlegg 5.

6.1 Holdninger til kunst, håndverk og tradisjon i tradisjonskunsten

Som utgangspunkt for arbeidet med å velge kunstnere og verker å invitere til utstillingen lente jeg meg mot resultater fra spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne». Spørreundersøkelsen som overlappet noe i tidsaspektet med kurateringen hadde to fritekstsvarmuligheter, den første stilte spørsmålet «hvordan definerer du tradisjonskunst?», den andre var helt åpen; «andre kommentarer?». I begge feltene ble begrepene håndverk, kunst og tradisjon mye brukt.

Noen vektlegger det håndverksmessige som særs viktig, gjennom formuleringer som

For meg innebærer tradisjonskunst en bred ramme av hva det favner over. Det bygger på godt håndverk, og står i så måte tett på tradisjonshåndverket, og da ser jeg og på tradisjonshåndverk i en bredt ramme. Hvor grensen går mellom disse avhenger av uttrykk, estetikk og det som beveger i produktet/gjenstanden/resultatet av utøvelsen, og en tett tilknytning til tradisjonen er samtidig relevant enten en ser på den rene håndverksutøvelsen eller en mer kunstnerisk utøvelse av håndverket. (s57)

Og

Jeg vil definere tradisjonskunst mer som håndverk basert på tradisjoner, tradisjonshåndverk. Om produktet er kunst eller design, til pynt eller bruk er uinteressant etter min mening da det er håndtverket, teknikkene, materialene og forankringen i tradisjoner som er det sentrale i begrepet. (s56)

Å vektlegge håndverk som kvalitet er da heller ikke overraskende i det at studiets emneplan vektlegger verkstedarbeid som grunnleggende. At håndverket samtidig også er det tradisjonsbærende elementet kommer også frem, formulert av andre informanter:

Regional og eller familiær identitet uttrykket gjennom, men ikke begrenset til etablert formspråk og nedarvet håndverksteknisk preferanse.

Håndverkspraksis i seg selv er tradisjonsbærende, uavhengig av hvorvidt formene som skapes er tradisjonelle eller nyskapende. (s55)

Samt «Kunsthåndverk som vektlegger det tradisjonelle håndverket. Uttrykket kan gjerne være kontemporært, men håndverkstradisjonen er vektlagt i produktet» (s55) og «Kunst skapt med tradisjonelle teknikker forankret i den tradisjonelle norske brukskunsten.» (s57) og «Presist håndverk med lange tradisjoner, gjerne med et element av nyskaping.» (s55)

Så langt jeg kan se er det ingen motsetninger i holdningene til håndverk i fritekstsvarene, det fremstår rimelig udiskuterbart, sett bort ifra den ene informant som klart skiller mellom tradisjonskunst og tradisjonshåndverk:

Jeg mener dette begrepet omfatter håndverksteknikker bærer mer mening/budskap og estetikk enn nytteverdi, et eksempel er kolrosing på hardingfele, åkle som veggpryd, rosemaling, osv. Tradisjonshåndverk omfatter derimot håndverk som har større nytteverdi og instrumentell estetikk. (s55)

Det er verdt å merke seg at ingen av informantene stiller spørsmål ved hva håndverk er, det er tydelig et begrep de er svært fortrolige med, mens tradisjonsbegrepet og kunstbegrepet åpner for friere refleksjon:

Begrep tradisjonskunst bør omfatte gjenstander produsert av en eller fler håndverkere med kjennskap til den aktuelle kulturen og en bør kunne vise til tydelig rot i en tradisjon. Når går noe fra å være nytt til å bli tradisjon? Det er ikke lett. Men det bør være tydelig inspirert av tidligere tradisjoner på noen måte. (s58)

Og

Tradisjonen bæres videre, fornyes og tilpasses nåtiden. Resultatet/produktet trenger ikke nødvendigvis å ligne så mye på utgangspunktet, så lenge forankringen er til stede. Et viktig poeng her er at tradisjoner alltid forandrer seg over tid. Ofte sakte, men likevel; tradisjoner er og blir i konstant forandring. Det opplever jeg at det er mange som glemmer. De blander gjerne tradisjon med kopiering. (s55)

Og

Nyttegjenstander eller visuell kunst produsert hovedsakelig for hånd, ikke masseprodusert, med tydelig rot i dokumenterbar håndverksmessig tradisjon i det område en jobber i, eller tradisjonelle materialer. (s56)

Og «Dersom en del av målet ditt er å løfte fram eller bringe videre en tradisjon, er det hensiktsmessig å kalle det for tradisjonskunst». (s56)

To av de tre første sitatene bruker formuleringen «tydelig rot» om tradisjonstilknytning, den tredje formulerer det som «forankring». Felles for alle fire er en holdning til tradisjon som utgangspunktet for det skapende arbeid, men de viser ulike holdninger til i hvilken grad tradisjonen er noe som skal videreføres eller fornyes. Det kan altså synes at tradisjonene for noen er regelbundet, men det for andre er kilde til inspirasjon. Når det gjelder bruken av kunstbegrepet finner man også tendens til sprikende holdninger, fra formuleringen «Nyttegjenstander *eller* visuell kunst» som altså tydelig skiller funksjon fra form, til en mer grunnleggende usikkerhet rundt nettopp det; «Jeg forbinder tradisjonskunst med kunst. Jeg forbinder også tradisjonskunst med objekter som har en funksjon, men funksjon og kunst forbinder jeg ikke nødvendigvis.». Samt, i den andre enden av skalaen de som med sikkerhet erklærer tradisjonskunst kunst:

«Begrepet er i utgangspunktet overflødig mener jeg, siden jeg setter likhetstegn: tradisjonskunst = kunst..» (s59)

«Kunst som følger eller er inspirert av tradisjonelle metoder for produksjon eller stil» (s57).

Med utgangspunkt i dette er det av min oppfatning at tradisjonskunstbegrepet rommer både bruksgjenstander med instrumentell estetikk, og rene estetiske verker. Det er jeg heller ikke alene om, da, ifølge et av fritekstsvarene:

«Tradisjonskunst er et begrep som beskriver kunstobjekter som har sterk tilknytning til tradisjonen, dette kan være den tradisjonelle fremstillingsmåte(teknikk) eller det tradisjonelle uttrykk(dekor mv.).» (s57).

Og det er derfor den interimdefinisjonen som er utgangspunktet for valg av verker og kunstnere til den retrospektive gruppeutstillingen «samtidstradisjonskunst», altså at den skal favne både bruksgjenstander og rene estetiske verker som samles gjennom en tilknytning til tradisjon.

Tradisjonstilknytningen kan være både i form av bruk av tradisjonelle teknikker, eller gjennom bruk av tradisjonell dekor (motiv, farger, stil etc).

6.2 Kunstutstillingens konsept

«Måten kunstverk presenteres og formidles på, påvirker også betydningen, og dette irriterer både kunstnerne og kunsthistorikere. Det som kommer for dagen, er en kamp om definisjonsmakt» (Fastvold & Thorjusen,2009,s26-30).

Utstillingen «Samtidstradisjonskunst» som ble vist på domenet samtidstradisjonskunst.no er en sterkt konseptorientert utstilling der «enkeltarbeider underordnes en overordnet idè» (Fastvold & Thorjussen,2009), nemlig idéen om tradisjonskunst som noe eget, og at den i kraft av å være noe eget må presenteres på egne premisser, det vil si, av de som best vet hva det er, hvilket er tradisjonskunstnerne selv. Arbeidstittelen til prosjektet var «å falle mellom stoler», med bakgrunn fra funn gjort i forprosjektet som viste en tendens til at tradisjonskunstnere føler de faller mellom stoler; ikke helt design, ikke helt kunsthåndverk, ikke helt billedkunst, ikke helt husflid, og heller ikke rent tradisjonshåndverk. Det grunnleggende konseptet som utstillingen derfor hviler på, er å snu perspektivet fra å betrakte tradisjonskunst som en taper i stolleken, til å betrakte den som noe eget

mellom stolene, og hvor utstillingen var metoden tenkt for å undersøke nettopp hva det er som befinner seg der mellom de andre stolene. Konseptet ble ytterligere visualisert ved at utstillingen åpnet med en stol, og sluttet med en annen stol.



Figur 15 Annonse for utstillingen, designet mai 2021 i Adobe indesign, da konseptet "å falle mellom stoler" var ferdig utviklet og visualisert. Til høyre Hilda Fjelstad «stol», fotograf ukjent. Venstre: Maja Ingemann Berg, «Stol», foto: Aliona Pazdniakova. De to stolene ble valgt ut fordi de sammen viser noe av bredden i hvor ulike tradisjonskunst-stoler kan være, fra det funksjonelle til konseptuelle.

Kurateringen av utstillingen baserer seg derfor på funnene fra spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst, ifølge tradisjonskunstnerne», men er samtidig preget av et sterkt kuratoriat, der kuratoren alene har tatt alle kuratoriske valg.

Det var ikke gitt at utstillingen skulle være en kunstutstilling, men da den ble det, var det fundamentert på bakgrunn av spørreundersøkelsens resultat hvor 77,8% av informantene svarte «ja» på spørsmålet «er tradisjonskunst kunst?». Årsaken til at kun 18,5% til gjengjeld oppgir å benevne egne verk som kunst er ukjent, og kan med fordel være utgangspunkt for senere studier,

men det er i denne sammenhengen et argument for en sterkt kuratert utstilling. Gitt at utstillingen skulle produseres med svakt kuratoriat og sterk grad av innflytelse fra kunstnerne som representeres gjennom utvalgte verk, ville et slikt funn ha potensiale til å skape omfattende diskusjon om utstillingens mulige profil som kunstutstilling, i det at det kan tenkes at flere av de involverte informantene ikke selv ville følt seg komfortabel med å erklære egne verk som kunstverk. En slik dissonans i holdninger kunne, hypotetisk sett, ført til at utstillingen altså ikke ble en kunstutstilling. Det var som sagt heller ikke gitt at den skulle være det, men forskningsmessig gir det mening i å støtte seg på det store flertalls holdning til tradisjonskunst som kunst, uavhengig av hva enkeltindiver mener om egnes verkers angivelige kunststatus. I hvilken grad det er overlapping mellom de kunstnere som er representert i utstillingen og de informanter som deltok på spørreundersøkelsen, er ikke kjent, hvilket blir ytterligere problematisert i kapittelet vedrørende utstillingens svakheter.

For at det skulle dannes en synlig, rød tråd mellom funnene fra spørreundersøkelsen og verkene som vises, ble flere av fritekstsvarene fra spørreundersøkelsen transkribert til engelsk og presentert sammen med verkene. På den måten fikk informantene en synlig stemme i utstillingen, og hvor mengden av ulike holdningene gjenspeiler mangfoldet av verkstyper, slik at de sammen forteller et narrativ om at tradisjonskunsten ikke er noe klart definert, men snarere et tema for diskusjon. Bruken av det engelske språket var valgt på etterspørsel fra enkelte av de internasjonale kunstnerne som fremmet ønske om å forstå utstillingen. At jeg ga etter for det, var uttrykk for at jeg følte en forpliktelse for å gjengjelde deres velvillighet til å la meg vise deres verker. Denne mekanismen er typisk for gaveøkonomi, som redegjort for i kapittelet vedrørende spørreundersøkelsens svakheter.



Hilda Fjeldstad "Chair"

This is
contemporary
traditional art

*"Traditions are ever changing. Often slowly, but still,
(...) I believe many forget this, they confuse tradition
and copying."*

Anonymous respond to the "What is traditional art?" survey

*Figur 16 Utstillingens
åpningsverk, hvor fritekstsvare fra spørreundersøkelsen presenteres side om side med objektet*

6.3 Utvelgelse av verker

Strategien for utvelgelsen av verker var eklektisk, og dynamisk, der jeg begynte med verker jeg hadde god kjennskap til fra før, og med utgangspunkt i disse søkte etter for meg tidligere ukjente verker. -Først i instituttets arkiver over tidligere studentarbeider, deretter via sosiale medier. De første verkene som ble valgt var nettopp stolene til Fjeldstad og Ingemann Berg. Den sammensatte stolen til Ingemann Berg som jeg tolker som et konseptuelt verk hvis omhandler bærekraft, var jeg kjent med fra før, da hun laget denne stolen i en periode hvor vi begge studerte ved Instituttets Bachelor i Folkekunst med fordypning i tre som materiale. Fjeldstad sin stol oppdaget jeg da jeg gjorde et dypdykk i instituttets arkiver over tidligere elevarbeider, og jeg fikk umiddelbart en følelse for at den komplimenterte Ingemann Berg sin i det at den var så tradisjonell og funksjonell i sammenlikning. Ved å føre de to sammen mente jeg altså å visualisere ikke bare den metaforiske stolleken, men og bredden i uttrykk og tilnæringsmåter som finnes innenfor tradisjonskunst. Sammen ble de to en rettesnor for meg i det videre søket etter gjenstander, de dannet på et vis rammen for det jeg ønsket å presentere som definitiv tradisjonskunst.

Videre hadde jeg kjennskap til visse andre verker, og som jeg fra begynnelsen av ønsket å innlemme, deriblandt Gjones «Noe», Bratlands «Dyret», Spuurs «Kvistbord», Falchs «Egg», og Dalens «Bundet i skam» og «Bøtes i lenke». Alle nevnte kunstnere har utdanning i tradisjonskunst til felles, og alle verkene har til felles at de er unikum. Hvilket kan tyde på at jeg selv, i begynnelsen av prosjektet med utstillingen, arbeidet ut fra en holdning om at unike verk på et vis var bedre tradisjonskunst enn seriearbeider produsert med tanke på kommersiell omsetning. Jeg overførte altså på et vis kunstverdens logikk over til tradisjonskunstfeltet, og begikk i så måte den feilen at jeg absolutt ikke valgte ut verket på tradisjonskunstens premisser. De tingene jeg valgte ut, var verker som skiller seg ut fra verker vanligvis forbundet med tradisjonskunst som næring. Heldigvis tok jeg meg i det, og innså at jeg begikk en kategorisk feil. Om en utstilling skal være på tradisjonskunstens premisser, må den være i samsvar med feltets egne verdier, hvilket ifølge spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne» er håndverksmessig dyktighet. *Tradisjonskunst handler mer om hvordan ting lages, enn hva som blir laget.*

Det videre arbeidet med utvelgelse ble deretter mye friere, og mer eklektisk. Store deler av utvelgelsen har vært preget av en personlig «feel for» hva som passer inn (passer inn i betydningen «har noe å bidra med») og hva som ikke bidrar til å uttrykke tradisjonskunstens essens. Jeg har altså, for å si det med Polyani (2013), visst mye mer enn det jeg har kunnet fortelle. Og nå i etterkant av utstillingsproduksjonen, vet jeg enda mer jeg ikke kan uttrykke med ord. Diskursen om

å gjøre det implisitte eksplisitt hører ikke hjemme her, til det er den for omfattende, slik at jeg velger å akseptere, og konstatere, at mye av den kunnskapen som har vært direkte involvert i utvelgelse av verker er taus. Effekten av taus kunnskap er derimot av den største interesse her, for hvert valg jeg foretok, ble jeg sikrere i mine valg, og det ble stadig enklere å foreta dem.

«The agent engaged in practice knows the world but with a knowledge which, as Merleau-Ponty showed, is not set up in the relation of externality of knowing consciousness. He knows it, in a sense, too well, without objectifying distance, takes it for granted, precisely because he is caught up in it, bound up with it, he inhabits it like a garment (un habit) or a familiar habitat. He feels at home in the world because the world is also in him, in the form of habitus, a virtue made of necessity which implies a form of love of necessity, amor fati. (Bourdieu,2000,s142-143).

Ved å gjentatte ganger søke opp tradisjonskunst, og vurdere den, -noen ganger det samme verket flere ganger- internaliserte jeg prosessen med å vurdere hvilke verker som er definerende for tradisjonskunsten. «To be able to do use a tool (or do a job), and to do it comfortably (...) one has to have 'grown into it' (...) in short, to have let oneself be used, even instrumentalized by the instrument» (Bourdieu,2000,s143). Effekten av denne internaliseringen var at jeg etter hvert begynte å gjenkjenne tradisjonskunst også utenfor instituttet, altså det institusjonelle tradisjonskunstfeltet. Det åpnet samtidig blikket mitt for å undersøke tradisjonskunsten som et tverrkulturelt og globalt fenomen. Ved å gjøre det, inviterte inn kunstnere fra ulike kulturer, åpnet jeg begrepet, og rekontekstualiserte det fra det akademiske faget som i stor grad omhandler norsk folkekunst, til å redefinere det som et kulturelt og historisk nøytralt begrep. Tradisjonskunsten er muligens tettere tilknyttet det universelle kunstbegrepet enn det institusjonelle. Men det var ikke den eneste åpenbaringen, jeg ble også mer bevisst elementer fra den norske folkekunsten som i sannhet må være uttrykk for tverrkulturelle påvirkninger. Et godt eksempel på dette er Dr.Hagar Elgammal sine tradisjonelle, muslimske illustrasjoner som visuelt sett ikke er helt ulike visse eldre fremstillinger av den norske riksløven. (Og bare for å ha det sagt, om ikke det faktum at vårt riksvåpen forestiller en løve, et dyr som etter min kunnskap aldri har eksistert i nærheten av dette geografiske området noensinne, er nok til å vekke mistanke om at forestillingen om det norske er mildt sagt romantisk, så vet jeg sannelig ikke hvor mye mer det er å si om det norske).



Dr. Hagar Elgammal

Here I try to just use islamic illustrations and patterns from different manuscripts, and execute them with modern techniques and styles.
(Traditional in contemporary style)



Unknown, 1800-1860

Figurine depicting the norwegian lion

Photo: Vest Telemark Museum

Figur 17 Fra utstillingen: Til venstre Dr.Hagar Elgammal sine fortolkninger av tradisjonelle, muslimske illustrasjoner, (foto: kunstnerens eget), til høyre den norske riksløve, foto: Vest Telemark Museum

Dr.Hagar Elgammal er representert med flere verker i utstillingen, da hennes kunstnerskap nærmest ble en case-study for meg. Hun arbeider grenselandet mellom «contemporary art» og «traditional craft» (personlig korrespondanse), hvilket etter min oppfatning ligger tett opp til måten mange formelt utdannede tradisjonskunstnere arbeider, jeg tenker da spesielt på de unike skulpturelle verkene som tenderer mot kunst. Men det som gjør Elgammals kunstnerskap så spennende i denne sammenhengen, er ikke bare at hun fungerer som en visuell brobygger mellom norsk folkekunst og islamsk kunsthåndverk, men og at hun er en legitim samtidskunstner (phd i fine arts) som tenderer mot husflid og tradisjonelle håndverksteknikker. Det betyr for øvrig ikke at hun bryter kunstfeltets evolusjonære logikk, men er i stedet symptomatisk med at hun tilhører et *annet* kunstfelt enn det «etnosentriske» europeiske. Tilstedeværelsen av hennes verker i utstillingen er således ment som påminnelse ikke bare om at kulturer (selv nasjonalkulturer) ikke eksisterer i vakuum, men og, at kunstdefinisjoner er sosialt konstruerte, og dermed ikke universelle eller allmenngyldige. Andre internasjonale kunstnere representert i utstillingen som er uten tilknytning til den akademiske disiplinen tradisjonskunst i Norge, er amerikanske Laurel Roth Hope, biolog og selvlært kunsthåndverker som arbeider skulpturelt med tematikker tilknyttet industrielt dyrehold, tap av artsmangfold og evolusjon, og Malaysiske Sheena Liam som broderer små bilder ved siden av

sin modellkarriere. Liam kan regnes som tradisjonskunstner i kraft av å ha fått håndverket (broderi) tradert personlig fra mennesker i tradisjonen. Roth Hope er tradisjonskunstner i kraft av å tendere mot elitekunst i grad av konseptualisering, samtidig som hun tenderer mot tradisjonshåndverk i valg av teknikker (spikking, hugging, hekling etc).

I tillegg til disse tre innslagene fra Egypt, USA og Malaysia, er det også innlemmet et par norske navn som er uten tilknytning til Institutt for tradisjonskunst. Keramiker Gerd Svalastog er representert med tre verker (hvorav et egentlig er en serie), og hvor hennes bunadsinspirerte bolle ble innlemmet da den (ifølge personlig korrespondanse med kunstner) er ment som institusjonskritikk mot den årlige Husflidsutstillingen på Dyrsku'n hvor (ifølge henne) keramikk ikke regnes som husflid, men derimot et hvert verk, uavhengig av materiale, som er inspirert av bunadsfaget er velkomment. I tillegg er flere malerier av klassisk-figurative Jonny Andvik representert, fordi han, (og flere av hans kollegaer som ofte betegner seg selv som kitsch-malere), er interessert i maleriet som håndverk. Andvik er del av den anti-modernistiske bevegelsen som kritiserer den moderne kunstdefinisjonen for å ikke verdsette håndverk og det å kunne, som ledet meg til å stille spørsmål ved om ikke tradisjonskunst muligens er for kunsthåndverk hva klassisk-figurativt maleri er for



samtidskunsten (det vil si, det samme som folkekunsten var for elitekunsten, retardert).

Den overordnede hensikten med utstillingen er dog ikke å besvare slike spørsmål, (heller ikke spørsmålene om den norske riksløve som norsk, eller spørsmålene om hva det innebærer at det institusjonaliserte kunstfeltet er etnosentrisk) men å stille spørsmålene, for å åpne diskursen.

Figur 18 Svalastog: Bunadinspirert bolle

Totalt ble 31 kunstnere og 55 ulike verk presentert i utstillingen, i tillegg til 3 verker laget av ukjente som ble funnet i Vest Telemark sin profil på digitaltmuseum.no. Tradisjonskunstnere med

tilknytning til institutt for tradisjonskunst og folkemusikk utgjorde majoriteten, med 25 representanter og 42 verk. Internasjonale kunstnere som arbeider med tradisjon enten i form av materiale, teknikk eller estetikk utgjorde 3 personer og 9 verk, og representerte USA, Egypt og Malaysia/Frankrike. Folkekunsten var representert ved 2 representanter og 5 verker, hvorav tre er av ukjent opphav. I tillegg var kitschmaler Jonny Andvik representert med 2 malerier.

6.4 Regi og Scenografi

Utvelgelsen av kunstnere og verk er en helt sentral del av enhver kuratorpraksis, men regi og scenografi er i tillegg svært viktige momenter for en vellykket kuratorpraksis.

En utstilling er i seg selv en kontekst, om den arrangeres i et fysisk rom vil dette rommet i seg selv bære medskapende kraft, dets beliggenhet, størrelse, lysforhold, historie, og liknende vil påvirke hvordan kunsten oppfattes. Det samme gjelder nødvendigvis fraværet av et fysisk rom. Et nettsted kan oppfattes som det ultimate vakuum, i det at den ikke har noen direkte tilknytning til noe sted, (utover webhotellet, one.com, som leverer serverplass, men den er anonym og ikke synlig for andre enn webadministrator), men det å ikke ha stedmessig tilknytning er aldeles ikke nøytralt, i dette tilfellet henspiller det på at tradisjonskunsten kan oppleves som hjemløs. Det negative aspektet ved det er at den fremstår som hengende i løse luften (ikke-stedbunden), det positive ved det er at det retter oppmerksomheten mot problemet at den henger i løse luften. (Hvilket jo er et problem dette prosjektet i aller høyeste grad befatter seg med). Samtidig er det uformelle nettformatet svært langt unna de monumentale kunstmuseene hvor arkitekturen er kontekstuell medskaper av opplevelsen av kunsten som hevet (Nasjonalgalleriets gamle bygning er et godt eksempel, hvor terskelen er bokstavelig talt høy, det vil si, hevet godt over bakkeplan og kun tilgjengelig via en monumental trapp). Nettsiden derimot, representerer på et vis det motsatte; den er tilgjengelig for enhver der de befinner seg, terskelen er så å si ikke-eksisterende.

Avgjørelsen om å digitalisere utstillingen ble valgt på bakgrunn av flere grunner; for det første av hensyn til spredning. En fysisk utstilling ville, ideelt sett, ha tatt sted i nærheten av mitt bosted, for å muliggjøre at jeg kunne vært fysisk deltakende i høy grad gjennom hele utstillingsperioden. Det ville på det tidspunktet jeg planla utstillingen ha innebåret at den ville tatt sted i Vest Telemark, og altså i umiddelbar nærhet til det publikum som allerede er kjent med tradisjonskunst i kraft å befinne seg i geografisk nærhet til instituttet, Raulandsakademiet og Dyrsku'n (tradisjonskunstens angivelig

fremste tilholdssteder). Det ville samtidig ha ekskludert det publikum som ikke fra før er kjent med tradisjonskunsten. Ved å arrangere det digitalt er derimot spredningen hypotetisk sett grenseløs. En digital visning tillater også presentasjon av verker som ellers sannsynligvis ville blitt valgt bort pga kostnader i forbindelse med forsendelse og forsikring. Den umiddelbare ulempen er selvsagt til gjengjeld at digitale foto av tredimensjonale objekter er en grov forenkling som ikke viser objektene på en gunstig måte. Optimalt sett ville jeg ønsket å invitere til berøring av objekter, da mange av dem har taktile kvaliteter som en vesentlig del av deres uttrykk. Men, da pandemisituasjonen uansett umuliggjorde taktil berøring av objekter, var det digitale formatets muligheter for spredning noe jeg valgte å ta hensyn til. I perioden utstillingen ble planlagt var det jo da også uvisst hvorvidt det ville være mulig å i det hele tatt arrangere en utstilling fysisk for besøkende.

Mulighetene for digital scenografi er allikevel nærmest uendelige med dagens teknologi, og jeg hadde en lang og strevsom periode med mye prøving og feiling før utstillingen fant sin form. At den endte opp med ren, hvit bakgrunn er altså et bevisst valg, i det at modernismens hvite kube, som på mange måter har blitt en slags halvhjertet gullstandard for kunstutstillinger, i seg selv er en tradisjon. Men, en døende en, sådan. Både det nye Nasjonalmuseet og Munch har kastet fra seg den «nøytrale» kuben til fordel for fargede vegger. Den hvite kuben er muligens passé i en kunstteoretisk sammenheng, men den er samtidig ny for tradisjonskunsten. Bruken av rene hvite flater på nettstedet samtidstradisjonskunst.no er et kuratorisk grep for å gjenspeile tradisjonskunstens tendens til å gå i den høye kunst sine fotspor, om enn mye tregere (den er retardert, som de ville sagt på begynnelsen av 1900-tallet)



Talleiv Målar "Ølfugl" 1755-1758
Traditional norwegian bird shaped drinking wessel
Photo: Vest Telemark Museum



Linn Sigrid Bratland "Dyret"
It's basically a headless bird shaped drinking wessel turned upside down. To me it speaks of our animalistic qualities, both emotionally and mythological attached to urges that can be both terrifying and beautiful.
Photo: Ingolf Endresen

Figur 19 Fra utstillingen, tradisjonsbundet forbilde (ølhøne) sammen med ølhøneinspirert skulptur av Bratland (Foto venstre: Vest Telemark Museum, Foto høyre: Ingolf Endresen)

Rekkefølgen og sammensetningen av bildene er også resultatet av en prosess med prøving og feiling, jeg testet ut ulike kapitler basert på tendenser jeg ante skyggen av, inndelinger i forhold til materialgrupper, kronologisk forløp, inndeling etter fargebruk, teksturer, tematikk osv, og landet også her på en eklektisk sammenheng hvor det ikke er noe fast narrativ utover at tradisjonskunsten er mye og variert. Noen verker er satt sammen fordi de deler en tematikk, andre fordi de har et felles materiale, noen verker er satt side om side med forbilder fra folkekunsten, noen er plassert luftig og enkeltstående, og enkelte er gitt en fotoretusjert ramme sammensatt av motiver fra min tipp-oldermors brudekiste (en autentisk bondeantikvitert fra folkekunstens gullalder). Også her er det altså en taus kunnskap i spill, jeg fikk en «feel for» sammensetning, slik jeg utviklet en følelse for utvelgelse. Det er da også en av de ting som er enklere i nettformatet enn i fysisk rom, jeg har ikke trengt å ta stilling til størrelse, ulike muligheter for montering eller begrensninger i form av gulv og veggflate. En slik kollasj av bilder ville ikke vært mulig å realisere i et fysisk rom. Den know-how som har vært involvert i selve regien av utstillingen er altså i stor grad basert på taus kunnskap, ting jeg

bestemt mener fungerer på et vis, men som jeg ikke kan forklare hvorfor eller hvordan. Så er det heller ikke viktig i denne sammenhengen nøyaktig hvilke (ikke-bevisste) strategier som ligger til grunn for designet, kurateringen av utstillingen har vært en metode for undersøkelse, hvorav utstillingen er selve mediet for forskningen, og hvor fortolkningen av den ferdige utstillingen er den fortolkning av data som danner grunnlaget for ny innsikt.

6.5 Svakheter ved kuratering som metode

Fordi jeg selv har valgt ut og kunstnere og verker som jeg ønsker å løfte frem følger det at utvalget ikke nødvendigvis er fullstendig representativt for alt som finnes. Ved å invitere internasjonale kunstnere uten tilknytning til studiet og som derfor ikke forholder seg aktivt til det norske begrepet tradisjonskunst, har jeg aktivt åpnet definisjonen av tradisjonskunst til å gjelde mer enn det som er forbundet med den akademiske disiplinen med samme navn allerede forut for oppgavens diskusjonsdel. Å kuratere er å utøve definisjonsmakt, slik at jeg på et vis kan ha gått i samme felle som oppdagerne av folkekunst; nemlig å ha oppfunnet mer enn jeg oppdaget, hvilket understrekes ved svakheten i at jeg inviterte kunstnere parallelt med å invitere til spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst, ifølge tradisjonskunstnerne», som redegjort for i kapittel 5.3.

Verk og kunstnere ble valgt ut ifra mitt blikk, min tolkning av data fra spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne?», mine forforståelser og spørsmål, men ikke av smak. Med det mener jeg at jeg ikke bare har valgt ting jeg liker, og heller ikke alle de tingene jeg liker, jeg har sett etter en bredde i ulikheter, med vekt på ytterpunkter i det som tenderer mot folkekunst og det som tenderer mot det tradisjonsbrytende. Men, jeg er ikke blind for at det er umulig meg å frigi meg fra alle de disposisjoner som utgjør min livshorisont (Bourdieu,1993,s150), hvilket innebærer at en utvelgelse av verker foretatt av et individ etter egne premisser alltid vil være en subjektiv bedømming. Allikevel står jeg inne for både metoden og resultatet, da jeg mener utstillingen presenterer et så stort mangfold at det er nyttig å undersøke, samtidig som det er verdt å ha i mente at det knapt er mulig for en kurator å ikke ytre seg selv (Fastvold & Thorjussen,2009,s26-30).

Prosjektets hensikt er å åpne for en diskurs om hva tradisjonskunst er, og i så måte bør denne utstillingen kunne åpne for refleksjon og diskusjon rundt hva som er inkludert og det som er ekskludert. Jeg er av den oppfatning at det er enklere å vite at man er uenig i noe, enn enig, og at en eventuell uenighet er sterkere motivasjon for å diskutere enn det enighet er.

Derfor, i et forsøk på å imøtekomme dette, har jeg på nettsiden linket til et eget nettskjema for tilbakemeldinger, i håp om å nå ikke-deltakende publikum, og gi dem en arena for å uttrykke sin opplevelse av utstillingen. Dette ble også informert om på Virtuell Vernissasje som markerte utstillingens åpning, og som ble lagt ut offentlig på YouTube. YouTube-videoen er pr i dag, 04.02.22, sett 139 ganger, mens spørreundersøkelsen som den informerer om, og inviterer til, kun er besvart av 4 stykker, hvorav ingen av disse stiller spørsmål ved selve utvelgelsen. Å forklare hvorfor responsen var så laber ville vært ren spekulasjon, og jeg lar det derfor være.

Et annet problematisk aspekt ved metoden er at jeg ved å innta en rolle som kurator av tradisjonskunst har skapt en ny posisjon, hvilket kan skape ringvirkninger i feltet (om det er et felt, det er et spørsmål jeg skal komme tilbake til avslutningsvis) (Bourdieu,1993,s60).

7 Know what: tradisjonskunst; som kunst, bare jævlig gammeldags

Med utgangspunkt i prosjektets grunnleggende kunnskapsbase, know this (kapittel 4), funnene i spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne?» (kapittel 5), og kunnskapsproduksjonen dannet gjennom kuratorpraksis (kapittel 6) vil jeg nå drøfte hva dette samlet sier om tradisjonskunst.

Tradisjonskunst er et akademisk fag, et begrep som betegner både de som er utdannet innen faget, samt, de tingene de lager; og den kunnskapen som forutsetter frembringelsen av tingene de lager.

Tradisjonskunst er kunst, ifølge 21 av de 27 tradisjonskunstnerne som deltok i spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne?» (kapittel 5), men ikke synonymt med hverken samtidskunst, kunsthåndverk (materialbasert samtidskunst), husflid, duodji, design eller tradisjonshåndverk. Dog, flere av begrepene overlapper i bruk når tradisjonskunstnere snakker om egen praksis. Av de totalt 27 som deltok på spørreundersøkelsen (kapittel 5) oppgir 11 å bruke *både* tradisjonshåndverk og tradisjonskunst som betegnelse på det de lager, mens 7 bruker både tradisjonskunst og kunsthåndverk, og 6 kombinerer begrepene tradisjonskunst og folkekunst, eller tradisjonshåndverk og folkekunst. Tradisjonskunstbegrepet er heller ikke enkelt oversatt til engelsk (som er det internasjonale kunst-språket), da *traditional art* er synonymt med norske *tradisjonell kunst*. Tradisjonell kunst er normalt forstått som en kunsthistorisk-inspirert betegnelse på eldre kunst av en viss form, gjerne klassisk-figurative malerier og skulpturer, eller nyere verker i samme stil og form som de klassiske. Tradisjonell kunst er, i det norske perspektivet, betegnelsen på det motsatte av nyskapende kunst, det er de ikke-grensesprengende verker som det kun unntaksvis skrives om i den kontemporære kunsthistorien. Det er nærliggende å nevne kitsch-malerne som eksempel i denne sammenhengen.

Engelske *traditional art* brukes også noen ganger om tradisjonelle teknikker for frembringelse av kunst, aller helst frihåndstegning på papir (altså kontra moderne tegneteknikker med digitale verktøy). Slik sett har den engelske termen *traditional art* en viss likhet med norske tradisjonskunst når den brukes om teknikken, men den er allikevel å forstå som snevrere innenfor hvilke teknikker den omfatter. Tradisjonshåndverk av grovere sort, som smiing, og møbelkonstruksjon, for å nevne noe, er usannsynlig å bli betegnet *traditional art*. De vil bedre oversettes til *traditional craft*, tradisjonshåndverk. Men, tradisjonshåndverk, på sin side, omfatter ikke alle de teknikker som går

under paraplybegrepet tradisjonell kunst, slik som ikke-grensesprengende maleri og tegning, som, har en plass under paraplybegrepet tradisjonskunst. (Det har blitt skrevet masteroppgaver om tradisjonskunst med maleri som utgangspunkt for praksisbasert forskning før denne, blant annet Liv Solberg Andersen sin fra 2014, som til dels er informert av tegning som praksisbasert perspektiv.)

Tradisjonskunst er delvis overlappende med andre kunstformer (kunsthåndverk, husflid, tradisjonskunst etc), men får sin egenart i form av å fungere som samlande for disse ulike retningene.

Det tradisjonskunst da kan synes å være, er en holdning til kunst, et kunstsyn. Det er en akademisk fundamentert holdning til frembringelse av kunst-ting, hvorav disse kunst-tingene får sin kunst-het i kraft av måten de frembringes. Men, relasjonen til academia er heller ikke en definerende kvalitet ved tradisjonskunst, det er kun en institusjonalisert vei inn i fenomenet, da det ikke å være del av den akademiske diskursen om tradisjonskunst ikke utelukker at man skaper tradisjonskunst. Det er av den grunn jeg har kunnet invitere kunstnere uten tilknytning til instituttet til å ta del i utstillingen samtidstradisjonskunst.

Disiplinen tradisjonskunst er forankret i immateriell kunnskap om tradisjonelle håndverksteknikker, slik at det kan synes som det er selve håndverket som gjør tingene kunstverdige, og ikke tingene i seg selv. Derfor er tingene som frembringes av tradisjonskunstnere av en svært heterogen art, da det hverken er tingenes materialitet, deres formalestetiske eller rene estetiske trekk som definerer dem. De defineres heller ikke av hvilken arena de vises frem (marked, galleri, kunstforening), i spørreundersøkelsen (kapittel 5) kommer det frem at 10 av de 27 informantene ikke har stilt ut noe sted, mens 9 har stilt ut på flere enn 3 ulike arenaer, hvor av Husflidsutstillingen, kunstforening, privat galleri og messe er den vanligste kombinasjonen når 4 eller fler steder ble oppgitt. De fire arenaene er rimelig ulike både sjangermessig (husflid kontra kunst) og i forhold til grad av kulturell kapital og økonomisk kapital. En kunstforening antas å ha en viss kulturell eller symbolsk kapital (anerkjennende evne), mens messe har en ren økonomisk kapital (kapittel 3.1). Tradisjonskunstnere defineres derfor heller ikke gjennom deres relasjon til økonomisk kapital. Det er heller ikke en forutsetning å være et ledd i en levende tradisjon for å utøve tradisjonskunst, ifølge spørreundersøkelsen (kapittel 5) står nær halvparten av informantene utenfor den tradisjonen de arbeider i. Tradisjonskunsten er altså ikke bare en eller flere tradisjoner som traderes, den er snarere tradisjonell i betydning ikke-nyskapende, sedvanemessig; -gammeldags slik tradisjonell

kunst er gammeldags. Derfor er det ingen motsetning i at flere tradisjonskunstnere oppgir å ikke arbeide i eller med en tradisjon i spørreundersøkelsen «hva er kunst ifølge tradisjonskunstnere», mens de fleste oppgir «tydelig forhold til tradisjon» som et av flere mulige kriterier for kvalitetsbedømming av tradisjonskunst. «Tydelig forhold til tradisjon» er jo en formulering som i høyeste grad er åpen for tolkning, og ettersom dette prosjektet vektet kunstbegrepet, tolker jeg tradisjonsbegrepet i lys av kunstfeltets logikk hvor «tradisjonell» er betegnende på ikke-nyskapende og uoriginal. (Det er da uten å kunne kontrollere hva informantene selv legger i begrepet, hvilket er en av svakhetene ved å administrere en anonym spørreundersøkelse, som redegjort for i kapittel 5 og 5.2). Samtidig er det en bemerkelsesverdig overlapping i valg av «tydelig forhold til tradisjon» og «originalitet, nyskapende» i svarene fra spørreundersøkelsen, 8 av de 27 informantene oppgir begge som kvalitetskjenne tegn, og det er dermed den kombinasjonen av svar som opptrer hyppigst i undersøkelsens spørsmål om kvalitet (spørsmål 8, kapittel 5). Hvordan skal vi forstå en samtidig vektlegging av tradisjon og nyskaping som kvalitetsgivende kjennetegn? I spørreundersøkelsens fritekstsvar skriver en av informantene:

Tradisjonen bæres videre, fornyes og tilpasses nåtiden. Resultatet/produktet trenger ikke nødvendigvis å ligne så mye på utgangspunktet, så lenge forankringen er til stede.

Et viktig poeng her er at tradisjoner alltid forandrer seg over tid. Ofte sakte, men likevel; tradisjoner er og blir i konstant forandring. Det opplever jeg at det er mange som glemmer.

De blander gjerne tradisjon med kopiering (s55, 71 og 81).

Sitatet viser en holdning hvor det nyskapende og det tradisjonelle ikke anses som gjensidig utelukkende, men noe som fungerer parallelt i en tradisjonskunstpraksis. Jeg vil komme nærmere tilbake på tradisjonskunstneres forhold til tradisjonsbegrepet i kapittel 7.2.

Det vi med rimelig sikkerhet kan si om tradisjonskunst, er at tradisjonskunstgjenstander defineres ved at de laget (for hånd) av en tradisjonskunstner. Samtlige av de 27 informantene som deltok i spørreundersøkelsen (kapittel 5) oppgir «godt utført håndverk» som kvalitetsgivende i tradisjonskunst, hvilket overhodet ikke er overraskende da studiets emneplan vektlegger nettopp verkstedarbeid, material- og teknikkfag som grunnleggende for gjennomføring av studiet (USN, 2022). Og det er altså det, selve håndverket, som kan synes å samtidig være uttrykk for kunst i tradisjonskunst, basert på resultatet fra spørreundersøkelsen (kapittel 5) hvor 21 av 27 oppgir at

tradisjonskunst er kunst, hvilket er det svaralternativet i spørreundersøkelsen med nest høyest oppslutning, og som her sees i sammenheng med at 27 av 27 oppgir «godt utført håndverk» som kvalitetsgivende. Jeg har tolket det dithen at det ikke later til å være noen motsetning i denne sammenhengen å mene at noe som kjennetegnes av godt utført håndverk samtidig kan menes å være kunst.

Håndverk *som kunst* er ikke et nytt perspektiv, det er et meget gammelt et. Det er det etymologiske opphavet til det norske ordet kunst, fra nedertysk *kunnen*, å kunne. Å kalle noe; det være seg en drakt, en skulptur eller en stol, tradisjonskunst, har derfor en viss språklig likhet med å kalle en bro for ingeniørkunst, eller å kalle en middagsrett for kokkekunst. I tråd med denne kunstdefinisjonen vil man altså ikke kunne erklære ready-mades «a `manufactured object promoted to the dignity of an objet d`art by the symbolic authority of the artist» (bourdieu,1993,s61) tradisjonskunst. Av samme grunn, at tradisjonskunst defineres av kunstnerens fysiske ferdigheter, kan tradisjonskunsten defineres ikke-kunst av kunstfeltet. Fordi den vektlegger det tradisjonelle, er den heller aldri virkelig nyskapende (avante-garde), og fordi den alltid er håndlaget, kan den ikke omfatte AI-generert kunst.

For, når tradisjonskunsten defineres gjennom et kunstsyn som er meget eldre enn den moderne kunstdefinisjonen, kan det til dels forklare hvorfor tradisjonskunstnere gjerne refuseres av portvoktere til kunstfeltet. Ettersom kunstfeltet har sin helt egne logikk, og autonomi til å definere egne kriterier, innebærer det at enhver person som søker seg inn i kunstfeltet utenfra vil bli vurdert etter kunstfeltets logikk. Det vil si, at en tradisjonskunstner ikke vil bli vurdert ut ifra deres ekspertkompetanse (slik den vurderes i tradisjonskunstfeltet), men på tross av denne.

Vi har allikevel vår rett til å erklære tradisjonskunst kunst, men når vi gjør det, kan det være greit å samtidig vite at vi da benytter ordet kunst i en annen betydning enn det kunstfeltet gjør. Jeg er selvsagt ikke den første til å oppdage dette, det er nettopp dette som var bakgrunnen for at Statens kunstnerstipend for folkekunst ble konstituert. Stipendet ble laget nettopp for å fange opp de profesjonelle og håndverksbaserte kunstnere som falt mellom stoler i andre stipendordninger. Juryen settes for fire år av gangen, og består av fire personer, hvorav tre er spesialisert på folkemusikk i ulike former, mens én er husflidskonsulent (Kulturradet, 2012). Husflidskonsulenten har da alene ansvaret for å bedømme alle de søknader innenfor de ulike retninger, teknikker og materialgrupper som tilhører husflid, duodji og tradisjonskunst. (Det er et av de områder som kan

undersøkes nærmere, men som jeg har satt i parentes (bracketed-off), da denne oppgavens rammer ikke har tillatt meg å gå i dybden med å undersøke juryarbeidet, og hvordan tradisjonskunst eventuelt har blitt bedømt av stipendkomiteen). Jeg vender derfor igjen blikket tilbake til det vi vet.

Tradisjonskunst er kunst etter antikkens kunstdefinisjon: *techne*, latin: *ars/artes*, som muligens også er opphavet til engelske *craft* (*craft*-begrepets etymologiske opphav er ikke kjent, men det kan virke nærliggende å anta at det har noenlunde samme opphav som *art*), kunst som uttrykk for ferdighet (*skills*). Tradisjonskunst er derfor som kunst, bare jævlig gammeldags. Banneordet «jævlig» er her bevisst valgt, for å understreke at det er *skrekkelig* gammeldags, og ikke bare avdanket slik tradisjonell kunst er. Tradisjonskunsten er såpass gammeldags at man må helt tilbake til ordets etymologiske opphav for å forstå innholdet i kunstbegrepet. Om tradisjonskunstbegrepet kan forståes som uttrykk for antikkens kunstssyn, åpner det samtidig for et nytt perspektiv for bruken av ordet «tradisjon»; at tradisjonskunst ikke nødvendigvis er kunst skapt i eller av en tradisjon, men at det immaterielle kunnskapen som forutsetter håndverksferdighetene, som altså er kunsten i tradisjonskunst, er selve tradisjonen. Begrepet er således en sirkeldefinisjon, hvor håndverket, som er tradisjonelt, peker mot bruken av kunstbegrepet, samtidig som kunstbegrepet peker mot håndverket, som er tradisjonelt, og som er kunst.

Tradisjonskunst er *håndverksbasert tradisjonell kunst etter antikkens kunstdefinisjon*. Det betyr samtidig at vi vanskelig kan se på gjenstanden om den er representativ for tradisjonskunst, ettersom tradisjonskunst er en holdning, en immateriell verdi. I mange tilfeller vil man kunne se at en gjenstand er produsert gjennom fremragende håndverksteknikk, men om ikke annet er oppgitt kan vi ikke være sikre på at gjenstanden er produsert for hånd av personen som har signert den. For, om vi skal akseptere at tradisjonskunsten defineres gjennom sin relasjon til godt håndverk utført av tradisjonskunstneren vil rene designarbeider ekskluderes fra sjangeren.

Selv om den akademiske disiplinen ved navn tradisjonskunst er unik for Norge, hvorav institutt for tradisjonskunst og folkemusikk derfor innehar et særlig «nasjonalt ansvar for ivaretagelse av kulturarv» (opplæringsmateriell for studentambassadører, upublisert, men forfattet av USN) gjennom forskning og formidling, er ikke *fenomenet* unikt for academia. Vektleggingen av tradisjonelle håndverksmetoder for produksjon som definerende essens finner vi også igjen i det svenske *slow art*-begrepet, «fenomen inom formvärlden i vår samtid (...) ett intressant fenomen

eftersom det presenterer andre perspektiv. Perspektiv som handlar om att göra saker väl istället för snabbt, att värdera kvalitet istället för kvantitet» (Robach,2013,s13).

Begrepet ble lansert av Nationalmuseet som et analytisk verktøy for en tendens i samtiden i forbindelse med utstillingen «*slow art*» i 2013, som løftet frem kunsthåndverk og design fra museets samling kjennetegnet ved en langsom og håndverksmessig tilnærming til produksjon:

beteckningen (samlar) såväl relativt traditionella former og tekniker som nyskapande uttryck och innovative hantverkstekniska lösningar. Flere av de föremål, som här förknippas med begrepet slow art, befinner sig i gränlandet mellom konsthantverk och konst. Andre hör hemma i en månghundraårig hantverkstradition. Den gemensamma nemneren är, som ovan nämst, den långsamma tilkomstprocessen (Robach,2013,s12).

Den svenske bruken av den engelske termen setter altså fenomenet i en samtidig kontekst, og betrakter det som en pre-kapitalistisk og førindustriell tilnærming til kunstproduksjon i et moderne forbrukersamfunn (Robach,2013). Slik jeg tolker Robach er *slow art* relativt synonymt med det norske *tradisjonskunst* i så måte at begge har sin definerende essens i en viss holdning til produksjon av kunst (kunstsyn), nemlig at kunsten skapes og får sin karakter gjennom langsomme og håndverksorienterte praksiser. At tradisjonskunst kan anses som det akademiske studiet som i Norge institusjonaliserer og legitimerer kunstsynet *slow art*, både som fenomen, og som tendens i samtiden. I fritekstvarene i spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne?» finnes det formuleringer som løfter frem tidsaspektet ved tradisjonskunstproduksjon som kvalitetsgivende:

Eg meiner handverket er viktig, og alt godt handverk med tradisjonelle teknikkar kan kan etter mi meining definerast som tradisjonskunst. Når ein ser at det har vore brukt tid og flid. Vanskelig å forklare.. (s55).

I dette svaret ser man en tydelig tendens til *slow art* tenkning i det at tidsaspektet løftes frem som kvalitetsgivende kjennetegn, hvilket informanten ikke er alene om, en annen skriver: «*Man lærer håndverket, det tar lang tid, mange år, bruker håndverket bildeskapende*».

At den akademiske disiplinen kan sees i relasjon til svenske slow art er min påstand, men hvilket underbygges ved at fremveksten av en vestlig *slow-movement* (slow-food, slow consumption, slow fashion etc) har foregått parallelt i samme tid som Instituttet endret navn fra Folkekultur til Tradisjonskunst, nemlig i begynnelsen av millenniet. Honorè hevdet i 2004 at paraplybegrepet slow movement betegner en sosial motreaksjon på det kapitalistiske samfunnet som fremmer stadig økt konsum i et stadig økende tempo, hvilket er samme kontekst som det svenske slow art har vokst frem fra (Robach,2013,s12-13). Det er altså en ren logisk slutning fra min kant, forankret i mitt vitenskapelige grunnsyn (relasjonell fenomenologi), hvor det overordnede perspektivet hele tiden hviler på sosiale betingelser for livsverdener. Institutt for tradisjonskunst står unektelig forankret i et vestlig kultursyn, og det er dermed nærliggende å anta at den akademiske disiplinen er påvirket av kulturelle tendenser i samtiden, og at det derfor er usannsynlig at det er helt tilfeldig at det norske tradisjonskunstbegrepet deler så mye felles ideologisk grunnsyn som svenske slow art.

Jeg vil derfor foreslå '*slow art*' som beslektet begrep som kan brukes om tradisjonskunst i de tilfeller hvor man kommuniserer på engelsk, og hvor man ønsker å vekke kunst, ettersom fenomenenes definerende essens er den samme, nemlig *langsom håndverksbasert produksjon av kunst*. Ønsker man derimot å vekke håndverket, er *traditional craft* en god oversettelse. Ønsker man å vekke tilknytningen til folkekunst er *post folkekunst* et nyttig begrep som fungerer på flere språk (post folk art). Uavhengig om man vektlegger kunst eller håndverk, er det håndverket som er den definerende essensen, og tradisjonskunst får sin mening som kunst gjennom å anse håndverksmessig dyktig som en kunstgivende kvalitet. Hvilket er, som tidligere redegjort for, en jævlig gammeldags holdning.

7.1 Tendenser i tradisjonskunsten; det konserverende, det antroproseniske og det revitaliserende

Det har gått en rød linje gjennom dette prosjektet i at jeg tilnærmer meg hva det er, gjennom å først undersøke hva det ikke kan være. Det skal jeg også følge nå. Tradisjonskunst er aldri *ready mades*, «a `manufactured object promoted to the dignity of an objet d`art by the symbolic authority of the artist» (Bourdieu,1993,s61), både fordi tradisjonskunsten er unektelig håndverksbasert (jmf resultatene i spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne selv, samt instituttets studieplan som fremmer håndverksmessig tilnærming

som metode for forskning, design og produksjon), men òg fordi tradisjonskunstnere ikke har den definisjonsmakt (symbolsk kapital) som forutsetter muligheten til å erklære ready made kunst. Found objects kan allikevel være del av et tradisjonskunstverk, slik som i Ingemann Berg sin stol, men det som da vurderes er hennes *demonstrasjon av håndverksmessig ferdighet* til å modifisere denne stolen. Å fremvise et umodifisert funnet objekt (ready made) er derfor utenkelig i en tradisjonskunstkontekst, da det er de håndverksmessige ferdighetene som er forutsetningen for fremskapelsen av tradisjonskunstverk.

Tradisjonskunsten er heller aldri virkelig *Avante-garde*, nyskapende i så måte at det tilfører kunsthistorien noe aldri tidligere sett. Når det er sagt er det ikke ensbetydende med at det ikke finnes tradisjonskunst som oppleves nyskapende, Gjone sin «Noe» er i så fall et godt eksempel på et verk som ikke umiddelbart fremviser noen av de tradisjonelle estetiske virkemidlene man ville kunne forvente å se fra en kunstner som har sitt akademiske utgangspunkt i folkekunst. «Noe» er istedenfor et rent material og håndverksbasert verk hvor det igjen er selve utførelsen av håndverket og mestringen av materialet som er mest talende. Å fremme metoden over både motiv og bruk er nyskapende i tradisjonskunstkonteksten, men dog allikevel passé i kunsthistorien, da det står i den modernistiske tradisjonen (Danbolt,2014). Et mer hensiktsmessig perspektiv for å undersøke Gjone og Ingemann Berg (og samtlige andre tradisjonskunstnere) sine verker er som tendenser i tradisjonskunsten, for de er produsert uavhengig av en kunstverden, men befinner seg i en felles tradisjonskunstverden. Tradisjonskunst er hverken institusjonalisert samtidskunst eller «materialbasert samtidskunst» (som er en formulering Norske Kunsthåndverkere bruker), men noe eget. Ved å ta utgangspunkt i å analysere gjenstandene valgt ut og vist frem i utstillingen samtidstradisjonskunst trer det i stedet frem noen tendenser innenfor tradisjonskunstverden. Verkene kan estetisk sett tenkes å plassere seg på en akse mellom det formalestetiske bruksaspektet og det rene estetiske blikket, som også kan tolkes som motsetningen mellom tradisjonskunst som tenderer mot folkekunst (dekorerte bruksgjenstander) og verker som tenderer mot kunst (skulpturelle og maleriske verk som fremstår nyskapende i tradisjonskunstkonteksten nettopp fordi de er frigjort fra folkekunstsjangeren).

Det kan altså synes å være en motsetning mellom tradisjon og nyskapende, hvor det oppstår en indre strid mellom agentene med de ulike holdningene til tradisjon som kvalitetskrav. På bakgrunn av det foreslår jeg å betrakte det konserverende og det revitaliserende som ulike tendenser, hvilket

også Mannes (2006) fant i sin forskningsundersøkelse av gjenstander produsert ved Masterstudiet i tradisjonskunst (og som er bakgrunnen for at hun innførte begrepet preserverende folkekunst som analytisk verktøy for de verker som søker å ivareta og videreføre tradisjoner). Å konservere tradisjonskunst innebærer en verdiholdning til tradisjoner som verdifulle i seg selv og vektlegger *rekonstruksjon*, mens et fokus på *revitalisering* innebærer å forske frem nye uttrykk og metoder for å videreutvikle tradisjonen i samspill med samtiden. Begge begrep, rekonstruksjon og revitalisering er formulert i Bachelorstudiets emneplan (USN,2022) og det er derfor ikke overraskende å finne tendenser til begge, hverken i spørreundersøkelsen eller gjenstandsmaterialet som utgjør utstillingen Samtidstradisjonskunst.

Felles for de begge er allikevel at materialene og håndverksteknikkene er tradisjonsbærende, det som skiller dem er vektleggingen av tradisjonelt design. For mens konserverende tradisjonskunst i høy grad ivaretar og viderefører tradisjonelle design (bunader fra Husfliden er ikke del av utstillingen, men de er nærliggende å nevne som et generelt eksempel på konserverende design), er revitaliserende tradisjonskunst friere og mer «inspirert av» enn direkte videreførende (som for eksempel Bratlands «Dyret» som er *inspirert* av ølhøner). Disse to retningene, eller tendensene, kan altså ha sitt utgangspunkt i ulike vektinger av de to innfallsvinklene instituttet underviser i, rekonstruksjon og revitalisering, hvilket igjen kan tyde både ulike habitus, eller ulik påvirkning fra undervisende autoriteter i institusjonen. Gjerne også en kombinasjon av begge faktorene. I tillegg mener jeg å se antydning til en tredje tendens, definert gjennom tematikk inspirert av klimabevegelsen og FNs bærekraftsmål. Denne tendensen, om den er en tendens i tradisjonskunsten, er under tydelig påvirkning av, og i dialog med, sentrale politiske tematikker i samtiden hvor klimakrisen er regnet som vår tids største kollektive og globale utfordring. Det kan også være et tydelig ekko av *slow movement*, som fremmer bærekraftig produksjon som en motvekt til det industrielle forbrukersamfunnet som kjennetegnes ved «en ständig kamp mot klockan, ekonomisk profit och kortsiktig köp-slit-släng-konsumtion» (Robach,2013,s13).

Tendensen er, for meg, så tydelig at jeg valgte å løfte den frem på den virtuelle vernissasjen:

«Samtid er også er relativt begrep. For å danne meg en mening om hva samtid betyr i denne sammenhengen har jeg foretatt en gjenstandsanalyse av objektene vist i utstillingen. Ved å undersøke tradisjonskunstverkene har jeg ikke bare lært om hvordan tradisjonskunstnere

forholder seg til begrepene kunst, tradisjon og håndverk, jeg har også sett hvordan de forholder seg til samtiden. For verkene er utvilsomt produkter av sin tid, og den tiden de forteller om er antropocen. Den geologiske perioden hvor menneskene har større påvirkning på naturen enn motsatt. I den historiske epoken vi nå er inne i, er det tydeligere enn noensinne at natur og kultur er sammenvevd og uadskillelig. Vi har så vidt begynt å kjenne de menneskeskapte klimaendringene på kroppen, og vi vet at dette bare er begynnelsen. Det å gå tilbake til førindustrielle produksjonsmåter kan i en slik sammenheng fremstå som å gripe etter halmstrå. Men, alle som forsøkt å gripe etter halmstrå vet også at de kan bære vekten din og redde deg fra fallet om du bare griper mange nok. Samtidig.

Denne utstillingen er full av halmstrå.

Fra Glitsch sine mønsterkonstruksjoner som overfører og tilgjengeliggjør den kunnskapen som er nødvendig for å kunne bruke gamle, allerede innkjøpte materialer til nye plagg. Å bruke det man har, fremfor å handle noe som blir en ny dråpe i klimaregnskapet som allerede renner over. Det kommer også til syne gjennom Auduns skap, hvor han på mesterlig vis har samlet på små avkapp fra ulike treslag og montert dem sammen til et vakkert motiv hvor hvert materiale skinner med sin egen individualitet og potensiale. Det snakker om å utnytte alle ressurser, uansett hvor små.

Tine Spuur sitt kvistbord er satt sammen av kvister som har vokst fritt i naturform. Det er et slikt typisk materiale som ville blitt skrotet fra moderne produksjonsledd fordi de stadig skiftende og til dels uforutsigbare vekstretningene begrenser mulighetene til hva man bruke dem til. Men her viser hun at det kan utnyttes til en fordel, om man er villig til å spille på lag med naturen og gå i dialog med den snarere enn å forvente at den skal underordne seg den menneskelige hensikten. Naturformer er svært sterke, de kan bære tungt.

Den samme tenkningen finner vi i hønsefottrauet til Karen Bernhøft Jensen, hvor kvistenes naturform fremstår som både funksjonelle og dekorative. Å lage tradisjonskunst er ofte i tråd med en gammel forståelse av naturmaterialer, hvor man søker etter å utnytte det iboende potensiale til råvaren fremfor å handle inn et ferdig bearbeidet og tilpasset materiale. Det er en kreativ praksis. En kreativ praksis som setter store krav til utøverens materialkjennskap, nysgjerrighet og evne til å omstille seg. I det førindustrielle bondesamfunnet var dette en forutsetning for å klare seg, i samtiden tar det form som luksus. Man kan ikke argumentere for denne innstillingen til håndverk fra et rent nytteperspektiv, for det er svært tidsmessig å

fremstille bruksgjenstander med slike metoder i dag. Det er mye mindre kostnadseffektivt enn å handle et rimelig fabrikkprodusert objekt som gjør samme nytte. Slik sett gir det allikevel mening å også betrakte det i en moderne forståelse av kunstbegrepet, selv de verker som er bruksgjenstander og som er ment å brukes, er ikke skapt av behov. De skapes av et ønske om å lage noe på en spesiell måte, og dette ønsket går ikke på premiss med det rent estetiske, det er snarere enn sammenvevd tilnærming. Det estetiske perspektivet er nærværende. Mange av verkene er vakre. Det er rom for det skjønne, det gledelige, og det fine i en slik måte å tenke samtidsproduksjon på.» (S, Maaren, 2021)

Fordi jeg betrakter tendensen som et produkt av antropocen har jeg valgt å kalle den antroposenisk tradisjonskunst, idet at det kjennetegnes ved at førindustrielle produksjonsmåter fremmes som en bærekraftig motvekt til det forurensende masseproduserte.

Mellom disse tre tendensene, antroposenisk, konserverende og revitaliserende (som gjerne overlapper i mange tilfeller), finner man da den bredden av gjenstander, teknikker og materialer som inngår i paraplybegrepet tradisjonskunst. Tradisjonskunst omfatter altså tradisjoner i levende live, kunstig gjenopplivede tradisjoner, samt verker som tilsynelatende ikke forholder seg til tradisjon på andre vis enn gjennom selve materialet eller teknikken. Noe tradisjonskunst er, i likhet med den gamle folkekunsten, retardert og nostalgisk, men mye av tradisjonskunsten er også fremadrettet. Spesielt da i lys av antropocene og den påtroppende klimakrisen. Det den derimot alltid er, er håndverksorientert, objektbasert, og i en relasjon til tradisjon. Sistnevnte forekommer i ulike varianter, noen objekter og kunstnerskap er dedikert til å verne tradisjoner, noen til å revitalisere, noen undersøker eller betoner tradisjon i verkene sine, mens andre verker og kunstnerskap kan forstås som en kommentar til tradisjon. Mange viderefører håndverkstradisjoner i produksjonen av gjenstander som visuelt ikke er tradisjonelle, men det er også mange som vekker tradisjonelle dekorteknikker og ornamenter i verkene sine. Tradisjonskunst, samlet, kjennetegnes altså av håndverksorientert produksjon av gjenstander i relasjon til en eller flere tradisjoner. Hvilket i alle fall har potensiale til å kunne bli innlemmet i det nyere kunstbegrepet *visuell kunst*.

7.2 Relasjoner til tradisjon i tradisjonskunsten

Som redegjort for i forrige kapittel forholder tradisjonskunstnere seg til tradisjon på ulikt vis, tradisjonskunst som paraplybegrep omfatter levende tradisjoner, kunstig gjenopplivede tradisjoner,

og verker som tilsynelatende ikke forholder seg til tradisjon på andre vis enn gjennom selve materialet eller teknikken. Noe tradisjonskunst er retardert og dedikert til å verne tradisjoner, noen verker er undersøkelser av tradisjon, noen er kommentarer til tradisjon, og hos noen tradisjonskunstnere er tradisjonen kun til stede gjennom teknikkene og materialene som er benyttet. At tradisjonskunstnere forholder seg ulikt til tradisjonsbegrepet kommer også til syne i fritekstsvar i spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnere?» (kapittel 5). 17 av de 27 oppgir at «tydelig forhold til tradisjon» er et kvalitetskjenne tegn, hvilket innebærer at så mange som 10 av 27 mener at det *ikke* er det. At det synes å være en indre strid mellom de som vektlegger det tradisjonelle og de som vektlegger det nyskapende er redegjort for i kapittel 7.0, og jeg vil derfor her heller rettet fokus mot holdningene til hva en tradisjon er, og består av i denne sammenhengen.

Noen fremhever håndverket som det tradisjonsbærende elementet, som i formuleringer «Håndverkspraksis i seg selv er tradisjonsbærende, uavhengig av hvorvidt formene som skapes er tradisjonelle eller nyskapende» (s55), og «Uttrykket kan gjerne være kontemporært, men håndverkstradisjonen er vektlagt i produktet» (s55), samt «Presist håndverk med lange tradisjoner» (s55). Sitatene fremmer, med ulik formulering, at håndverket *er* tradisjonen. Andre informanter trekker derimot frem refleksjoner rundt tradisjon, og hva og når noe egentlig kan regnes som en tradisjon, som i formuleringene «(...)en bør kunne vise til tydelig rot i en tradisjon. Når går noe fra å være nytt til å bli tradisjon? Det er ikke lett. Men det bør være tydelig inspirert av tidligere tradisjoner på noen måte» (s58), og

Tradisjonen bæres videre, fornyes og tilpasses nåtiden. Resultatet/produktet trenger ikke nødvendigvis å ligne så mye på utgangspunktet, så lenge forankringen er til stede. Et viktig poeng her er at tradisjoner alltid forandrer seg over tid. Ofte sakte, men likevel; tradisjoner er og blir i konstant forandring. Det opplever jeg at det er mange som glemmer. De blander gjerne tradisjon med kopiering (s55).

I kompendiet til Masterstudiet i tradisjonskunst inngår Rolf (1991) sin teori om tradisjon, hvor tradisjon defineres gjennom prosess, innhold og kontinuitet der den immaterielle kunnskapen traderes fra en tradisjonsbærer til en læring, i minst tre ledd. Å kunne «vise til en tydelig rot i en tradisjon» som en av informantene formulerer det (s58), vil derfor i Rolf (1991) sin bruk av tradisjonsbegrepet forutsette at man kan dokumentere minst tre direkte traderingsledd.

Traderingen, den sosiale overføringen er nemlig helt grunnleggende i Rolf (1991) sin tenkning, fordi selve gjenstandene er av underordnet betydning (Rolf,1991, Mannes,2006). Å være del av en tradisjon er derfor, ifølge Rolf (1991) noe mer enn å lage gjenstander som er «tydelig inspirert av tidligere tradisjoner» (egen informant, s58).

At enkelte av informantene uttrykker et forhold til tradisjonsbegrepet som viker fra Rolf (1991) er allikevel ikke overraskende. Det akademiske studiet i tradisjonskunst er så sterkt tilknyttet folkekunstabegrepet at de to ordene (tradisjonskunst og folkekunst) brukes om hverandre i instituttet. Og folkekunsten, den kjennetegnes av å være anonym (Christensen,2020). I den grad den norske folkekunsten har blitt betraktet som produkter av en kollektiv og nasjonal innsats har det rett og slett ikke vært viktig å navngi tradisjonsbærerne, ettersom det er ansett som nasjonale produkter og ikke verker av enkeltpersoner (Christensen,2020). Det er fremdeles svært mye vi ikke vet om eventuell trading av tradisjoner i folkekunsten. Fordi den, som nevnt, i begynnelsen (det vil si nasjonalromantikken) var ansett som kollektiv arv og ikke produkter av enkeltpersoner. Med en slik mangelfull kunnskap om hvem som har skapt folkekunsten, og hvem som eventuelt har lært av hvem, er det selvsagt svært vanskelig å stille krav til at den folkekunst-inspirerte tradisjonskunsten i dag skal kunne dokumentere minst tre generasjonsledd. Det er da heller ikke noe krav i utdanningsløpet i folkekunst/tradisjonskunst at gjenstandene man produserer i studietiden skal kunne settes i relasjon til en tradisjonsbærer. Bruken av tradisjonsbegrepet som i praksis foregår ved instituttets folkekunstlinje kan derfor synes å være mye friere enn Rolf (1991) sin definisjon.

Om folkekunststudentene ikke aktivt forholder seg til tradisjonsbærere utover instituttets lærere, veiledere og forelesere, så forholder de seg allikevel til tradisjonsbegrepet.

Å la seg inspirere av eldre gjenstander, det være teknikken eller utformingen som har forutsatt frembringelsen av dem, er ikke en videreføring av en levende tradisjon så lenge det ikke finnes trading fra tradisjonsbærere, men det er like fullt en mulig revitalisering, eller et nikk til, en (mulig avdød) tradisjon. Samtidig kan man spørre seg hvor grensen for hva som kan regnes som utenfor en tradisjon går når man forholder seg til tradisjonsbegrepet på en uformell måte, -finnes det noe som ikke har en tradisjon? Mannes (2006) stiller også spørsmålet ved tradisjonskunstbegrepet, -hvilken kunst har ikke tradisjon? I spørsmålet om eventuelle tradisjonsbærere i dagens tradisjonskunst konkluderer hun (Mannes,2006) at Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk har erstattet

tradisjonsbærerene innen det hun kaller *den preserverende folkekunsttradisjonen* (s83), hvilket er det jeg kaller *post folkekunst*. Om tradisjonskunst er å regne som *preserverende folkekunst/post folkekunst* eller rett og slett *folkekunst* er et spørsmål om man anser folkekunsten som død eller levende, som redegjort for i kapittel 4.1. I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i folkekunsten som død, ettersom den har vært gjenstand for flere radikale tradisjonsbrudd (s32). De radikale bruddene innebærer samtidig at det ikke finnes noen klar linje av tradisjonsbærere, hvilket også kommer til uttrykk i fritekstsvarene i spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst, ifølge tradisjonskunstnere» (Kapittel 5) i det at flere av informantene beskriver håndverk og estetikk som tradisjonsbærende objekter, kontra Rolf (1991) som vektlegger forutsetningen av et tradisjonsbærende subjekt. Å vende oppmerksomheten mot objektene istedenfor subjektene er samtidig en forutsetning for å kunne la seg inspirere av eldre anonymt frembrakte gjenstander, hvilket omfatter hovedvekten av kjente folkekunstgjenstander.

Allikevel, som Mannes (2006) påpeker, er instituttet i seg selv tradisjonsformidlende, og at «et interessant spørsmål er da hvorvidt studentene viderefører denne tradisjonen til person D, eller om tradisjonsvidereføringen forblir instituttets ansvar» (s83). I spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst, ifølge tradisjonskunstnerne?» (kapittel 5) kommer det frem at 4 av de 27 informantene har kursvirksomhet som sin hovedinntektskilde, hvilket altså innebærer at tradering utenfor instituttet angivelig foregår til en viss grad. Angivelig, fordi det ikke kommer frem av spørreundersøkelsen om disse 4 holder kurs innenfor eller utenfor instituttet. Det er nærliggende å anta en stor del av kursvirksomheten foregår på Raulandsakademiet, men dette har jeg altså ikke data på. Uansett ser det ut til å forekomme tradering, og i lys av instituttets historie har det foregått i mer enn tre ledd, men det er altså håndverkstradisjonene, teknikkene, som traderes, og ikke den gamle folkekunsten. Den immaterielle kunnskapen som forutsetter håndverksferdighetene representerer bruken av kunstbegrepet i tradisjonskunst, samtidig som den er selve tradisjonen. Tradisjonskunsten står således ikke i en levende tradisjon forbundet med folkekunst, men representerer en mulig ny tradisjon, akademisert folkekunst.

7.3 Tradisjonskunstens relasjon til beslektede kunstformer

Tradisjonskunsten kan altså synes å formelt sett falle utenfor både det samtidige og legitime, institusjonaliserte kunstfeltet, og det historiske folkekunstabegrepet. Det første av politiske grunner, det andre skyldes at «folkekunst» kan referere til enten et historisk avsluttet fenomen, eller synonymt med *folk art* og *art populaire*, -hvilket på norsk best oversettes til amatørkunst. Folkekunststudenter (altså de som utdanner seg formelt i den akademiske disiplinen folkekunst) skaper ikke folkekunst fordi det internasjonale folkekunstabegrepet (*folk art*, *art populaire*) defineres ved at gjenstandene er produsert av individer uten profesjonell utdanning i å produsere gjenstandene (Hoffman,2019). Den definisjonen utelukker altså de som er utdannet til å gjøre det, slik at det paradoksalt nok tilsynelatende viser seg at *de som kan lage folkekunst er de som ikke er formelt kompetente i faget, mens de som er formelt kompetente ikke kan utøve det*. Det norske folkekunstabegrepet kan heller ikke benyttes om tradisjonskunst, da det peker mot et historisk avsluttet fenomen (Sveen,2004, Anker,2004, Christensen,2020). Det betyr, i all enkelthet, at *selv om folkekunststudenter studerer folkekunst i dag, skaper de ikke folkekunst, fordi de skaper det i dag*. Det er allikevel viktig å påpeke at ikke alle nødvendigvis er enig i det, da 8 av de 27 informantene som besvarte spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne» (kapittel 5) oppgir å bruke begrepet folkekunst om egen praksis. Det kan tyde at enkelte bruker en tredje, for meg ukjent, folkekunstdefinisjon, eller at de benytter begrepet fordi det tross alt står på vitnemålet deres, slik jeg også formelt sett har en Bachelor i Folkekunst.

Tradisjonskunsten kan derimot synes å ha mer til felles med kunsthåndverk, og brukskunst. Ikke alle tradisjonskunstverker er produsert med formalestetiske bruksaspekter, (enklere sagt; ikke all tradisjonskunst er brukskunst), men all tradisjonskunst er håndverk ansett som kunst (i et tradisjonskunstnerisk perspektiv), kunsthåndverk. Det som formelt sett skiller tradisjonskunst fra kunsthåndverk er igjen et politisk spørsmål. Kunsthåndverk er gjennom sin svært vellykkede organisasjon Norske Kunsthåndverkere i høyeste grad del av det institusjonelle kunstfeltet, hvilket tradisjonskunst altså ikke er. En formell utdanning innen tradisjonskunst gir ikke rett til opptak som medlem i Norske Kunsthåndverkere, men det er mulig å søke seg inn på bakgrunn av dokumentert kunsthåndverksmessig praksis. -Hvilket gjelder alle, helt uavhengig av utdanningsbakgrunn. Det er også mulig å søke inntak som autodidakt, hvilket innebærer at statusen som tradisjonskunstner er uviktig i den sammenhengen, -det gir ingen formelle fortrinn. Fra spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne?» (kapittel 5) kommer det frem at 3 av de 27

informantene er medlem i NK, 2 har fått medlemskap avslått, 4 har blitt refusert fra NKs årsutstilling, og ingen av de 27 har deltatt på NKs årsutstilling. Allikevel bruker så mange som 11 av de 27 informantene begrepet kunsthåndverk om egen praksis.

Jeg har kontaktet Norske Kunsthåndverkere for å samtale om dette i flere omganger, men ettersom de ikke har ønsket å kommentere dette har jeg lett etter opplysninger som kan belyse en eventuell distinksjon mellom kunsthåndverk og tradisjonskunst i skriftlige kilder. Stortingsmeldingen om Visuell Kunst (2011-2012) gir noe innsikt:

(...)kunsthåndverket har gjennomgått store endringer etter bruddet med modernismen. Brukskunstbevegelsens ideologi om å lage vakre hverdagsgjenstander er for lengst forlatt, sammen med håndverksfagenes tradisjonelle vektlegging av teknisk mesterskap som avgjørende for vurdering av kvalitet. (Meld. St. 23 (2011-2012), Visuell kunst, kapittel 4.1).

Sett i sammenheng med det fremstår tradisjonskunst som før-modernistisk kunsthåndverk, ettersom den «tradisjonelle vektlegging av teknisk mesterskap som avgjørende for vurdering av kvalitet» (Medl.St.23(2011-2012), visuell kunst, kapittel 4.1) i høyeste grad synes å være i live i tradisjonskunsten. Det er, som tidligere nevnt, tradisjonskunstens doxa.

Å erklære håndverk som kunstverdig, hvilket det er nærliggende å påstå at tradisjonskunstfeltet gjør i det at de benytter kunstbegrepet, er samtidig en distinksjon som adskiller tradisjonskunst fra tradisjonshåndverket. Retorisk sett. Grensene mellom tradisjonskunst og tradisjonshåndverk synes å være flytende, og det er ikke nødvendigvis mulig å skille tradisjonskunstverker fra tradisjonshåndverkfrembrakte objekter rent visuelt. Tradisjonshåndverk er da også det begrepet som brukes mest av tradisjonskunstnere om egen praksis, 18 av de 27 informantene som deltok i spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst, ifølge tradisjonskunstnerne?» (Kapittel 5) oppgir å bruke tradisjonshåndverk som benevnelse. Det er noe høyere andel enn tradisjonskunstnere som bruker tradisjonskunstbegrepet, med totalt 15 av 27. Kun 1 informant oppgir å bruke begrepet «husflid» om egen praksis, hvilket i seg selv er interessant da husflid formelt sett har meget til felles med tradisjonshåndverk, og utdanningen i Tradisjonskunst gir formell kompetanse forenelig med å arbeide som husflidskonsulent. Husflid defineres i Store Norske Leksikon som «produksjon i hjemmet til eget bruk eller salg» (Klepp,2022), hvilket umiddelbart synes å ligge nærmere håndarbeid enn håndverk, begrepsmessig. Historisk sett er distinksjonen mellom husflid og

håndverk at håndverk har vært regulert av laug, mens husflid har vært fritt, slik folkekunst også av noen defineres (folk art, art populaire, amatørkunst). Husflid har også, ifølge Klepp (2022) en viss overlapping med kunsthåndverk, hvilket peker mot at det i likhet med kunstbegrepet kan skiller mellom det institusjonaliserte og formaliserte (profesjonelle) kunstfeltet og det brede kunstbegrepet. -Bruken av kunsthåndverksbegrepet synes å følge samme logikk, at det finnes et bredt kunsthåndverksbegrep hvor all håndverksmessig produksjon av kunsthåndverk regnes som kunsthåndverk, og et smalt et hvor kun de som anerkjennes av definisjonsmakten Norske Kunsthåndverkere kan regnes som produsenter av kunsthåndverk. Det første står i relasjon til de eldre kunstbegreper hvor kunst kjennetegnes av enten produksjonsmessig ferdighet på et profesjonelt nivå (kunnen, skills), eller av gjenstandstypen som produseres (visuelle, rent ubrukelige gjenstandstyper som maleri og skulptur), mens det andre står i forhold til det moderne kunstbegrepet hvor det er *hvem* som produserer som avgjør produktets angivelige kunstkvalitet.

Spørsmålet om *hvem* det er som produserer har også en gjenklang innen duodji, samisk kunst, kunsthåndverk og husflid. Duodji defineres blant annet av gjennom en klar relasjon og tilhørighet til den samiske kulturen. Tradisjonelt sett har opplæring i duodji vært gjennom familiær trading mellom generasjoner, men er óg, i dag, et formelt utdanningsløp (Opstad,2018), i likhet med den gamle folkekunstens utvikling til samtidig og institusjonalisert tradisjonskunst. Spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnere?» (kapittel 5) viser at en av de 27 informantene benytter duodji som begrep på egne verker. Det er da nærliggende å anta at vedkommende har samiske røtter, og det er interessant at også duodji-begrepet overlapper med praksisen til tradisjonskunstnere. Det er allikevel ikke overraskende, da duodji synes å ha et kunstsyn som deler mye grunn med tradisjonskunsten i det at hele prosessen vektlegges, fra idè til materialvalg, håndverksmessig utførelse og ferdig estetisk visuelt resultat. Men og i forholdet til tradisjon, der tradisjon anses som en retningslinje og ikke en lovmessig oppskrift. (Snarby,2019). Jeg vil allikevel, som ikke-samisk, være veldig forsiktig med å påstå at duodji og tradisjonskunst er det samme, da jeg mangler forutsetningen for å forstå nyansene i duodji-begrepet (Lie,2020). Duodji er muligens den kunstformen som ligger nærmest tradisjonskunst i ideologi og praksis, men med den distinksjonen at duodji-begrepet og praksisen tilhører det samiske folk, mens tradisjonskunsten er tverrkulturell.

8 Tradisjonskunsten som felt

Kort oppsummert fra kapittel 3.1 er et felt en sosial gruppe mennesker (agenter) som forenes av en felles tro (doxa) på at noe er spesielt verdifullt (feltets særegne kapital), og som posisjonerer seg og er motivert (libido) til å kjempe om kapitalen som er i spill (illusio). Tilbøyeligheten til å dele et felts doxa, har sammenheng med den enkelte agents habitus (livsverden), som er formet av både arv og miljø (livshorisont), og som kommer fysisk til uttrykk gjennom hexis (måten man står, går, snakker på, etc) (s23). I samsvar med drøftelsen i kapittel 4 er tradisjonskunst ikke en del av hverken folkekunstheltet eller kunstfeltet (og deri kunsthåndverkfeltet). Det er derfor muligens et eget felt, hvilket jeg med bakgrunn i de tidligere kapitlene nå vil undersøke.

Institusjonen

Tradisjonskunst er ikke kun et akademisk fag, det er i tillegg et sosialt miljø, fordi det finnes en gruppe aktører (individer) som forholder seg aktivt til tradisjonskunstbegrepet. Denne sosiale gruppen har også en egen utdanningsinstitusjon som befatter seg med tradisjonskunst, og sågar fremmer det allerede i navnet, Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk. Instituttet er samtidig opphavet til tradisjonskunstbegrepet i norsk kontekst. Og, det er derfor interessant å undersøke effekten av instituttet, det vil si, på hvilken måte det har fremskapt et autonomt felt gjennom å skape et sosialt miljø tilknyttet et eget begrep, og hva som kjennetegner dette sosiale miljøet, i lys av feltteorien.

«Det som er selve kriteriet på om noe har en egen kunstverden, er om det selv behersker prosessene rundt produksjonen av estetiske kriterier» (Solhjell, Villvin, 1999, s5-6.)

I så måte er det fort gjort å definere tradisjonskunst som et felt, i det at Instituttet definerer og behersker produksjonen av estetiske kriterier, gjennom emneplaner o.l. som formulerer hvilke kriterier studentene skal forholde seg til i eget kunstnerisk arbeid. Allikevel ville det være en prematur slutning å konkludere at tradisjonskunsten er et felt ene og alene på bakgrunn av at det har en egen institusjon som definerer og produserer estetiske kriterier, da et felt for kulturell produksjon i tillegg er avhengig av produsenter (kunstnere) hvis produkter distribueres (gjennom gallerier og andre markedsarenaer) til konsumenter (publikum) (Solhjell, 1995, Bourdieu, 1993). Å analysere et kulturelt felt er derfor å analysere kretsløp, hvorav utdanningsinstitusjonen kun er den forutsettende produsenten av produsenter. Det er med andre ord like viktig å undersøke hvor det som produseres distribueres, og hvem som konsumerer det.

Arenaer for distribusjon og konsum, brukssammenhenger

Det kommer frem av spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne selv?» (kapittel 5) at flesteparten av de som har distribuert gjennom allerede etablerte distribueringskanaler har gjort så gjennom private gallerier (44,4%), og via ikke-navngitte kanaler, i spørreundersøkelsen oppgitt som «annet» (40,7%). 29,6% oppgir å ha deltatt på Husflidsutstillingen, 25,9% på messer, 22,2% i kunstforeninger, 3,7% på Statens Høstutstilling, og 7,4% på en av de juryerte regionale kunstutstillingene (Østlandsutstillingen, Vestlandsutstillingen, osv).

22,2% oppgir å ha arrangert selv, mens ingen oppgir å ha blitt vist på Norske Kunsthåndverkeres årsutstilling, eller en av knivutstillingene.

Videre er det kjent at tradisjonskunst omsettes ved museumsbutikken tilknyttet Vest Telemark Museum, gjennom salg på egne nettsider og utsalg fra verksted, merkevareplattformen Norwegian Made, på Telemarkstunet, samt Husflidsutstillingen og Dyrskulen i Seljord. Felles for disse arenaene er at de ikke utelukkende omsetter tradisjonskunst, samt at de er av kommersiell art. Arenaer som eksklusivt viser tradisjonskunst er avgangsutstillingene og Vinterfestivalutstillingene ved Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk, hvilket er å regne som rene visninger av ikke-kommersiell art.

Kapital og Illusio

Spørreundersøkelsen var også designet med tanke på å kartlegge eventuelle kunstnerorganisasjoner som ofte enten aksepterer eller refuserer tradisjonskunstnere som søkere av medlemskap, hvor av 63% oppgir å ikke være medlem av noen organisasjon, mens 81,5% oppgir å aldri ha fått avslag på medlemskap. Ettersom andelen som ikke har blitt refusert overstiger andelen som oppgir å ha blitt antatt tolker jeg det som at svært mange tradisjonskunstnere ikke har ansett disse medlemskapene som spesielt attraktive å søke om. Det samme negative funnet finner man en mulig antydning til i spørsmålet om hva som kjennetegner tradisjonskunst av høy kvalitet, hvor kun 1 informant (3,7%) har oppgitt premiering på utstilling som kvalitetstegn.

Disse negative funnene kan bidra noe til feltanalysen, da et felts grenser kan undersøkes gjennom å undersøke hvor feltets spesifikke kapital ikke lenger anses som attraktive, for å si det med Bourdieu: «to observe where the stakes and prizes offered by each of the different fields cease to be

perceptible and attractive (...) is one of the ways of testing their limits» (Bourdieu,2000,s97). Dette negative funnet, at få tradisjonskunstnere ser ut til å søke seg aktivt mot medlemskap i kunstverden, kan indikere at mange tradisjonskunstnere ikke anser kunstverdenens symbolske kapital som attråverdig og verdt å kjempe for. Om så var, ville det vært forventet at en større andel aktivt søkte seg inn mot medlemskap i kunstverden, men slik er det altså ikke, hvilket kan tyde på at det er andre verdier som anses som attraktive i en eventuell tradisjonskunstverden. Men, det kan også bety at de har gitt opp å søke seg inn i kunstverden, eller at de på forhånd ikke anså muligheten til å bli antatt som tilstrekkelig sannsynlig til å vie tid til søknadsskriving.

I tilfellet formelt utdannede tradisjonskunstnere, som er dette prosjektets hovedfokusgruppe, vil de gjennom sin utdanning ha en viss grad av kulturell kapital. Kulturell kapital er en kunnskapsform som forutsetter virkelig fortrolighet med kulturelle koder og artefakter (Bourdieu,1993), hvilket naturlig følger utdanning, og kanskje i særs høyere utdanning innen kulturfag. I tillegg er utdanningsløpet en arena for akkumulering av sosial kapital, i det at studentene knytter kontakter med hverandre og ansatte ved instituttet, samt blir gitt muligheten til å knytte kontakt med tilgrensende sosiale nettverk som for eksempel Raulandsakademiet og Husflidsutstillingen. Innad i instituttet er det også en del intellektuell og akademisk kapital i omløp, der den intellektuelle kapitalen er en form symbolsk kapital (anerkjennelse) i academia, mens akademisk kapital er den politiske makten til å styre og organisere instituttet (Atkinson,2020). I tillegg finnes det en viss politisk kapital, som kommer til uttrykk gjennom at instituttet er finansiert av offentlige støttemidler.

Doxa

Det som derimot alle er enige om at kjennetegner tradisjonskunst av høy kvalitet, er «Godt utført håndverk» (100%). Den totale konsensusen er forenelig med Bourdieus doxa-begrep, den felles ubestridte tro, (that) «which distinctively defines it (feltet)» (Bourdieu,2000,s131). Hvilket innebærer at tradisjonskunstfeltet har to felt-kjennetegn, en institusjon som utdanner produsenter, og en et doxa, en felles tro som forener agentene, nemlig at håndverksmessig kyndighet er en kvalitetsgivende kvalitet. Det siste er for så vidt ikke overraskende, da utdanningen er håndverksorientert, og produktene håndverksbaserte. Så er da også selve introduksjonen til folkekunststudiet på USN sine sider formulert «Har du lyst til å arbeide med handverk og utvikle

dine ferdigheter i å formgje materiale?» (USN,2022), hvilket det er nærliggende å anta at tiltrekker seg visse typer habitus, nemlig de som tilbøyelige til å verdsette håndverk.

Habitus

At habitusen som sannsynliggjør en tilbøyelighet til å søke opptak på de visuelle studiene ved Institutt for tradisjonskunst samsvarer med en tilbøyelighet til å verdsette håndverksmessig kyndighet som kvalitet, kan muligens forklare de mer sprikende holdningene til tradisjon som kvalitet. Det er en jevn fordeling mellom de som oppgir å være innenfor eller utenfor tradisjonen de skaper i, med 48,1% i begge leirer. Videre er det 18,5% som oppgir å ikke vite om de er innenfor eller utenfor, og 7,4% som oppgir å ikke arbeide med tradisjon overhode. Det kan virke noe overraskende med tanke på at tradisjonsbegrepet i seg selv utgjør halve tradisjonskunstbegrepet, men det er ikke like overraskende satt i sammenheng med at begrepet tradisjon kun brukes ved en anledning på nettsiden for studentrekruttering, og da i formuleringen «tradisjonsbasert design» (USN,2022). Å velge å studere tradisjonsbasert design forutsetter ikke at man er del av en tradisjon. Det er nærliggende å tenke at utøvere i en tradisjon som søker å legitimere sin kunnskap gjennom formell akademisk utdanning vil kunne motiveres til å søke studieplass ved Institutt for tradisjonskunst da studieretningen er unik i nasjonal sammenheng, men det er altså ikke en forutsetning å være del av, eller spesielt interessert i, en tradisjon for å søke opptak til studiet (og fullføre det). Riktignok oppgir 63% at de anser tydelig forhold til tradisjon som kvalitet, hvilket er relativt høyt, men det antyder like fullt at hele 37% ikke anser tradisjon som kvalitetsbedømmende. Så er det også viktig å poengtere at begrepet «tradisjonskunst» ikke benyttes på andre studier enn MA-studiet, og at det kan tenkes at «folkekunst» er et begrep som treffer annerledes enn «tradisjonskunst», i det at «folkekunst» er et meget eldre og mer etablert begrep. Det har jeg dessverre ikke grunnlag for å omtale meg om, men det er igjen et spørsmål som kan være fordelaktig å undersøke i en annen sammenheng. Det viktige i denne sammenhengen, er at det finnes indisier på at det finnes visse typer habitus som sannsynliggjør en tilbøyelighet til å søke utdanningen, og at dette kjennetegnes ved å verdsette håndverk. Det er vanskelig å tenke seg at dette ikke ville blitt forsterket gjennom å delta på studiet, da instituttet aktivt bedømmer håndverksmessig utførelse av studentoppgavene, men det er også vanskelig å tenke seg at noen som ikke verdsetter håndverk i utgangspunktet ville ha søkt seg til studiet, da studiets markedsføringside (USN,2022) aktivt retter seg mot dem.

Å betrakte håndverk som en verdifull kvalitet og meningsfull aktivitet i seg selv er også felles grunn med tradisjonshåndverk, men òg det svenske begrepet 'slow art', der Robach (2013) definerer motivasjonen:

«Deres drivkraft är den tilfredsstillällelse som människan kan uppleva när hon i grunden utmanar sig själv genom att sätta sin uthållighet och sin skicklighet på prov. En tilfredsställelse som inte kan köpas för pengar» (s13).

Robach (2013) konkluderer derfor med at motivasjonen til 'slow art' aldri er økonomisk motivert, hvilket kan synes å også gjelde tradisjonskunst av de samme grunnene, -at den håndverksmessige metoden for fremførelse er så langsom at man ikke kan konkurrere mot industriell produksjon for profitt. Nødvendigheten av inntekt kan samtidig, i det perspektivet, betraktes som givende for det kompromisset flere tradisjonskunstnere begår etter endt utdanning, når de i større grad begynner å produsere omsettelige serier av produksjon fremfor tidkrevende unikum (som er standarden for studentarbeider). At det er en distinksjon i viljen til å kompromissere på produksjonsmetoden mellom svenske slow art og norske tradisjonskunst kan tenkes å ha en sammenheng med at slow art er et kunsthistorisk begrep lansert av et kunstmuseum for å analysere verker de allerede har i sin samling (og slik befinner seg innenfor en kunstverden), mens tradisjonskunsten i større grad opererer utenfor kunstverden og derfor ikke er underlagt kunstverdens doxa, -kunst for kunstens skyld og den speilvendte markedslogikken hvor winner's lose (Bourdieu,2013). At studentarbeidene ofte er mer eksperimentelle, tidkrevende å produsere og derfor vanskeligere å omsette (Robach,2013) kan gjerne skyldes den økonomiske friheten som følger lånekassens ordninger for stipend og lån, ettersom «economic capital provides the guarantees (assurances) which can be the basis of self-assurance, audacity and indifference to profit» (Bourdieu,1993,s68). Hvilket tyder at tradisjonskunstnere vil, gitt økonomisk mulighet, i større grad produsere med mindre hensyn til profittmuligheter.

Funnene i spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne selv?» (kapittel 5) tyder at tradisjonskunstens doxa er «håndverk for håndverkets skyld», og at det å utøve håndverk er en selvbelønnende aktivitet, slik Robach (2013) også forklarer motivasjonen bak 'slow art' ovenfor. Igjen er det altså den sosiale arenaen som skiller kunst fra tradisjonskunst, og 'slow art' fra tradisjonskunst. *Fenomenet (verdisynet) er det samme, men de sosiologiske forutsetningene er ulike. Slow art og tradisjonskunst deler samme grunnleggende verdisynt, men opererer i ulike felt, hvilket kommer til uttrykk gjennom at de ikke deler samme doxa.*

Avantegarde og retrogarde

Begrepene avantegarde og retrograd er hentet fra kunstfeltet, hvor 'avantegarde' (fortroppen) er benevnelse på de nyskapende og grensesprengende kunstnerne, mens 'retrogarde' er de konservative. I tillegg er det selvsagt mange i mellom de to ytterpunktene, som i ulik grad tenderer mot det nyskapende uten å virkelig være grensesprengende.

Det er ting som tyder på at det synes å være agenter i tradisjonskunstfeltet som tenderer mot vern av tradisjon, og at disse står i en motsetning til de som tenderer mot nyskaping.

Motsetningsforholdet kom blant annet til uttrykk i fritekstsvarene til spørreundersøkelsen «Hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne?» som redegjort for i kapittel 6.1, der noen hevder at videreføring av tradisjon er selve kjernen av tradisjonskunst, er det samtidig andre som ikke forholder seg til tradisjonsbegrepet utover å benytte tradisjonelle håndverksteknikker.

Disse tendensene, som jeg i kapittel 7.1 har kalt konserverende tradisjonskunst og revitaliserende tradisjonskunst, kan godt benevnes som retrogarde og avantegarde. En retrogarde posisjon vil da være å fremme vern og konservering av tradisjoner, mens en avantegarde vil være forenelig med en revitaliserende holdning. Begge forholder seg til tradisjon på et vis, men på ulike måter, og i den grad fritekstsvarene fra spørreundersøkelsen er representative for feltets agenter, kan det synes som de to ulike holdningene til tradisjon trekker i ulike retninger der de konserverende søker å opprettholde noe, mens de revitaliserende ønsker å endre noe. Den enkeltes forhold til tradisjonsbegrepet kan altså synes å være del av en tradisjonskunstdiskurs, slik forholdet til folkekunstabegrepet også synes å være.

Karriereveier

Ifølge masterstudiet i tradisjonskunst sin nettside kvalifiserer studiet til forsknings- og utviklingsarbeid, arbeid i kultursektoren, media, kunst- og kulturinstitusjoner samt utøver innen tradisjonskunst/håndverk. Bachelor i folkekunst kvalifiserer til, igjen ifølge studiets nettside, til utøver innen håndverk og kunsthåndverk, kulturskole, formidling, kulturkonsulent eller eventuelt å kombinere utøvelse med andre fag.

I spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnere?» (kapittel 5) har 12 av 27 (44%) sin hovednæring fra ikke-faglig relevante inntektskilder. 6 av 27 (22%) oppgir Enkeltpersonsforetak som hovedinntekt, 4 av 27 (15%) oppgir enten kursvirksomhet eller

bestillingsoppdrag som hovedinntektskilde, og 3 (11%) kunstneriske/ andre faglige relevante prosjekter.

At 22 av 27 (81%) oppgir å aldri ha fått avslag på søknad om medlemskap i en kunstnerorganisasjon, hvilket som tidligere redegjort for sannsynligvis indikerer at mange aldri har søkt, -ettersom 17stk, 63% oppgir å ikke være medlem i noen slik organisasjon. Det kan det være mange grunner for, manglende interesse eller manglende tro på å bli antatt, for å nevne noe, men det står i et misforhold til universitetets presentasjon av karrieremuligheter innen kunsthåndverk og kunstinstitusjoner. Som redegjort for i kapittel 1, 3 og 7 står tradisjonskunst *utenfor* kunstinstitusjonen, og utdanningen innen tradisjonskunst er derfor ikke å regne som en vei inn i kunstverden. At noen allikevel finner veien inn skyldes sannsynligvis at de er antatt gjennom vurdering av verker via kunstnerorganisasjoner eller allment åpne, juryerte utstillinger, hvilket hvem som helst kan søke om helt uavhengig av utdanning. De har i de tilfeller altså ikke blitt antatt i kraft av å være utdannet tradisjonskunstner, men på tross av. Kunstverden fremstår derfor som en marginal mulighet for jobb etter endte studier.

Av de tre mer representative faglig relevante alternativene er altså ENK med 22% oppslutning, og kursvirksomhet samt bestillingsoppdrag representert med 15% hver. Disse tre kan altså synes å danne to ulike karriereveier, da ENK (22%) og bestillingsoppdrag (15%) antas å kunne kombineres med enkelthet. Men, ENK kan også med fordel kombineres med pedagogisk virksomhet, og bestillingsoppdrag, slik at det kan i realiteten være snakk om kun en reell karrierevei; ENK med kombinert virksomhet (både kurs og oppdrag kombinert). I tillegg er en tredje vei kjent, som muligens tilkjenner seg ved tallene for «andre faglig relevante prosjekter», nemlig resirkulering innad i institusjonen. Det er godt kjent at svært mange studenter kommer tilbake for å undervise på instituttet som kursholder (undertegnede deriblant) eller fast ansatt lærer/veileder. I tillegg kommer (de hittil få) phd-stipendiater. Samlet kan det altså se ut til å være tre karriereveier som alle er feltforsterkende, i det at de opererer innad i tradisjonskunstfeltet, hvilket er forenelig med en viss grad av autonomi. Videre er det kjent at enkelte tradisjonskunstnere arbeider som konsulenter innen kultur og museum, hvilket regnes som utenfor det eventuelle tradisjonskunstfeltet da det ikke er feltforsterkende. At så mange (44%) oppgir å ha sin hovedinntekt fra ikke-faglig relevante kilder indikerer derimot heteronomi. Men, at

hovedinntektskilden deres ikke er faglig relevant betyr selvsagt ikke at de ikke er aktive innen eget fag, det indikerer kun at faglig aktivitet ikke gir den økonomiske gevinsten de behøver for å leve.

Oppsummering

Tradisjonskunstfeltet kjennetegnes altså av en habitus som sannsynliggjør en tilbøyelighet til å ville utøve håndverk, og hvor agentene forenes av en felles tro (doxa) om at håndverk er en meningsfull aktivitet i seg selv, og hvor sosiale relasjoner institusjonaliseres ved et institutt som bærer begrepet «tradisjonskunst» i navnet. Det vil si at to av de grunnleggende forutsetningene for et sosialt felt er til stede, mens mangelen på klare kretsløp (distribusjonskanaler) utenfor institusjonen indikerer manglende autonomi.

Denne mellomtingen, å være et sosialt felt uten autonomi i form av egne, egnede arenaer for distribusjon til konsumenter, kan være bakgrunnen for tradisjonskunstneres beskrevne opplevelse av å falle mellom stoler.

Samtidig er et akademisk institutt i seg selv et mikrofelt, hvilket er tilknyttet det intellektuelle feltet (Atkinson,2020). Humaniora er i tillegg regnet som en del av feltet for kulturell produksjon (Atkinson,2020), slik at Instituttet i alle tilfeller er å regne som et mikrofelt tilknyttet større felt med påfølgende større makt (symbolsk kapital, kred). Innad i mikrofeltet Institutt for Tradisjonskunst og folkemusikk er det både sosial -og kulturell kapital, intellektuell- og akademisk kapital i omløp, der de to førstnevnte kommer samtlige agenter til gode, mens de to sistnevnte følger ansettelse ved instituttet. Ettersom fast ansettelse i en akademisk institusjon medbringer fast lønn er det sannsynlig at forholdet til økonomisk kapital også er ulikt fordelt mellom instituttets ansatte og tradisjonskunstnere som forsøker å livnære seg av tradisjonskunst (Atkinson,2020). Resirkulering innad i instituttet er da også en av de tre definerte karriereveier etter studiet som bidrar til feltet, de to andre er pedagogisk virksomhet (kursvirksomhet og annen formidling), og ENK (eget verksted og egen kunstnerisk produksjon). De to sistnevnte alternativer har altså til felles at de ikke nødvendigvis gir forutsigbar økonomi, i motsetning til ansettelse ved instituttet.

Instituttet kan derfor regnes som et mikrofelt som er del av det større akademiske feltet representert ved Universitetssektoren, samtidig som det også er del av et større kulturelt felt som befatter seg med produksjon og formidling av tradisjonskunstgjenstander, både av kommersiell og

kunstnerisk kvalitet. Det er det sistnevnte som har vært dette prosjektets hovedfokus, og som påpekt flere steder gjennom denne teksten er det meget uklart hvor tradisjonskunsten hører hjemme utenfor instituttet. Det er også uklart i hvilken grad tradisjonskunsten gjenkjennes som tradisjonskunst utenfor instituttet, ettersom flere agenter søker seg til tilgrensende felt etter utdanning. Spørsmålet er derfor om tradisjonskunst fremdeles er tradisjonskunst om en tradisjonskunstner er virksom i for eksempel Norske Kunsthåndverker, -eller om tradisjonskunstnerens frembringelser da er å regne som kunsthåndverk? Mannes (2006) påpeker at det er instituttets ansvar å verne, videreføre og fornye tradisjonskunsten, og at agentene derfor selv står fritt til å velge å praktisere, eller ikke. På et vis kan man se på det at agenter søker seg til tilgrensende felt som en indikasjon på at det mikrofeltet som instituttet representerer har påvirkning på tilgrensende felt, eller, det kan samtidig antyde lekkasje. Det er etter min vurdering det siste som er mest sannsynlig, at tradisjonskunstfeltet lekker fordi det mangler egne, definerte feltforsterkende karriereveier, og at lekkasjen derfor indikerer manglende autonomi. Dette kan tenkes å forsterkes gjennom at det heller ikke finnes noen sosial organisasjon hvor tradisjonskunstnere møtes og samarbeider om felles interesser etter endte studier. Tradisjonskunstverden synes å i stor grad eksistere innenfor instituttet, og i lavere grad utenfor. Om man i det hele tatt kan snakke om en tradisjonskunstverden utenfor instituttet per i dag. At det ikke eksisterer en medlemsorganisasjon er en av feltets store mangler. Det ble opprettet en alumnigruppe på FaceBook den 17.03.22 (for øvrig uten tilknytning til dette prosjektet), hvilken kan tyde at feltet beveger seg mot økt autonomi, eller, i alle fall at det finnes tradisjonskunstnere som ønsker et tettere sammenvevd kollegia.

8.1 Etterord: En mulig tradisjonskunstverden

TRAdisjonskUnST

Traust: av norrønt traustr 'pålitelig, stø, fast, solid'; kjedelig ; uinteressant ; treig ; sidrumpet

(<https://naob.no/ordbok/traust>)

En av tradisjonskunstfeltets store mangler er en organisasjon som ivaretar tradisjonskunstens agenter og distribuerer de tingene som frembringes av dem, og som bidrar til økt autonomi. Å danne kunstnerorganisasjon som strategi for økt autonomi er da også en særdeles godt prøvd og testet metode, tidligere utført av Norske Billedhuggere og Tegnerforbundet, for å nevne noen, og

hvor Norske Kunsthåndverkere kan nevnes som spesielt vellykkede i den sammenhengen (Solhjell & Øien,2012). I løpet av de siste 40 årene har kunsthåndverk, fotografi og duodji/daiidda posisjonert seg og blitt anerkjent som autonome kunstbegreper gjennom definisjonsmaktgivende organisasjonspraksis. Nydannelsen av en alumnigruppe på FaceBook den 17.3.22 tyder da også på at agenter i tradisjonskunstfeltet ser verdien av å inngå samarbeid for økt informasjonsflyt av relevante emner for og av tradisjonskunstnere. En alumnigruppe kan være det første steget mot en kunstnerorganisasjon for tradisjonskunstnere, men om det skal ha tilstrekkelig innflytelse til å bidra til økt autonomi med det det innebærer av mulig politisk kapital vil det være helt nødvendig å gå mer formelt til verks.

TRAUST -visjon, verdiløfte og forretningsplan

For å undersøke mulighetene for dannelsen av kunstnerorganisasjon deltok jeg på Kulturrådets Ovasjonsprogram i februar 2022, hvor jeg fikk muligheten til å benytte Entreprenerdys programvare Ovasjon Entrepreneurship Management Tool (EMS) til å konstruere et forslag. Prosjektet ble gitt navnet TRAUST, gjennom bokstavlek med ordet tradisjonskunst, og visjonen ble formulert «sosialt samhold».

Visjonen er et svar på egen, personlig opplevelse av mangelen på klare kommunikasjonskanaler i fagfeltet utenfor instituttet. Det har, som nevnt, i etterkant blitt opprettet en alumnigruppe nettopp for dette formålet, hvilket jeg tenker bare kan bety at jeg ikke er alene om opplevelsen. Visjonen er derfor å knytte kontakter og konstruere en formell plattform for kommunikasjon innad i eget felt, så vel som med tilgrensende felt.

Organisasjonens **verdiløfte**, det som gjør den unik, er selvsagt at det vil være den eneste organisasjonen spisset inn på tradisjonskunstnere og deres verker. Av videre verdier vil organisasjonen samtidig fremme bærekraftig og lokal småskalaproduksjon, hvilket ligger tett opptil tradisjonskunstens definerende essens; produkter skapt gjennom tradisjonelle håndverksteknikker. Det fremstår for meg som helt grunnleggende at en tradisjonskunstorganisasjon bør sikte seg aktivt inn på bærekraftsmål tilknyttet miljø, forurensing, overforbruk og klima, da bærekraftig småskalaproduksjon er å regne som en av tradisjonskunstens spesialitet. Tradisjonskunstnere er gode på å produsere nytt på en bærekraftig måte, men også på å reparere og restaurere, samt formidle kunnskapen om hvordan det kan gjøre. Denne kunnskapsbasen er derfor tenkt å danne grunnlaget for organisasjonens virke, den skal formidle kontakt mellom produsenter og konsumenter så vel som kursholdere og konsumenter. Å øke mulighetene for å næringsveier for

tradisjonskunstnere er en selvsagt målsetting. Samtidig er klart formulerte bærekraftsmål positivt medvirkende til muligheter for fjernfinansiering.

Forretningsmodellen er foreslått å i første omgang basere seg på medlemskontingent og kommisjon, på lengre sikt er målet å oppnå statlig støtte som vil bidra til sterkere økonomi og autonomi. Etter modell av andre kunstnerorganisasjoner er det ønskelig å arrangere en årlig, juryert begivenhet finansiert gjennom statlige støtteordninger som kan fungere som et instrument for organisasjonsdannelse og utvikling. Ved å for eksempel låne Høstutstillingens tidlige strategi ved å gi deltakende kunstnere stemmerett på valg av neste års jurymedlemmer vil organisasjonen kunne vokse organisk og systematisk. Andre muligheter kan være å arrangere sosiale happenings som kombinerer en kuratert utstilling med markeder og workshops for å samle agenter sosialt og samtidig skape økt bevissthet i det større samfunnet rundt tradisjonskunst som fagfelt og fenomen.

«TRAUST» er en mulig strategi for økt autonomi. Ved å tydeliggjøre at tradisjonskunst *er* visuell kunst som skiller seg fra annen visuell kunst og derfor per i dag ikke mottar støtte, kan man arbeide for få egne øremerkede midler fra det offentlige. Å få tilgang til egne støtteordninger vil samtidig innebære økt definisjonsmakt, da den type støtteordninger forutsetter en armlengdes avstand mellom politikk og kunst, -hvilket innebærer at det er tradisjonskunstfeltet selv som må definere og juryere. Det vil videre bidra til å konstruere en felles virkelighet basert på felles verdier, interesser og begreper, samt økte muligheter for næringsveier gjennom å samarbeide om finansielle midler snarere enn å konkurrere om dem. Samlet har dette potensiale til å løfte tradisjonskunst fra et heteronomt felt til en egen verden. Praktisk gjennomføring av prosjektet «TRAUST» forutsetter dog en kollektiv innsats innen formelt og politisk rettet organisasjonsarbeid.

9 Konklusjon

Denne oppgaven har hatt som formål å danne ny vesentlig innsikt via to ulike måter å undersøke hva tradisjonskunst er; det første har vært å *undersøke tradisjonskunst som fenomen i samtiden i et tverrfaglig perspektiv med den hensikt å avdekke fenomenets definerende essens*

Og den andre å

Undersøke om tradisjonskunsten er et eget sosialt felt.

For å besvare det har jeg arbeidet meg gjennom følgende delmål:

- Foreta forprosjekt hvor jeg reflekterer i egen praksis, og henvender meg til de institusjonelle definisjonsmaktene gjennom juryerte samtidskunstutstillinger for å undersøke tradisjonskunstens essens fra et praksisbasert perspektiv, og hvor utkommet informerer studien min.
- Foreta en eklektisk, tverrfaglig litteraturanalyse av tradisjonskunst og institusjonell samtidskunst gjennom Husserls eidetic reduction i perspektiv av relasjonell fenomenologi ved Merleau-Ponty (2014 og 2018) og Atkinson (2020), og den tilgrensende kunstsosiologiske disiplinen ved Bourdieus «The field of cultural production» (1993), «Pascalian Meditations» (2000), «Distinction» (2010), og «Language and symbolic power» (1992). Sammen danner disse basen for Nelsons (2013) «Know-this», hvilket videre vil påvirke designet av en anonym spørreundersøkelse som undersøker hva tradisjonskunst er, ifølge tradisjonskunstnere.
- Undersøke abstrakte fenomen som tradisjon, rekontekstualisering og begrepet «å falle mellom stoler» gjennom en kroppslig tilnærming inspirert av fenomenologiske teorier.
- Kuratere en kollektiv, retrospektiv nettutstilling av utvalgte verker som på forskjellig vis uttrykker fenomenet tradisjonskunst definerende essens (i fenomenologisk betydning), og som er uttrykk for Nelsons (2013) Know-how.
- Analysere gjenstandsmaterialet (know-how) og funnene fra spørreundersøkelsen i lys av litteraturanalysen (know-this) for å danne basen for kunnskapen som utgjør «know-what», og som videre danner utgangspunktet for definisjon av fenomenets essens.
- Formulere definisjon fundamentet i den know-what prosjektet har frembrunget, med Språkrådets «termlos»; -håndbok for terminologisk arbeid, som analytisk verktøy.

Det første perspektivet er et *fenomenologisk*, inspirert av Husserls *free imaginative variation* hvor man undersøker både hva noe er, og hva det ikke er, som metode for å oppdage hvilket kvaliteter som kjennetegner fenomenet og skiller det fra andre. I denne oppgaven har jeg vektet begrepet

kunst og undersøkt hva tradisjonskunst har til felles med andre kunstsjangre og definisjoner, og hva som får den til å skille seg ut. Det andre perspektivet er *relasjonelt fenomenologisk* i det at jeg med utgangspunkt i, og parallelt med den filosofiske praksisen har undersøkt det sosiale miljøet som befatter seg med tradisjonskunst. De to perspektivene er totalt sammenvevd, i det at tradisjonskunst er et sosialt konstruert fenomen. Det har vært mulig for meg å veksle mellom ulike perspektiver og innfallsvinkler fordi forskningsmetoden, Nelsons modell for Practice as Research (PaR) er eklektisk, tverrfaglig og dynamisk.

Ordet kunst er relativt, det betyr at svaret på hva det er avhenger av hvem du spør. I Norge står den offisielle kunstdefinisjonen i direkte relasjon til den europeiske, institusjonelle definisjonen. Det vil si, formelt sett, at kun det som anerkjennes av kunstinstitusjonen er *kunst*. «Kunstinstitusjonen» er her et annet ord for «kunstfeltet», det vil si, alle de agenter, institusjoner og organisasjoner som sammen utgjør kunstverden. «Kunstfeltet» er altså det sosiale miljøet som befatter seg med den kunst som regnes som legitim kunst, og kun det som lages av kunstnere formelt anerkjent som kunstnere av de legitime kunstorganisasjoner er kunst i offisiell forstand. Alt annet kunst-liknende er *ikke-kunst*.

Av «ikke-kunst» finner man både som holdes utenfor, slik som brukskunstnere, og de som velger å stå utenfor, som Nerdrum. At ikke-kunst ikke er kunst gir kun mening om man befinner seg innenfor kunstverden, at de (kunstinstitusjonen) har myndighet til å definere dette formelt, betyr at de har definisjonsmakt. Samtidig betyr det at det som regnes som ikke-kunst av kunstinstitusjonen selvsagt kan regnes som kunst av andre. Enkelte vil til og med hevde at ikke-kunsten er den virkelig gode kunsten. Tradisjonskunst er ikke-kunst, hvilket formelt kommer til uttrykk blant annet gjennom at den formelle utdanningen ikke gir grunnlag for opptak til noen kunstnerorganisasjon i kunstinstitusjonen, den er i motsetning til kunst moms-belagt, og tradisjonskunstnere er heller ikke pliktige å betale kunstavgift til Bildenes Kunstneres Hjelpesfond.

Allikevel vil mange tradisjonskunstnere si at tradisjonskunst er kunst, hvilket kom til uttrykk gjennom spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne?» (kapittel 5).

Bakgrunnen for denne uenigheten kan synes å skyldes de ulike perspektiver på hva som kjennetegner kunst av høy kvalitet. Mens kunstinstitusjonen opererer med en evolusjonær tenkning, typisk for alle historiske fag, hvor man fokuserer på det ikke-før-sett-nyskapende og originale. Fokuset er på det som endrer historien, og skaper fremgang, ikke det som opprettholder

status quo. Derfor er det å bryte tradisjonen selve hovedtradisjonen i kunstfeltet, mens tradisjonskunsten ikke har det samme grunnleggende verdisynet på tradisjonsbrudd som verdifullt i seg selv, -det ligger i selve navnet at tradisjonskunsten befatter seg med noe nærmere det motsatte. Videre, mens kunstfeltet har beveget seg i en retning hvor konseptet går foran selve utførelsen, mener tradisjonskunstnere at utførelsen, selve *håndverket, er kunsten*. Å sidestille kunst og håndverk er heller ikke noe nytt, det er i tråd med den eldste kjente kunstdefinisjonen; -å kunne. Nedertyske *kunnen* er det etymologiske opphavet til kunst, hvilket i sin tur har sitt opphav fra art/artem -ferdighet. Funnet i spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst ifølge tradisjonskunstnerne?» (kapittel 5) samsvarer også godt med de gjenstander som ble vist på den nettbaserte utstillingen «Samtidstradisjonskunst», hvor av alle, uten unntak, er ting fremskapt gjennom håndverksmessige ferdigheter på høyt nivå.

Som skrevet i kapittel 7.1 er tradisjonskunsten mangfoldig, blant annet i måten relasjonen til tradisjon kommer til uttrykk som ulike tendenser i tradisjonskunstnernes praksis. Mellom de tre tendensene, antroposenisk, konserverende og revitaliserende (som gjerne overlapper i mange tilfeller), finner man da den bredden av gjenstander, teknikker og materialer som inngår i paraplybegrepet tradisjonskunst. Tradisjonskunst omfatter tradisjoner i levende live, kunstig gjenopplivede tradisjoner, samt verker som tilsynelatende ikke forholder seg til tradisjon på andre vis enn gjennom selve materialet eller teknikken. Noe tradisjonskunst er, i likhet med den gamle folkekunsten, retardert og nostalgisk, men mye av tradisjonskunsten er også fremadrettet. Spesielt da i lys av antropocene og den påtroppende klimakrisen. Det den derimot alltid er, er håndverksorientert, objektbasert, og i en relasjon til tradisjon. Sistnevnte forekommer i ulike varianter, noen objekter og kunstnerskap er dedikert til å verne tradisjoner, noen til å revitalisere, noen undersøker eller betoner tradisjon i verkene sine, mens andre verker og kunstnerskap kan forstås som en kommentar til tradisjon. Mange viderefører håndverkstradisjoner i produksjonen av gjenstander som visuelt ikke er tradisjonelle, men det er også mange som vokter tradisjonelle dekorteknikker og ornamenten i verkene sine. Tradisjonskunst, samlet, kjennetegnes altså av håndverksorientert produksjon av gjenstander i relasjon til en eller flere tradisjoner.

Det kunstsyn som kjennetegner tradisjonskunst som fenomen, og som er den felles tro (doxa) som er selve kjernen av det sosiale miljøet tradisjonskunstnere utgjør, er altså langt ifra unikt. Det er rett og slett innmari gammeldags, men like fullt utbredt langt utenfor den eurosentrisk institusjonelle

kunstdefinisjonen. Det siste kom blant annet til syne gjennom hvor enkelt det var for meg å finne kunstnere som arbeider etter nøyaktige samme kunstsyn langt utenfor Europa, -i Egypt, Malaysia og USA. Det antikke kunstsynet kan synes å være både globalt, og tverrkulturelt. Det som derimot er unikt for tradisjonskunstens tilfelle i Norge, er at det finnes en formell, legitim institusjon som fremmer og sosialiserer agenter inn i kunstsynet. Det igjen, legger grunnlaget for muligheten av et sosialt felt av Bourdieusk betydning.

Et Bourdieusk felt har flere formelle kjennetegn, det må i det minste være et *doxa*, en felles tro som forener, hvilket i dette tilfellet er kunstsynet hvor håndverk likestilles med kunst. Videre trengs en institusjon, hvilket tradisjonskunst har i kraft av Institutt for Tradisjonskunst og Folkemusikk ved USN. Å velge å søke opp, og søke seg inn i institusjonen indikerer samtidig sannsynligvis et visst habitus. Det er nærliggende å anta at de som søker seg til studiene i visuell tradisjonskunst (folkekunst) er tilbøyelige til å anse utøvelse av håndverk som meningsfullt. Et kulturfelt kjennetegnes, i tillegg til produsenter, av distribusjonskanaler og konsumenter. Et felts grad av autonomi bestemmes av i hvilken grad feltet selv setter egne kriterier for bedømmelse, altså i hvilken grad det utøves definisjonsmakt. Tradisjonskunstfeltet utøver en del definisjonsmakt gjennom instituttet, hvor emneplan definerer og formulerer kriterier for bedømmelse. Den definisjonsmakten er allikevel ikke fullstendig autonom, da instituttet er pålagt å benytte eksterne sensorer. Ettersom tradisjonskunstfeltet er svært lite, og til dels oversiktlig, er det nærliggende at disse eksterne må hentes fra andre tilgrensende felt for å kunne regnes som eksterne. Det er vel og godt for utdanningens kvalitetssikring, men indikerer samtidig at feltet mangler autonomi. Feltets manglende autonomi kommer også ytterligere til syne gjennom mangelen på klare distribusjonskanaler. Utover instituttets egne, rene visningsutstillinger i anledning avgang og Vinterfestivalen, er de kanaler hvor tradisjonskunst omsettes kjennetegnet av kommersialisering. Kommersialisering, markedsstyrt økonomi, er heller ikke positivt for feltes grad av autonomi, ettersom markedslogikk vil fordre at tradisjonskunstnere produserer det som konsumentene mener er verdt å støtte, og ikke nødvendigvis det de selv vil mene er av høy kvalitet. En tett tilknytning til markedet indikerer derfor at feltet selv i liten grad bedømmer egne kvalitetskriterier.

Om tradisjonskunst virkelig er et felt er derfor usikkert, det kan snarere synes å være et felt i utvikling. Hvis det er ønskelig å oppnå økt autonomi med påfølgende definisjonsmakt, er det mulig ved å organisere seg for å arbeide mot å få tilgang til øremerkede, offentlige midler som en del av

det større feltet for visuell kunst. Folkekunsten er definert av sin relasjon til kunstfeltet som ekskluderer den (s36), men ettersom tradisjonskunst ikke er *det samme* som folkekunst, men noe som har oppstått *i etterkant* av folkekunst, er ikke tradisjonskunst nødvendigvis definert ved sitt utenforskap. Tradisjonskunsten er en akademisk tilnærming til materialer, teknikker, visuell grammatikk og regionale særtrekk relatert til folkelig kultur. Tradisjonskunst som paraplybegrep favner derfor bredt, og tradisjonskunstnere bruker selv flere begreper om det de lager (kapittel 5.1), men det som kjennetegner all tradisjonskunstvirksomhet er en holdning til at god kunst skapes av fremragende håndverksferdigheter. Det er aldeles ikke et nytt eller unikt kunstsyn, men en tradisjonell holdning som kan spores helt tilbake til kunstbegrepets etymologiske opphav. *Tradisjonskunst er håndverksbasert tradisjonell kunst etter antikkens kunstdefinisjon, altså kunst, men jævlig gammeldags.*

Referanser/litteraturliste

Anker, P. (2004) *Norsk folkekunst: kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet*. Oslo: Cappelen.

Atkinson,W. (2020) *Bourdieu and after: a guide to relational phenomenology*. Oxon: Routledge

Berkaak & Frønes (2005) *Tegn, tekst og samfunn*. Oslo: Abstrakt forlag

Berger,P & Luckmann,T (1966) *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*. London: Penguin books.

Bourdieu,P (1995). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag

Bourdieu,P (1984). *Distinction*. London: Routledge Kegan & Paul

Bourdieu,P (1991) *Language & Symbolic power*. Cambridge: Polity Press

Bourdieu,P (2000) *Pascalian Meditations*. Cambridge: Polity Press

Bourdieu,P (1993) *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press

Bull, K.S & Gali, A (2018). *Documents on contemporary crafts No5: Material Perceptions*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers

Christensen, A. L. (2020) *Elg i solnedgang: et kulturhistorisk blick på bilder*. Oslo: Pax forlag A/S.

Dahlberg, H. (2013) *Vad är kött?: kroppen och människan i Merleau-Pontys filosofi*. Stockholm: Glänta.

Danbolt,G. (2014) *Frå Modernisme til det kontemporære: tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Samlaget.

Danbolt, G. (2015) *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det norske samlaget.

Dutton,D (2009) *The art instinct: beauty,pleasure and human evolution*. New York: Bloomsbury press.

Elstad,B. & De Paoli,D. (2014) *Organisering og ledelse av kunst og kultur*. Oslo: Cappelen Damm

Fastvold & Thorjussen (2009) *Kurator?: utforskning av kuratorrollen i samtidskunstfeltet i Norge*. Locust.

Figal,G (2010) *Aesthetics as phenomenology: the apparence of things*. Indianapolis: Indiana university press.

Husserls,E (2012) *Ideas*. Abingdon: Routledge.

Kant,I (2007) *Critique of judgement*. Oxford: Oxford university press.

Kintel,T (2008) *Hva står på spill i samisk kunstverden*. Masteroppgava, Master i kulturstudier. Universitetet Sør-Øst Norge.

Kvarv, S (2010) *Vitenskapsteori: tradisjoner, posisjoner og diskusjoner*. Oslo: Novus forlag.

Mannes,M (2006) *Folkekunst?: Vern, videreføring og fornying av folkekunst. Studentarbeider i metall laget ved Institutt for Folkekultur, Høgskolen i Telemark, Rauland*. Masteroppgave i kunsthistorie. IKK. Universitetet i Bergen

Merleau-Ponty,M (2018) *Kroppens fenomenologi*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB

Merleau-Ponty (2014) *Phenomenology of perception*. Abingdon: Routledge.

- Mørland,G E (2008) *Kuratering som produksjon av form. Et konseptuelt perspektiv på kuratorrollen*. Masteroppgave i Kunsthistorie, IFIKK. Universitet i Oslo.
- Nelson,R (2013) *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. London: Palgrave macmillian.
- Onians,J (2007) *Neuroarthistory: From Aristoteles and Pliny to Baxandell and Zeki*. London: Yale university press
- Perry,G (2014) *Playing to the gallery: Helping contemporary art in its struggle to be understood*. London: Penguin books.
- Polyani,M (2013) *Den tysta dimensionen*. Göteborg: Daidalos AB
- Robach,C (2013) *Slow art*. Stockholm: Nationalmuseum. ^
- Rolf,B (1991) *Profession, tradition och tyst kunskap: en studie i Michael Polyanis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*. Gyttorp: Nye Doxa.
- Schön, D.A (1991) *The reflective practitioner: how professionals think in action*. Aldershot: Avebury.
- Smith,Flowers & Larkin (2009). *Interpretative phenomenological analysis: theory, method and research*. London: Sage publications
- Solhjell,D (1995) *Kunst-Norge: En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget
- Solhjell,D (2015) *«Dette er kunst»*. Oslo: Universitetsforlaget
- Solhjell,D & Øien,J (2012) *Det norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget

Suonuuti, H (2020) *Termlosen: Kort innføring i begrepsanalyse og terminologiarbeid*. Oslo: Språkrådet

Sveen (2004) *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk: Norsk treskjæring 1849-1879*. Oslo: Pax forlag.

Artikler, essays og intervjuer

Adamson, G (2020,13.januar) *Why the art world is embracing craft*.
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-art-embracing-craft>

Alnes, J.H (2019,26.februar) *Techne*. Hentet 27.04.2022 fra <https://snl.no/techne>

Flegal, K.E & Anderson M.C (2008) *Overthinking skilled motor performance: Or why those who teach can't do*. Hentet 27.04.2022 fra <https://link.springer.com/article/10.3758/PBR.15.5.927>

Hoffman, M (2019,29.november) *Folkekunst*. Hentet 27.04.2022 fra <https://snl.no/folkekunst>

Klepp, I.G (2022,20.februar) *Husflid*. Hentet 27.04.2022 fra <https://snl.no/husflid>

Lie, J.K (2020,2.juli) *Oversetterens definisjonsmakt*
Hentet 27.04.22 fra <https://sosiologen.no/intervju/oversetterens-definisjonsmakt/>

M'kadmi (2017,30.august) *Kunst eller estetikk? Kvalitet gjennom smaksteori*.
Hentet 27.04.22 fra <https://www.kulturradet.no/fou/vis-artikkel/-/kunst-eller-estetikk-kvalitet-gjennom-smaksteori#:~:text=Smak%20blir%20hos%20Baumgarten%20til,smaksbed%C3%B8mming%20og%20skj%C3%B8nnhet%20som%20objekt.>

Landsverk, J, s23-25, (2005, 5.september) «Forskar på tradisjonskunst», *Forskerforum* nr 7, Årgang nr 37, Hentet 27.04.22 fra <https://www.forskerforum.no/?mdocs-file=890>

Mørstad,E (2022,20.april) *Visuell Kunst*. Hentet 27.04.22 fra https://snl.no/kunst_-_visuell_kunst

Opstad,J-L (2018,18.oktober) *Duodji*. Hentet 27.04.2022 fra <https://snl.no/duodji>

Pelowski,M, Gerger,G, Chetouani,Y, Markey, P.S & Leder,H (2017) *But Is It really Art? The Classification of Images as "Art"/"Not Art" and Correlation with Appraisal and Viewer Interpersonal Differences*. Hentet 27.04.2022 fra <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5640778/>

Snarby,I (2019,23.april) *Duodji as indigenous and contemporary art practice*. Hentet 27.04.22 fra <https://www.norwegiancrafts.no/articles/duodji-as-indigenous-contemporary-art-practice>

Solhjell,D (1999) «Blikk, bruk og butikk, -har kunsthåndverket sin egen kunstverden? Villvin 20 år, s6-7. Vedlegg 5.

Tranøy,K.E (2020,11.9.) *Definisjon*. Hentet 27.04.22 fra <https://snl.no/definisjon>

Winston,A.S & Cupchik,G.C (1992) *The evaluation of high art and popular art by naive and experienced viewers*. <https://psycnet.apa.org/record/1993-04987-001>

Nettsteder:

USN (2022) Bachelor i folkekunst. Hentet 27.04.22 fra <https://www.usn.no/studier/bachelor-i-folkekunst/>

USN (2022) Bachelor i folkekunst. Hentet 27.04.22 fra <https://www.usn.no/studier/bachelor-i-folkekunst/bachelor-i-folkekunst-tre-metall-tekstil-1>

Stortingsmelding nr 23 (2011-2012) *Visuell kunst*. Hentet 27.04.2022 fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld-st-23-20112012/id680602/?ch=2>

Kulturrådet (2022,20.april) Stipendkomiteen for folkekunstnere. Hentet 27.04.2022 fra

<https://www.kulturradet.no/sks/vis-komite/-/sks-stipendkomite-folkekunstnere>

Videopublikasjoner:

Institutt for tradisjonskunst og folkemusikk (08.04.21) **Folkekunstforum**, presentasjon av forprosjekt: <https://vimeo.com/534877981> (51:30-01:10)

Maaren,S (2021,19.august) Virtuell vernissasje for utstillingen samtidstradisjonskunst.no, <https://youtu.be/dbl8sCs9p9k>

Maaren,S. (2021,24.september) Forskernatt «Who you gonna call? Hva tradisjonskunstnere er, og hva vi kan gjøre for deg» Opptak og produksjon: USN

<https://youtu.be/yTU-HCgW44I>

Oversikt over tabeller og figurer

Her brukes *kryssreferanser*. Klikk på "Sett inn", deretter "Referanse" og så "Kryssreferanse...". Velg først *type objekt* (tabell eller figur) du skal referere til, velg tabellen eller figuren du skal referere til, og velg "Bildetekst med etikett" for å få både nummerering og tekst.

Figur 1: Annonse for utstilling i forbindelse med Masteroppgave. Stol t.v: M.I.Berg, t.h:H.Fjeldstad

Figur 2 Nærbilde av skafthode på Hulderskje i bjørk

Figur 3 "Nurture" -skje i naturform med menneskehår

Figur 4 Utvalgte skjeer med tradisjonsinspirert design

Figur 5 Ølhøne i form av makrellterne, fra Bachelor i Folkekunst, Sara Maaren Eikelid 2020

Figur 6 Egen skisse av hjernen.

Figur 7 Foto: Russel Jacobsen, assistent: Marianne Linnae, modell: Sara Maaren, Location: Greveskogen, Jarlsberg

Figur 8 Rekontekstualisering av en brudekjole, alle foto R.A.Jacobsen, assistent M.Linaae, modell: S.Maaren, location: Greveskogen, Jarlsberg

Figur 9 Portrett av Gunnar fra Gamvik, blyant på papir,70x100cm. Komposisjonen bygger på linjer fra den geometriske dekoren jeg fant på høvler i Gamvik Museums samlinger

Figur 10 foto: R.A.Jacobsen, Ass: M.Linaae, Modell: S.Maaren
Figur 11 fra fotoshooten "Stolleken" ved USN Bakkenteigen. Foto: R.A.Jacobsen, ass: M.Linnae, modell: S.Maaren

Figur 12 Tabell for opptak ved studier de siste 5 årene på Campus Rauland. Kilde: Samordna opptak og Felles Studentsystem

Figur 13 Tabell for sammenlikning av svar fra spørsmål 1,2,4,6,8,9 & 10. For full tabell med alle svar, se vedlegg 1.

Figur 14 Svar på spørsmål 1,2,4,6,8,9 & 10 i kjernegruppen: de som mener tradisjonskunst er kunst

Figur 15 Annonse for utstillingen, designet mai 2021 i Adobe Indesign, da konseptet "å falle mellom stoler" var ferdig utviklet og visualisert. Til høyre Hilda Fjeldstad «Stol», fotograf ukjent. Venstre: Maja Ingemann Berg, «Stol», foto: Aliona Pazdniakova. De to stolene ble valgt ut fordi de sammen viser noe av bredden i hvor ulike tradisjonskunst-stoler kan være, fra det funksjonelle til



Hilda Fjeldstad "Chair"

This is
contemporary
traditional art

"Traditions are ever changing. Often slowly, but still. (...) I believe many forget this, they confuse tradition and copying."

Anonymous respond to the "What is traditional art?" survey

konseptuelle.

Figur 16 Utstillingens åpningsverk, hvor fritekstsvar fra spørreundersøkelsen presenteres side om side med objektet

Figur 17 Fra utstillingen: Til venstre Dr. Hagar Elgammal sine fortolkninger av tradisjonelle, muslimske illustrasjoner, (foto: kunstnerens eget), til høyre den norske riksløve, foto: Vest Telemark Museum

Figur 18 Svalastog: Bunadinspirert bolle

Figur 19 Fra utstillingen, tradisjonsbundet forbilde (ølhøne) sammen med ølhøneinspirert skulptur av Bratland (Foto venstre: Vest Telemark Museum, Foto høyre: Ingolf Endresen)

Vedlegg

Vedlegg 1: data fra Nettskjema, spørreundersøkelsen «hva er tradisjonskunst, ifølge tradisjonskunstnerne?»

Vedlegg 2: data fra Nettskjema, spørreundersøkelsen «samtidstradisjonskunst».

Vedlegg 3: data fra Nettskjema, spørreundersøkelsen «utfordringer tilknyttet å være profesjonell tradisjonskunstner»

Vedlegg 4: konvertert gjengivelse av nettutstillingen «Samtidstradisjonskunst»

Vedlegg 5: D,Solhjell (1999) «Blikk, bruk og butikk».

Vedlegg 1:

Rapport fra «Hva er tradisjonskunst?»

Innhentede svar pr. 22. mars 2022 16:30

- Leverte svar: 27
- Påbegynte svar: 0
- Antall invitasjoner sendt: 0
- [Med fritekstsvar](#)
- [Uten fritekstsvar](#)

Undersøkelse av hva tradisjonskunst er, ifølge tradisjonskunstnerne selv

Denne undersøkelsen er del av mitt pågående masterprosjekt hvor jeg undersøker ulike perspektiver på *hva* tradisjonskunst er.

Det er som kjent utgitt mange bøker som søker å svare på *hva* kunst *er*, og en hel del som forsøker å svare på *hva* folkekunst *var*. Ved å studere folkekunsten som historisk bakteppe kan vi få en forståelse av hva faget har vokst ut i fra, og hvordan det har utviklet seg, men det sier svært lite om hvor vi befinner oss idag, og i hvilken retning vi er på vei. Dermed kan det være av stor interesse å undersøke både hvordan fenomenet tradisjonskunst oppleves innenfra, og hvordan det oppfattes utenfra. Denne spørreundersøkelsen søker å gjøre det første, -utforske hvordan tradisjonskunstnere selv opplever eget fag. Med "tradisjonskunstner" menes her nåværende og tidligere studenter av folkekunst og tradisjonskunst på Rauland.

Hensikten med undersøkelsen er å samle data som kan gi grunnlag for en meningsfull og hensiktsmessig diskurs om hva tradisjonskunst er i dag.

Spørreundersøkelsen er anonymisert, og det er mulig å krysse av for flere alternativer under hvert spørsmål.

Tusen hjertelig takk for at du tar deg tid!

Hvilket begrep mener du er mest passende for ditt arbeid?

Her ønsker jeg å undersøke hvilket begrep/tittel tradisjonskunstnere bruker i det daglige når de beskriver sitt kunstnerskap

Svar	Antall	Prosent
Tradisjonskunst	15	55,6 %
Husflid	1	3,7 %
Kunsthåndverk	11	40,7 %
Contemporary craft	3	11,1 %
Traditional craft	4	14,8 %
Tradisjonshåndverk	18	66,7 %
Folkekunst	8	29,6 %
Kunst	5	18,5 %
Duodji	1	3,7 %
Brukskunst	7	25,9 %
Annet	4	14,8 %

Svar	Antall	Prosent
------	--------	---------

--	--	--

Er du medlem av en relevant faglig interesseorganisasjon, isåfall hvilken?

Her ønsker jeg å undersøke hvor mange tradisjonskunstnere som er organisert, og hvordan de fordeler seg i de ulike organisasjonene.

Svar	Antall	Prosent
------	--------	---------

Norske husflidshåndverkere	3	11,1 %
Norske Kunsthåndverkere	3	11,1 %
Norske billedkunstnere	1	3,7 %
Norske Brukskunstnere	0	0 %
Norske uavhengige kunstnere	0	0 %
Annen	3	11,1 %
Ingen	17	63 %

Har du tidligere fått avslag på søknad om medlemskap i en relevant faglig interesseorganisasjon? Isåfall hvilken?

Her ønsker jeg å fange opp tradisjonskunstnere som har ønsket medlemskap, men fått avslag

Svar

Antall

Prosent

Norske husflidshåndverkere	0	0 %
Norske Kunsthåndverkere	2	7,4 %
Norske billedkunstnere	1	3,7 %
Norske Brukskunstnere	1	3,7 %
Norske uavhengige kunstnere	0	0 %
Annen	0	0 %
Ingen	22	81,5 %

Har du deltatt på utstillinger etter endt utdanning, isåfall hvilke typer?

Her ønsker jeg å undersøke i hvilken grad tradisjonskunstnere deltar i utstillingsvirksomhet

Svar

Antall

Prosent

Husflidsutstillingen	8	29,6 %
Knivutstilling	0	0 %
Østlandsutstillingen, Vestlandsutstillingen, Sørlandsutstillingen, Den midtnorske kunstutstilling, Den Nord-Norske kunstutstilling	2	7,4 %
Statens Høstutstilling	1	3,7 %

Svar	Antall	Prosent
Kunstforening	6	22,2 %
Privat galleri	12	44,4 %
Norske kunsthåndverkeres årsutstilling	0	0 %
Messe	7	25,9 %
Arrangert selv	6	22,2 %
Annet	11	40,7 %

Har du tidligere søkt på juryerte samtidskunstutstillinger og blitt refusert, isåfall hvilke?

Her ønsker jeg å undersøke i hvilken grad tradisjonskunst konkurrerer mot samtidskunst

Svar	Antall	Prosent
Østlandsutstillingen, Vestlandsutstillingen, Sørlandsutstillingen, Den midtnorske kunstutstilling, Den Nord-Norske kunstutstilling	3	11,1 %
Statens Høstutstilling	2	7,4 %
Norske kunsthåndverkeres årsutstilling	4	14,8 %
Annet	1	3,7 %

Har du tidligere blitt tildelt stipend for ditt arbeid?

Her ønsker jeg å få innblikk i hvor stor andel av tradisjonskunstnere som har blitt tildelt arbeidsstipend

Svar	Antall	Prosent
------	--------	---------

Ja	9	33,3 %
Nei	18	66,7 %

Hva utgjør hovedinntekten din?

Her ønsker jeg å undersøke hvor mange som lever av å lage tradisjonskunst, og i hvilken form

Svar	Antall	Prosent
------	--------	---------

Kunstneriske/ andre faglig relevante prosjekter	3	11,1 %
Stipend	0	0 %
Kursvirksomhet	4	14,8 %
Utstillingsvirksomhet	1	3,7 %
Enkeltpersonsforetak/Selvstendig næringsdrivende	6	22,2 %
Bedriftseier	1	3,7 %
Bestillingsoppdrag fra privatpersoner	4	14,8 %
Bestillingsoppdrag fra bedrifter	2	7,4 %
Annen, ikke faglig relevant hovedinntekstkilde	12	44,4 %

Svar	Antall	Prosent
------	--------	---------

Student	9	33,3 %
---------	---	--------

Hva mener du kjennetegner tradisjonskunst av høy kvalitet?

Her håper jeg å få et innblikk i etter hvilke kriterier tradisjonskunstnere vurderer egne og andres arbeider

Svar	Antall	Prosent
------	--------	---------

Godt utført håndverk	27	100 %
Tydelig forhold til tradisjon	17	63 %
Originalitet/nyskapende	14	51,9 %
Budskap/mening	5	18,5 %
Skjønnhet	10	37 %
Salgbarhet/kommersiell suksess	3	11,1 %
Premiert på utstillinger	1	3,7 %
Annet	3	11,1 %

Er tradisjonskunst kunst?

Her ønsker jeg å undersøke i hvilken grad tradisjonskunstnere mener at det de lager er kunst

Svar	Antall	Prosent
------	--------	---------

Ja	21	77,8 %
Nei	3	11,1 %
Aner ikke	1	3,7 %
Usikker	5	18,5 %

Står du innenfor eller utenfor tradisjonen du arbeider med?

Her ønsker jeg å undersøke tradisjonskunstnernes *habitus*, altså hvor stor andel av tradisjonskunstnere som har valgt å studere/arbeide med en tradisjon de allerede er del av, og hvor stor andel som ikke var personlig deltakende i tradisjonen *før* de begynte å studere/jobbe med den.

Svar	Antall	Prosent
------	--------	---------

Innenfor	13	48,1 %
Utenfor	13	48,1 %
Vet ikke	5	18,5 %
Arbeider ikke med en tradisjon	2	7,4 %

Hvordan definerer du tradisjonskunst?

Her ønsker jeg å undersøke hvordan tradisjonskunstnere selv definerer sjangeren/fenomenet/faget

- Estetisk, skapende arbeid med teknikker og kodar (skrivne og uskrivne regler) frå folkekunsten eller folkemusikken.

- Eg meiner handverket er viktig, og alt godt handverk med tradisjonelle teknikkar kan etter mi meining definerast som tradisjonskunst. Når ein ser at det har vore brukt tid og flid. Vanskelig å forklare..
- Presist håndverk med lange tradisjoner, gjerne med et element av nyskaping.
- Tradisjonskunst er å lage noe nytt med utgangspunkt i noe gammelt, det være seg et gammelt mønster, en teknikk, et materiale, en melodi e.l. Tradisjonen bæres videre, fornyes og tilpasses nåtiden. Resultatet/produktet trenger ikke nødvendigvis å ligne så mye på utgangspunktet, så lenge forankringen er til stede. Et viktig poeng her er at tradisjoner alltid forandrer seg over tid. Ofte sakte, men likevel; tradisjoner er og blir i konstant forandring. Det opplever jeg at det er mange som glemmer. De blander gjerne tradisjon med kopiering.
- Jeg mener dette begrepet omfatter håndverksteknikker bærer mer mening/budskap og estetikk enn nytteverdi, et eksempel er kolrosing på hardingfele, åkle som veggpyrd, rosemaling, osv. Tradisjonshåndverk omfatter derimot håndverk som har større nytteverdi og instrumentell estetikk.
- Kunst/håndverk basert på tradisjoner og/eller normer fra sitt lokalsamfunn
- Jeg setter likhetstegn mellom kunst og tradisjonskunst
- Kunsthåndverk som vektlegger det tradisjonelle håndverket. Uttrykket kan gjerne være kontemporært, men håndverkstradisjonen er vektlagt i produktet.
- Regional og eller familiær identitet uttrykket gjennom, men ikke begrenset til etablert formspråk og nedarvet håndverksteknisk preferanse. Håndverkspraksis i seg selv er tradisjonsbærende, uavhengig av hvorvidt formene som skapes er tradisjonelle eller nyskapende.
- Tradisjonskunst er et område innenfor håndverket der gjenstandene som blir laget har en tydelig bruksfunksjon men har også en kunstnerisk preg som er bygget på, eller basert på, håndverkstradisjonen fra et eller flere historiske bondesamfunn eller arbeiderklasser.
- Jeg vil definere tradisjonskunst mer som håndverk basert på tradisjoner, tradisjonshåndverk. Om produktet er kunst eller design, til pynt eller bruk er uinteressant etter min mening da det er håndtverket, teknikkene, materialene og forankringen i tradisjoner som er det sentrale i begrepet.
- Tradisjonskunst må ha rot i det tidligere generasjoner lagde. Gjerne, men ikke nødvendigvis være en del av en levende tradisjon (lært av og inspirert av mor, bestemor osv./far, bestefar osv.). Tradisjonskunst må også være av godt håndtverk, det må være ting som tåler å bli

brukt. Formspråket bør også kunne knyttes til "folkekunsten" i tidligere tider, men det trenger ikke være kopi. Å finne sitt eget "språk" innenfor rammene. F.eks. dekormaling; lære det grunnleggende, lære hvordan gode peselstrøk formes, og ut i fra det skape sitt eget uttrykk.

- Man lærer håndverket, det tar lang tid, mange år, bruker håndverket bildeskapende
- Tradisjonshåndverk kombinert med formgivning på høyt nivå og en del av 'form følger funksjon' aspektet
- Et vanskelig begrep. Personlig tenker jeg at tradisjonskunst er noe mer snevert enn begrepet folkekunst- som jeg opplever friere og har følt en større tilhørighet til. Med tradisjonskunst forbinder jeg en klart tydeligere estetisk tilhørighet til tradisjonelle håndverksteknikker og ornament/formgivning, mens jeg tenker at folkekunsteren har grobunn i de tradisjonelle teknikkene og uttrykket, men tar det videre inn i nåtiden. Altså at folkekunstbegrepet er nærmere kunst enn det tradisjonskunst er.
- Tradisjonskunst er et begrep som beskriver kunstobjekter som har sterk tilknytning til tradisjonen, dette kan være den tradisjonelle fremstillingsmåte(teknikk) eller det tradisjonelle uttrykk(dekor mv.). Både folkekunsten og tradisjonskunsten har henblik på å gjøre dagliglivet mer vakkert gjennom å dekorere de gjenstande som omgir oss. Akkurat som tankesettet hos Arts and Craft-bevegelsen i England rundt 1900-tallet.
- Nyttegjenstander eller visuell kunst produsert hovedsakelig for hånd, ikke masseprodusert, med tydelig rot i dokumenterbar håndverksmessig tradisjon i det område en jobber i, eller tradisjonelle materialer. Dersom en del av målet ditt er å løfte fram eller bringe videre en tradisjon, er det hensiktsmessig å kalle det for tradisjonskunst.
- Kunst som følger eller er inspirert av tradisjonelle metoder for produksjon eller stil
- Kunst skapt med tradisjonelle teknikker forankret i den tradisjonelle norske brukskunsten.
- For meg innebærer tradisjonskunst en bred ramme av hva det favner over. Det bygger på godt håndverk, og står i så måte tett på tradisjonshåndverket, og da ser jeg og på tradisjonshåndverk i en bredt ramme. Hvor grensen går mellom disse avhenger av uttrykk, estetikk og det som beveger i produktet/gjenstanden/resultatet av utøvelsen, og en tett tilknytning til tradisjonen er samtidig relevant enten en ser på den rene håndverksutøvelsen eller en mer kunstnerisk utøvelse av håndverket.
- Akkurat som kunstbegrepet oppfatter eg at tradisjonskunstbegrepet er umulig å definere fult ut og stadig i endring, men det å heile tida diskutere det gjev ein forståing for kva det

dreier seg om. Tradisjonskunst handlar for meg mykje om handverk, gjerne low tech, ein del om historie og litt ornamentikk. Kanskje meir bevisst på andre utøvarar og korleis ein sjølv jobbar i forhold til desse enn det ein kunstner eller designer er. Altså kvar og av kven ein har lært, vorte inspirert osv. - Kva tradisjon ein står i og jobbar utifrå enten ein legg seg tett opp mot denne eller ikkje. For å vere litt romatiserande og favoriserande så handlar det for meg mykje om kommunikasjon og mindre om status.

Andre kommentarer?

Skriv gjerne inn her om du har kommentarer til, eller tanker rundt undersøkelsen eller prosjektet.

- Så så så mange kommentarer! Først masse lykke til med prosjektet! Annen, å skape en større samtale rundt dette tema er super viktig på Rauland, vi skyer oss så mye for spørsmålet "Hva er folkekunst" at det gjør skade, rett og slett, så hold på med dette!
- Lukke til med resten av prosjektet! Jobb hardt, men ta deg også tid til å nyte livet på Rauland! 😊
- Begrepet er i utgangspunktet overflødig mener jeg, siden jeg setter likhetstegn: tradisjonskunst = kunst. Derfor i utgangspunktet vanskelig å svare kategorisk på spørsmålene.
- Lykke til, er spent på resultatet av forskningen!
- Veldig vanskelig spørsmål. Det har vel vært diskutert i de kretser i alle år, og vil fortsatt bli diskutert. Det er vel like mange meninger som folk. Noen ehvder at folkekunsten døde i det den ble oppdaget. Jeg heller mot meningen om at folkekunsten lever, men at den hele tiden forandrer seg og gir nye uttrykk.
- Det er interessant om dagens kunstnere er opptatt av håndverket synes jeg
- Tidligere tidelt stipend for ditt arbeid, var litt uklart, for jeg har ikke fått statens arbeidstipend for kunsterne, men fått kunstnerstipend fra fylket + utstillingsstøtte når jeg har arrangert utstilling etc. Tenkte du på alle former for stipend, uansett hva? Eller bare for stipend for selve arbeidet man gjør? På spørsmålet 'Hva mener du kjennetegner tradisjonskunst av høy kvalitet?' tenker jeg det også kunne stått en punkt på formgivning på høyt nivå.
- Synes det er spennende! Gøy å få være med og at gamle arbeider blir dratt frem igjen- du har plantet en spire 🌱 Gleder meg til å se resultatet!

- Vanskelig å definere hvorvidt tradisjonskunst er kunst, uten å kjenne definisjonen av begrebet kunst. Jeg forbinder tradisjonskunst med kunst. Jeg forbinder også tradisjonskunst med objekter som har en funksjon, men funksjon og kunst forbinder jeg ikke nødvendigvis.
- Begrep tradisjonskunst bør omfatte gjenstander produsert av en eller fler håndverkere med kjennskap til den aktuelle kulturen og en bør kunne vise til tydelig rot i en tradisjon. Når går noe fra å være nytt til å bli tradisjon? Det er ikke lett. Men det bør være tydelig inspirert av tidligere tradisjoner på noen måte. men jeg ser ingen grunn til å definere hver gren innen kunsten. Ord og menneskers språk strekker ikke til, i alle fall ikke enkeltord. En kan selv definere. Når det derimot kommer til utdannings situasjoner- og institusjoner, bør det kunne defineres fra institusjonens side.
- Et spennende prosjekt du er i gang med, men ikke nødvendigvis enkelt..... Har krysset av på budskap/mening på kjennetegn over. Ser ikke nødvendigvis det punktet som like viktig som de tre over, samt at også originalitet/nyskapende trenger heller ikke være et nødvendig kjennetegn. Savner et punkt som framhever en estetikk som beveger (ser det som å være mer åpent en de to punktene jeg har nevnt, men som også dekker dem, men som igjen ikke trenger å være skjønnhet.
- Gode og nyttige spørsmål som fekk meg til å bli bevisst elementer eg ikkje var heilt bevisst før :-)

Dette skjemaet er fullstendig anonymt, og er opprettet for å samle inn feed back på utstillingen "Samtidstradisjonskunst.no" som er en del av mitt pågående masterprosjekt. Alle reaksjoner og kommentarer er velkomne, så du kan gjerne reflektere fritt rundt hvordan du oppfatter tradisjonskunst, og eventuelle utfordringer rundt dette.

Viser utstillingen det du forventet å se, eller var det noen av verkene som overrasket deg?

Hvorfor spør jeg?

Jeg har mange ganger opplevd at tradisjonskunst forveksles med tradisjonsbundet husflid som bunadsøm, tradisjonell rosemaling o.l. Derfor lurer jeg på i hvilken grad verkene som vises er representative for det publikum forventet å se.

- Det med å falle mellom stoler, har jeg også gjort. Dermed har jeg ikke forventet egentlig noe.
- Som forventet
- Ja på ein måte. Samtidig opplever eg at husflid blir sett som meir tradisjonsbunden enn kva det er tenkt til å vere? Husflid bør også diskuterast. Husflid og tradisjonskunst slik de definerar det her, er meir eller mindre det samme.
- Tja. Det var vel ikke overraskende. Men, jeg synes det er merkelig og snakke om at tradisjonskunst forveksles med husflid, bunadsøm, rosemaling osv. Det kan jo absolutt være tradisjonskunst!

Hva er tradisjonskunst, ifølge deg?

Hvorfor spør jeg?

Jeg spør fordi jeg ønsker å undersøke om de oppfatningene tradisjonskunstnere selv har om tradisjonskunst samstemmer med det publikum oppfatter det som, eller om personer utenfor miljøet på noe vis tolker det annerledes.

- Tradisjonakunst tar det tradisjonelle inn i nåtiden er min tanke.
- Det er kunst, fundert i et håndverk, og ofte med fokus over lengre tid på ett eller få materialer.
- Mi tolking: Litt overfladisk begrep som går på det ytre. Symbol blir til estetisk dekorasjon. Eg trur eg likar betre omgrepet tradisjonshandverk. Fordi ein kan legge til ornament, symbol og form. Det set handverket, kunnskapen og handverkets mimesis i sentrum. Handverk har tidlegare tapt litt mot kunstomgrepet. Howard Risatti undrar seg om det har me sterkare etableringar av kunst-akademiske kretsar å gjere. Det trengst sterkare talerør for handverkets eigenverdi og relevans i verda. Derfor heller tradisjonshandverk enn

tradisjonskunst. Tradisjonshandverk betyr ikkje at ein ikkje kan leike seg med uttrykk. Den treng ikkje vere begrensande.

- Tradisjonskunst er for meg noe som tar utgangspunkt tradisjonelle teknikkar og estetiske kvaliteter/virkemidler og som enten holder et så høyt teknisk nivå at det kan regnes som kunst, eller at det tar utgangspunkt i tradisjon, men utfordrer gramatikken for hva som er innenfor tradisjon. Kunst er noe som skiller seg ut som noe ekstraordinært. Det samme gjelder tradisjonskunst!

Andre kommentarer?

- Til neste spørsmål, ja det finnes en sammenheng.

Har du kunstfaglig bakgrunn?

Hvorfor spør jeg?

Jeg ønsker å undersøke om det finnes noen sammenheng mellom måten man oppfatter tradisjonskunst, og faglig bakgrunn. I denne sammenhengen er det hensiktsmessig å sortere svar etter kunstfaglig bakgrunn, tradisjonskunstbakgrunn, og ingen formell kunstfaglig bakgrunn.

Svar	Antall	Prosent
Tradisjonskunstutdannet	2	50 %
Kunstfaglig utdannet	3	75 %
Ingen av de over	0	0 %

Vedlegg 3:

Rapport fra «Utfordringer tilknyttet å være profesjonell tradisjonskunstner»

Innhentede svar pr. 22. mars 2022 16:28

Leverte svar: 2

Påbegynte svar: 0

Antall invitasjoner sendt: 0

Med fritekstsvar

Uten fritekstsvar

Hva foretrekker du å arbeide med?

Sagt med andre ord, om økonomi ikke var et tema, hva ville du da konsentrert deg om?

Svar Antall Prosent

Design og produsere serier av lettomsettelige produkter 0 0 %

Utføre større oppdrag som involverer nytt design på bestilling 0 0 %

Lage egne prosjekter uten tanke på hvor lettomsettelig det evt er 2 100 %

Hvor stor utfordring er det å komme i kontakt med/finne nye kunder?

Med kunder menes her personer som kjøper allerede ferdigproduserte gjenstander. 0 indikerer at det ikke er utfordrende, 10 indikerer at det er svært vanskelig

5

5

Hvor stor utfordring er det å komme i kontakt med/finne oppdragsgivere?

Med oppdragsgivere menes her personer som bestiller en gjenstand som må

spesialdesignes/tilpasses deres ønsker, eller som på andre måter ønsker å få noe laget for spesielt for dem. 0 er ikke relevant, 10 er svært vanskelig

5

0

Har du etter endt utdanning i større grad produsert ting med tanke på at de skal være lett omsettelige enn du gjorde under studiene?

Her ønsker jeg å undersøke om skiftet mellom å være student og å være selvstendig

næringsdrivende er noe som påvirker hvilke typer gjenstander som lages, i det at man evt tilpasser seg et marked. 0 er overhodet ingen forskjell, 10 indikerer svært høy grad

0

3

Hvor stor utfordring er det å finne visningssted?

Med visningssted menes her gallerier, museer, kunstforeninger og liknende ikke-kommersielle steder som formidler kunst/håndverk/kunsthåndverk. 0 indikerer at det alldeles ikke er problematisk, 10 indikerer at det er svært vanskelig

5

7

I hvilken grad ville du vært interessert i å ha tilgang til et visningssted for din kunst?

0 er ikke interessert/ikke relevant, 10 er superinteressert

5

10

I hvor stor grad føler du at du har vært del av et levende fagmiljø etter endt utdanning?

Spørsmålet er ment å gi en pekepinn på om tradisjonskunstnere føler seg overlatt til seg selv, eller om de i stor grad utveksler ideer/samarbeider o.l med andre fagfeller. 0 er ingen kontakt, 10 er svært tett kontakt

5

2

Opplever du noen andre utfordringer tilknyttet å være profesjonell tradisjonskunstner?

Evt andre kommentarer?

Vedlegg 4:

Utstillingen samtidstradisjonskunst

Merknad: mange av bildene ble forlyttet, enkelte fjernet, og enkelte kuttet da jeg konverterte nettside til pdf-format. Følgende dokumentasjon er derfor ikke representativ for den faktiske presentasjonen av utstillingen, men er valgt å ta med allikevel fordi det gir et visst innblikk i bruken av tekst og bilder sammen.



Hilda Fjeldstad "Chair"

This is contemporary traditional art

"Traditions are ever changing. Often slowly, but still, (...) I believe many forget this, they confuse tradition and copying."

Anonymous respond to the "What is traditional art?" survey

Marie Ridderhus "Raven"

The legend of "Førnesbrunen" is a well known local story. It tells of the brave horse transporting dead bodies during the black plague to get them buried in consecrated land. After transporting the last living person, it's owner, he knew there were no one left. Reluctantly, he was sent back alone during a terrible snow storm. When he approached the mountain of Falkeriser, he couldn't make it longer. The horse's sounds were heard miles away, and when they came to his rescue, the locals finally realized there wasn't any one left alive.

Ravens are often understood as messengers of death in folklore.
www.ridderhus.no

"The expression may very well be contemporary, but the traditional craft techniques are always emphasized."

Anonymous respond to the "what is traditional art" survey



<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>



Kristin Dalen "When punishment becomes embodied"

Jewelry with the word 'lausunge', which translates to 'bastard'. Photo: Aliona Pazdnikova

4/37



Kristin Dalen "When punishment becomes embodied"

www.kvilelaus.no
Photo: Aliona Pazdnikova

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>



Linn Sigrid Bratland "Dyret"

It's basically a headless bird shaped drinking vessel turned upside down. To me it speaks of our animalistic qualities, both emotionally and mythological attached to urges that can be both terrifying and beautiful.
Photo: Ingolf Endresen

5/37



Talleiv Målar "Ølflask" 1755-1758
Traditional norwegian bird shaped drinking vessel
Photo: Vest Telemark Museum



Lisa Falch "Egg"
Inspired by Fabergé and Gaudernack, the egg is made by a silver framework, and 12 enameled panels fastened with tiny screws. Silver and plique-à-jour.
Photo: Aliona Pazdriakova

Ruza Ovciariokova "Eggshell"



Marie Ridderhus: "Nupereller"
Silver ring inspired by the techniques of tatting.

Simen Borgersen Skaug "Inn i eventyret"
Objects inspired by norwegian folk fairy tales

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

8/37

"Traditional arts is a crafts ideology, traditional craft. Wether the final product is art or design, decorative or usable is irrelevant for me, as it's the crafts, techniques, materials and tradition that's the core of the essence."
Anonymous respond to the "what is traditional art?" survey



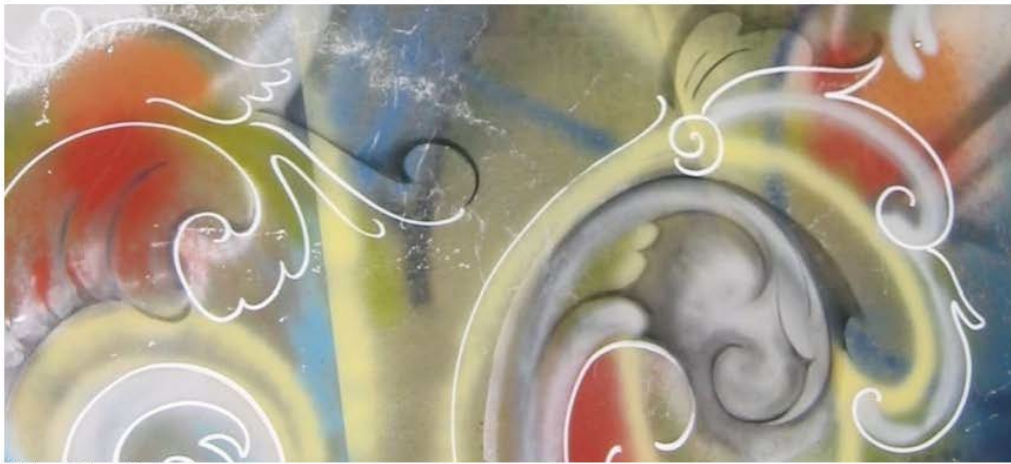
Marie Ridderhus -nuperellekrone
Traditional wedding crown in silver inspired by the tatting technique.

Veronika Svensson Glitsch
Traditional wedding outfits made from redesigned textiles.
Photo: personal

Teresa Lewoc "Glansbildet"
"The Gloss image"
Silver, acryl, syntethic corundum.
2014
Foto: Aliona Pazdniakova

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

9/37



Vivian Grieg Teisner

Spray paint on etched glass in the style of traditional norwegian rosemaling. Close up from the "decoration and architecture project"

<http://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

10/37

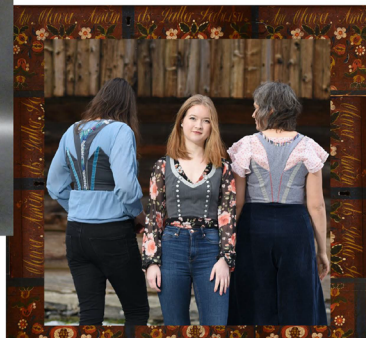


Gerd Svalastog

ceramic bowl decorated with bunad inspired pattern



Dress life from the Vest Telemark bunad, traditional folk outfit 1840-1850. Photo: Vest Telemark Museum



Veronika Svensson Glitsch "Liv"

Bunad-inspired pattern for tops made from redesigned textiles

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

11/37

"I relate traditional art to art. I also relate traditional art to

functional objects. However, I don't relate art to functional objects."

Anonymous respond to the "what is traditional art?" survey



Tarjei Olavsson Dalastøyl, 1861
Ambar.

Traditional porridge vessel. Photo: Vest Telemark Museum



Jonny Andvik "Ancestors"

Oil on linen.



Dr. Hagar Elgammal

Here I try to just use islamic illustrations and patterns from different manuscripts, and execute them with modern techniques and styles. (Traditional in contemporary style)



Unknown, 1800-1860

Figurine depicting the norwegian lion

Photo: Vest Telemark Museum

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

14/37



Laurel Roth Hope "Food #5: Pig"

walnut, gold leaf, swarovski crystal
www.lororo.com

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

15/37



Helene Elv Andersen "Rust"
Silver and found rusty iron piece



Martine Johannesen
"Sunrise, sunset".
Knife blade forged from scrap metal



Sheena Liam "Snip"
Embroidery
www.timesnewromance.net

"I believe craftsmanship is the most important aspect, and so anything well crafted using old world techniques can be defined as traditional art."
anonymous respond to the "what is traditional art?" survey

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

16/37



Ingunn Gjone "Something"
Burned oak and glass
Photos: Selma Aargaard og Yoo Sun

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

17/37



'I will stay here, I won't leave'
Oil on linen

'I will stay here, I won't leave'
Oil on linen.



'Here everything expands, all ends here, and all begins here.'

'Here everything expands, all ends here, and all begins here.'

'I will walk as far as I need to walk.'

'I will walk as far as I need to walk.'

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

18/37



Magda Wendelbo Hensvold "Transformations"
Dress inspired by paintings by Peder Balke

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

19/37

Photo: Liv Johanne Helin
 "The dress is made in relation to Balkes painting "lighthouse on the norwegian coast, and is the last of five dresses expressing different approaches to how to make clothes inspired by and expressing painting."



Veronika Glitsch



Dr. Hagar Elgammal

"For me, Islamic art is science, art, craftsmanship, work together under a generous patronage that make them flourish"



Will Riedling

Photo: Allona Pazdniakova

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

20/37

"Traditional art is creating something new based on something old (...) the tradition is carried on, renewed, and adapted to the contemporary."

Anonymous respond to the "what is traditional art" survey

"It's not one technique, it is a sort of fluid dance, a collaboration between the materials, the tools, and my body. It is the knife that feels and my body that follows. The eyes are foremost occupied with controlling the knives placement in relation to my left hand in order to prevent injury."

Diary entry, 8.1.2021

"While carving the spoon, I repeatedly put the blade in my mouth. It's an awfully uncomfortable sensation to have coarse wood in the mouth, but it's the best way to test the progress, -the mouth knows more about how a proper spoon feels than my eyes does."

Diary entry, 7.1.2021

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

21/37



Dr. Hagar Elgammal



Unknown
Embroidered table cloth
Photo: Vest Telemark Museum

Laurel Roth Hope "Biodiversity suits"

"Inspired by the traditional use of fiber-craft to provide safety and comfort, I have been crocheting small suits for urban pigeons that disguise them as extinct birds, thereby (visually) re-creating biodiversity and placing a soothing "cozy" on environmental fears"
www.lororo.com



Kristin Dalen "Hair-jewelry"

Jewelry inspired by the victorian tradition of making jewelry from the dearly departed's hair
Silver and human hair
www.kvilalax.no

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

24/37



**Helene Elv Andersen
"Rooms in folk art"**



Lisa Falch "Steampunk necklace"

Jewelry with rooms for smuggling of poison, memory sticks, pills and gemstones. Made with recycled materials: silver spoons, a bra and a watch. A lot of trying and failures were necessary to make the magical green colour of the enamel.



Laurel Roth Hope "Beauty"

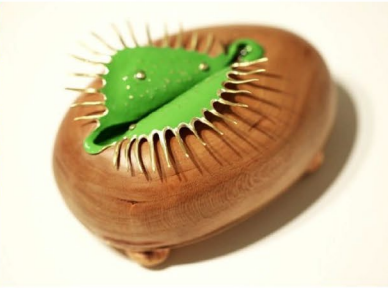
mixed media including fake fingernails, barrettes, false eyelashes, nail polish, costume jewelry, walnut, swarovski crystal
2011
www.lororo.com

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

25/37



Mari Ormberg "Vassdalsjygrei"
Painted wood, 2006



Teresa Lewoc "The trap"
Brass, peridot, enamel paint, cherry wood
2014
Photo: Aliona Pazdniakova



Randi Retrøen

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

26/37

"To be a bit romantizing, I would say traditional art is more about communication and less about cred."
Anonymous respond to the "What is traditional art" survey



<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

27/37





<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>



Utstillingen | Samtidstradisjonskunst



29/37

15.02.2022, 13:28

Tone Geirsdatter Solvang
"Moose ear pouch"
@solskinngarveri

Audun Stikbakken "Papaver
Somniferus"
www.audunstikbakke.com/

Helene Elv Andersen
"Shell necklace"

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

30/37



<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

31/37

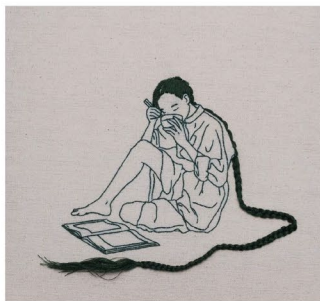
Tine Spuur "twig table"
www.tinespuur.no

"How to define traditional art? It's a really difficult question. It has been discussed for ever, and the discussion still goes on. There's as many opinions as there's people."

Anonymous respond to the "what is traditional art" survey



Karen Bernhøft Jensen
 "Chicken feet trough"
 2005



Sheena Liam "Lockdown portrait 1"
 Embroidery
www.timesnewromance.net



Gerd Svalastog "mug"

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

32/37



Wooden skiis 1890-1920

Unknown maker

Photo: Vest Telemark Museum

*"Traditional art is precision
craftmanship with long traditions,
combined with innovation."*

Anonymous respond to the "what is traditional art" survey



Ola Svensson "Skichair"

Chair made of old wooden skiis

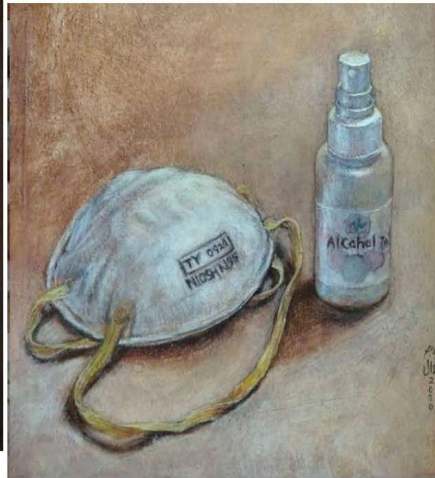
<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

33/37



Jonny Andvik "The craftmans choice"

Oil on linen



Dr. Hagar Elgammal "Still life"

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

34/37

*"I don't understand the question
"is traditional art art?"
For me, art and traditional art is
exactly the same."*

Anonymous respond to the "what is traditional art" survey



Maja Ingemann Berg

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

35/37

Photo: Aliona Pazdniakova

*"I don't disagree with the
statement that the term
"traditional art" is falling between
two stools, but I do disagree with
it being called folk art. Instead, I'd
characterize it as traditional craft
in a new context."*

Diary Entry, 29.6.2021

<https://samtidstradisjonskunst.no/utstilling/>

36/37

Hjem

Om/About

Utstillingen

Kontakt

Vil du ta deg tid til å gi tilbakemelding på utstillingen via en meget kort og fullstendig anonym spørreundersøkelse?

Delta her

209033@student.usn.no

Samtidstradisjonskunst.no,
Online exhibition, Norway

Vedlegg 5

Solhjell, D (1999) «Blikk, bruk og butikk, -har kunsthåndverket sin egen kunstverden? Villvin 20 år, s6-7.

Blikk, bruk og butikk

Har kunsthåndverket sin egen kunstverden?

I min bok «Kunst-Norge» som Universitetsforlaget utga på slutten av fjoråret, har jeg beskrevet og analysert billedkunstens verden i Norge. Der påstår jeg at den egentlig er delt i tre delvis uavhengige kretsløp:

* Det eksklusive kretsløpet, der de estetiske kriteriene produseres, og som avgjør hvor anerkjent en kunstner blir. Kunstverk betraktes kun som herere av mening - som symbolverdier - og gjerne i en historisk kontekst, satt i forhold til andre kunstverk. I dette kunstverket konkurreres det om anerkjennelse - symbolsk kapital. Kunstnerens fremste ønske er å bli kritisert.

* Det kommersielle kretsløpet, som betrakter kunstverket som en vare som skal selges til høyst mulig pris til flest mulig mennesker. I dette kretsløpet konkurreres det om markeder og kunder - kommersiell kapital. Kunstnerens fremste ønske er å få solgt sine kunstverk.

* Det inklusive kretsløpet, der kunstverket betraktes som noe nyttig. Her fremhever man at kunst kan brukes til å realisere politisk viktige formål som tilfredse og fornyede mennesker, alles rett til kunst, vakrere visuelt miljø, bedre skoler. I dette kretsløpet konkurreres det om offentlig støtte - politisk kapital. Kunstnerens fremste ønske er å bli brukt - mot betaling helst i form av stipend.

Det kommersielle og inklusive kretsløpet har ingen selvstendige vurderinger av hva som er god kunst, men overtar (gjørne noe forsiktig) normene fra det eksklusive kretsløpet. Det hjelper ikke på anerkjennelsen hverken om man selger mye eller blir mye brukt. Derimot hjelper det vanligvis godt både på salg, bruk og stipender om man blir anerkjent. Anerkjennelsen har også økonomisk verdi og er derfor dobbelt viktig å kjempe for.

Har kunsthåndverkerne sin egen kunstverden? Er den felles med billedkunstnerne? Har den de samme kretsløpene? Før jeg antyder noen svar må jeg med en gang innrømme at jeg på langt nær er noen kjenner av kunsthåndverket og miljøet rundt det. Mine oppfatninger må derfor oppfattes resultater av en litt fjern betrakters

funderinger, og de kan være fullstendig gale.

Når vi snakker om billedkunst alene, bruker vi like gjerne begrepet kunst - både alene som i betegnelsen kunstner, og i sammensetninger, som i betegnelsene kunstgalleri, kunstkriker, kunstmuseum, kunsthistorisk skul ha med kunsthåndverket at vi er nødt til å si «billedkunst og kunsthåndverk», for vi kan ikke bruke begrepet kunst alene, og ikke er det laget noe fellesord. Derfor heter det ikke lenger «kunstformidling» i kulturpolitiske dokumenter - men «formidling av billedkunst og kunsthåndverk». Jeg synes denne endringen har tømt ordet «kunstformidling» for noe av dets faglige pedagogiske karakter, og tilslagt det en noe mer praktisk.

Likestilling

«Likestilling» av kunsthåndverk og billedkunst er gjenomtørt på det kulturpolitiske området, dvs. i det inklusive kretsløpet. Kunsthåndverkere har oppnådd samme type offentlige støtteordninger som billedkunstnere, deler kunstnerstøtten med dem, sitter i samme type offentlige komiteer og utvalg, de deltar i alt arbeid med offentlige utsmykkinger. Nå har politikerne også bestemt at kunsthåndverkere og billedkunstnere skal utdannes under samme tak i samme utdanningsinstitusjon. Dette protesterer de imidlertid begge mot - kunsthåndverkene vil nok likestilles, men ikke være like. Billedkunstnerne ønsker antakelig heller ikke å gi kunsthåndverkene akademisk likestilling - felles utdanning ser de på som en degradering av sin egen utdanning.

Her er vi inne på det symbolske området - det eksklusive kretsløpet. Det som er selve kriteriet på om noe har sin egen kunstverden, er om det selv behersker prosessen rundt produksjonen av estetiske kriterier. Utdanningen blir derfor særdeles viktig, fordi den jo skjer i regi av dem som det eksklusive kretsløpet har utpekt som de beste kunstnerne. I kunsthåndverket er det jo allikevel de beste kunstnerne som danner skole, og slik må det også være i utdanningen. Slik er det såvidt jeg skjønner også i

At billedkunsten har sin egen kunstverden er vi så inneforstått med at det er gått inn i terminologien rundt den - vanlige begreper som kunstscene, kunstarena, kunstfelt, kunstliv og kunstsystem er uttrykk for det. Med dette mener vi at billedkunsten er en selvstendig, synlig del av samfunnet med egne regler for hvordan og hvem som bestemmer hva som er billedkunst (og ikke bare bilder eller gjenstander) og hvor gode de er til det (hvor anerkjente de er). Har kunsthåndverket sin egen kunstverden?



kunsthåndverket - bare de beste kunsthåndverkene blir professorer.

For meg synes allikevel kunsthåndverkernes eksklusive kretsløp å være «urent». Den strengeste kvalitetsvurderende instans er museene.

De sentrale kunstmuseene i Norge er rene billedkunstmuseer, ja endog begrenset til det moderne kunstbegrepet. I Museet for Samtidskunst er kunsthåndverket bare «likestilt» i vandreutstillingsdelen der hvor den evaluende funksjon ikke har noen særlig symbolsk betydning, og der inklusive verdier er de rådende. Kunsthåndverket har kunsthåndverksseene som sin «høyeste kvalitetsinstans», men her er de blandet sammen med nesten alle gjenstandsgrupper som kunsthistorikere arbeider med - møbler fra middelalderen, moter fra 1800-tallet, kniplinger og folkekunst, design og kinesisk porselen.

Bare ved Nordenfjeldske Kunsthåndverksmuseum i Trondheim synes kunsthåndverket å være gjort til det sentrale satsingsområde fra vår egen tid - kanskje den viktigste grunnen til at det ble omdannet til et statlig museum. Med unntak av Kunstforbundet er det ingen kunstmuseer og kunstgallerier i toppen av det eksklusive kretsløpet som befatter seg kontinuerlig med kunsthåndverk. Kunsthåndverket har omtrent ikke kritikere, kuratorer, intendanter, kunsthistorikere, gallerier, tidsskrifter, museer, konservatorer. Det synes å mangle en kritiske offentlighet - en intelligent samtale - rundt kunstnerne og deres frembringelser som skaper en autonom kunstverden. Kunsthåndverkene står nesten alene i sitt eksklusive kretsløp, og klarer derfor ikke å skape tiltro til sine produkter som kunst. De har valgt politikerne som sine allierte, ikke kritikere, det inklusive kretsløpet fremfor det eksklusive.

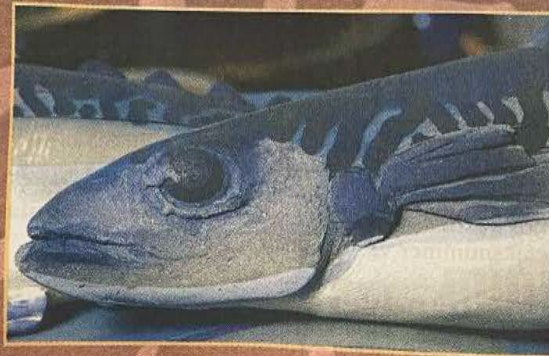
Ut-stilt og utstilt

Når kunsthåndverk er utstilt i kunstgallerier, kunstnerstøttemuseer, er det ofte i låste montre eller på sokler og paller. Det gir dem etter mitt skjønn en noe fjern vakkert karakter, ut-stilt og ikke utstilt. Man får ikke ta på noe som roper etter å bli tatt

på - nesten som gråtende barn i jernbur. Andre ganger presenteres det som overdådige overklasseprodukter, som publikum bare kan klemme nesene mot glasset og drømme om å eie eller ha på seg. Eller som påstander om god smak, som gjør vår egen dårlig. Det enkelte arbeid, den enkelte kunsthåndverk - den suverene kunstner, geniet - blir fremhevet. Vi - publikum - blir stående igjen med vårt blikk.

Kommer man inn i Galleri Villvin forsvinner det fremmedgjorte ved kunsthåndverket. Det er som å komme inn i Alladins hule, fylt med de kostelige gjenstander som alle lett kan bli dine og bli til deg. I sitt frodige mangfold påtvinger deg ikke autoritært en smak som ikke er din. Du ser håndverkets resultater, håndverkernes gleder og slit, åndens og hendens forente arbeid. Den kunstneriske prosess er ikke slutt for den også omfatter deg, når du tar koppen, glasset, smykket, sjålet eller skapet i bruk. Du vet at kunsthåndverkets beste ser ut på deg under arbeidet, og derfor tenker du på kunsthåndverken under bruken. Kunsthåndverket formidler. Bruk, ikke blikk.

Slikt blir kunsthåndverkene ikke anerkjent av. Det blir man av å bli satt i monter. Her finner vi nok noe av bakgrunnen for stirren rundt Sørlandets Kunstmuseum, og balansen mellom Kristiansand og Risør når det gjaldt kunsthåndverket. Jeg var ufin nok til å si at ingen visste hva de ville, men de ville alle ha det i sin kommune. Men de visste allikevel hva det gjaldt. I denne konflikten sto Risør og Villvin for det kollektive, det prosessorienterte mangfoldet, det publikumsrettede, for å leve av sin hånd, det som skjer her og nå, det resultatorienterte, det selvhjulpne, det folkelige, større vekt på bruk enn på form, på salg og formidling. Kristiansand sto for det eksklusive, individorienterte, det anerkjennende og anerkjente, det museale. Der var det et ønske om å likestille kunsthåndverket ikke bare på det politiske planet, men også som estetisk meningsbærende objekt sammen med billedkunsten. I Kristiansand handlet om å bli sett, i Risør om å se.



I konflikten om kunsthåndverkets plass sto lav status mot høy status, og slik kommer verdihierarki i kunsthåndverkets verden til syne. (Selvsagt var det også her renspekta politisk makt ute og gikk: Kristiansand er mektigere enn Risør, og Vest-Agder mektigere enn Aust-Agder). Eksistensen av et verdihierarki er det som demonstrerer eksistensen av en egen kunstverden. Kristiansand definerte Risør som folkelig og kommersielt, Risør definerte Kristiansand som elitært og eksklusivt. Det inklusive kretsløpet falt ned på Kristiansands side, ut fra sitt behov for å distansere seg fra det kommersielle.

Kunst og salg

På det økonomiske området er det to iøynefallende forskjeller mellom kunsthåndverk i stor grad selges direkte fra kunsthåndverkerne selv, uten noe mellomledd. Dette gjør

omsetningsformen både mindre høytidelig og mindre kommersiell. Det er faktisk mulig å bestille noe spesielt hos kunsthåndverkere, uten at kunsthåndverkere føler at de går på akkord med en populær smak. Dette gjør det også lettere for kunsthåndverkere å kjøre to linjer i sin produksjon: de kan både lage «museumsstykker» og «salgsarbeider». Den veien er det nesten forbud mot hos billedkunstnerene. Den andre iøynefallende forskjellen er den økonomiske status selve kunstverket har. Billedkunst forringes aldri i økonomisk verdi, det er en investering. Kunsthåndverket forringes stort sett i økonomisk verdi (det finnes unntak, særlig for smykker), kjøper tenker i liten grad på det som investering. Dermed blir prisen også lavere, og det betyr at kunsthåndverkere må produsere mer enn billedkunstnere for å tjene like meget.

Her er kunsthåndverkets akilleshæl: dets materiale frambringelser har mer varekarakter enn symbolsk, meningsbærende karakter. I allfall er det lett å påstå det, og billedkunstnere er de første til å gjøre det. Det er derfor lett å gjøre diskusjonen om kunsthåndverkets kvalitet til et spørsmål om smak mer enn om mening, om form mer enn innhold, om innredning mer enn om utfordring, om anvendelse mer enn om dialog. Akkurat som billedkunsten har et område som blir umerkelig over i bildet og kitsch, har kunsthåndverket et område som blir umerkelig over i varer og kitsch. Dette skille er mindre tydelig i kunsthåndverket enn i billedkunsten, og gjør kunsthåndverket mer sårbart overfor anklager om kommersialisme og publikumsfrieri. Det er antakelig urettferdig, for kunsthåndverkere er den eneste kunstnergruppen som tjener min-

dre enn billedkunstnerne. Frykten for det kommersielle har skremt kunsthåndverkerne inn i det inklusive, men uten å få hjelp av et veletablert eksklusivt kretsløp.

Kunsthåndverket har derfor etter mitt skønn bare delvis sin egen kunstverden. Det har sitt eget eksklusive kretsløp, men det er svake utbygget og har lavere autonomi i forhold til tilgrensende felt som billedkunst, folkekunst, brukskunst, design og husflid, og andre kunsthistoriske interesseområder representert i kunstindustrimuseene. Derfor har det lavere status enn billedkunstens verden. Det har sitt inklusive kretsløp felles med billedkunstnerne, som imidlertid dominerer det. Det har også sitt eget kommersielle kretsløp, men det er mindre kommersielt og mer uavhengig av økonomiske interesser enn billedkunstneres. Et nærmere studium kunne kanskje funnet ut at

kunsthåndverkernes spesielle salgformer (kollektivt og individuelle verkstedutsalg, og markeder) representerer et eget kretsløp, som i så fall ville være noe som var bare deres.

Kunsthåndverksverdenes sentrale dilemma er om det skal anerkjenne markedet som en legitim instans og kunsthåndverkerens personlige markedsføring som en legitim formidlingsform. Siden billedkunstens verden ikke gjør det, tør heller ikke kunsthåndverkets gjøre det. Villvin gjør det. Takk for tilliten.

Av Dag Solhjell

Dag Solhjell er konsulent, økonom og forfatter. Han har vært med på å planlegge prosjekter for kunsthåndverk og kunstformidling på Agder.

