

Kulturhistorisk forskning

VED BERGENS MUSEUM

I 1881 heldt Yngvar Nielsen ei rekkje populære forelesingar, som etterpå blei trykt under tittelen *Træk af den norske bondestands kulturudvikling i de sidste 300 aar*. Robert Kloster hevdar i eit tilbakeblikk på norsk folkekunsthistorie at Nielsen med dette bana vegen for at bondekultur og folkekunst blei anerkjent som eit verdig forskingsområde. Det var middelalderromantikken som rådde innafor den tidas vitskap, hevdar Kloster, og det var aristokratiske kulturuttrykk som stavkyrkjene og den romanske treskurden som hadde krav på interesse (Kloster 1945a:49ff). Hos Nielsen var det bygdefolket sine kulturuttrykk som stod i sentrum, nærare bestemt klesdrakt, bruks- og prydgjenstandar og folkediktning frå nyare tid (Nielsen 1881).

EIT NYTT FORSKINGSFELT: FOLKETS MATERIELLE KULTUR

Yngvar Nielsen var universitetshistorikar og styrar for Etnografisk museum og hadde lenge interessert seg for vern av bondegjenstandar. Men han fekk ikkje gjennomslag for å prioritera denne interessa (Nielsen 1907:78ff). Det var utafør universitetet, særleg ved kunstindustrimusea og Norsk Folkemuseum at studiet av materiell «bondekultur» blei opparbeidd som eit nytt fagfelt. Det var såleis også institusjonelle impulsar som stimulerte den nye interessa: Nye museumsprogram med nye innsamlings- og formidlingspraksisar. Den internasjonale kunstindustribølgja ga også teoretiske impulsar.¹

Nøyaktig kva dette feltet inneheldt kunne variera. Det blei også omtala som historisk «bygdekulturforskning» og «nyare tids kulturhistorie», og forskingsgjenstanden som «folkekultur» og «folkekunst». Oftast var det avgrensa til hundreåra etter 1600, og det dreia seg om materielle sider ved bygdefolks levemåte. Ved kunstindustrimusea var estetiske kulturuttrykk viktigast. Nemninga «folk» signaliserte ei felles forståing av kva som var det betydningsfulle ved emnet. Dei materielle gjenstandane var kjelder til eigenskapar ved folket eller nasjonen.²

Også ved Bergens Museum tok forskarar ivrig del i det nye interessefeltet, i nær kontakt med dei andre forskingsmiljøa i landet. Det utvikla seg ein forskningstradisjon som kom til å prega innrettinga av den humanistiske verksemda ved museet og seinare det nye universitetet i Bergen fram til 1970-åra. Karakteristisk for miljøet var det ein kalla *gjenstandsforskning* - eit forskingsperspektiv som tok utgangspunkt i gjenstanden som kulturhistorisk kjelde, og som impliserte ei tru på at analysar av gjenstandsmaterialet vil avdekka samanhengar over lange tidsrom. Kanskje var ikkje tenkjemåten spesiell for bergensforskarane. Dei var nok integrerte i nasjonale og internasjonale faglege samanhengar, men miljøet representerte ei lokalt forankra fagleg tilnærming til kulturhistorisk forskning. Det som kjenneteikna miljøet i Bergen var at dei i særleg grad var opptekne av problemstillingar som dreia seg om regionale kulturforskjellar. Posisjonen ved den vestlandske institusjonen Bergens Museum forplikta: Forskjellane mellom austnorsk normalitet og vestnorsk avvik krevde ei forklaring.

Målet med den følgjande framstillinga er å få fram kva som karakteriserte tenkje- og gjeremåten i denne forskinga. Den er i hovudsak konsentrert om verk av nokre sentrale forskarar som har hatt særleg betydning for det lokale miljøet. Forgrunnsfigurane og dei viktigaste autoritetane var først arkeologen Haakon Shetelig (1877 – 1955) og deretter

kunsthistorikaren Robert Kloster (1905 – 1979). Saman prega dei fagutviklinga mellom 1901 og 1975. Det er påfallande likskapar mellom dei to i forskingsinnretning og tenkje-måte, likskapar som også prega andre i miljøet. Haakon Shetelig arbeidde ved museet frå 1901 til 1942. Ved sida av han var Kristofer Visted (1873 – 1949) tilsett med særleg ansvar for kulturhistorie i perioden 1901–1906, følgd av Einar Lexow (1887 – 1948) frå 1912 til 1931. Lexow var deretter direktør ved Vestlandske Kunstindustrimuseum fram til han døydd. Robert Kloster var student under Shetelig frå 1925, og overtok Lexow si stilling ved Bergens Museum i 1932. Etter ein periode som direktør for Vestlandske Kunstindustrimuseum 1949–64 vende han tilbake til sin gamle arbeidsplass då han blei utnemnd til den første professoren i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen, ei stilling han hadde fram til han gjekk av i 1975.

Korleis skal ein forstå vilkåra for den kunnskapsproduksjonen som dette miljøet representerer? Idear som «låg i tida» om kva som var viktige forskingsoppgåver er eitt moment. Også arbeidsmessige krav til utøvinga av eit fag i form av etablerte normer for metodiske framgangsmåtar pregar skriftene deira. Den kulturhistoriske avdelinga ved Bergens Museum la til rette for ei brei kulturforskning, ei tilnærming som ville sprengt grensene mellom dagens spesialiserte disiplinar. Vi må også spørja kva det betyr at kvardagen til forskarane var dominert av museumsarbeid. Dei arbeidde med gjenstands-samlingar, med innsamling, kategorisering og datering av gjenstandar, og samlingane stod i sentrum for dei analytiske perspektiva dei utvikla. To gonger blei dei kulturhistoriske samlingane organiserte og oppstilte frå grunnen av, ved inngangen til 1900-talet og ved midten av 1920-åra. Museumsarbeidet stilte med andre ord konservatorane overfor oppgåver og arbeidsmåtar der gjenstandsmaterialet hadde ein sentral plass.

Fagutvikling blir også påverka av relasjonar mellom museet og samfunnet. Den historiske interessa blant publikum og den allmenne haldninga til museet på Vestlandet har ikkje vore uvesentleg for kva institusjonen prioriterte. Det same kan seiast om forskarane sin sosiale posisjon i bergenssamfunnet. Både Shetelig, Lexow og Kloster gjekk med sin overklassebakgrunn naturleg inn i den lokale økonomiske og kulturelle eliten. I kraft av sine fagkunnskapar og ikkje minst sine akademiske stillingar spela dei leiande roller i mange av dei kulturelle institusjonane i byen, som lokalavdelinga av Fortidsminneforeningen, Den Gode Hensigt og Selskabet til Videnskabernes Fremme i tillegg til kunstinstitusjonar av ulike slag.

UTGANGSPUNKTET: VESTLANDSKE KUNSTINDUSTRIMUSEUM OG BERGENS MUSEUM

I Bergen var det Vestlandske Kunstindustrimuseum som først tok opp interessa for nyare kulturhistorie. Museet var grunnlagt i 1887 med støtte frå handverks- og industriforeininga i byen. Ein berande idé var å verka for «den gode smaken» hos dei lokale produsentane. Museet samla norskprodusert husflid, folkekunst og handverkskunst, i tillegg til importerte kunstindustriprodukt som porselen og fajanse. Initiativtakaren, Johan Bøgh (1848 – 1933) var inspirert av tyske idear om kunstindustri, og hadde oversett viktige skrifter til norsk.³ Som leiande kraft i museet frå starten til 1931 arbeidde han særleg med byhandverket, som han sette inn i breiare kulturhistoriske samanhengar. Han interesserte seg òg for den materielle bygdekulturen. Den spela likevel ei underordna rolle, og i 1924 overførte museet samlingane av «bondesaker» til Bergens Museum i bytte mot samlinga av ostindisk porselen der (Shetelig 1944:174).

Den eldre og dominerande museumsinstitusjonen i byen, Bergens Museum, hadde ein annan profil. Museet var grunnlagt i 1825 som eit kombinert natur- og kulturhistorisk museum, der det kulturhistoriske var konsentrert om eldre historie eller «oldsaker». Frå 1850-åra ekspanderte institusjonen sterkt, men samtidig blei den kulturhistoriske verk-



Yngvar Nielsen (1843-1916) var frå 1877 styrar for Universitetets etnografiske museum og frå 1890 professor i geografi og etnografi. Som forskar var han først og fremst historikar.

Foto: Ludvig Forbech, Norsk Folkemuseum.

semnda redusert til eit minimum, då alle ressursar blei kanaliserte inn i zoologisk forskning (Ågotnes 2012). Det arkeologiske arbeidet tok seg gradvis opp att etter at museet i 1874 tilsette sin første arkeolog, Anders Lorange (1847 – 1888). Då Lorange si stilling fekk offentlig tilskot følgde det plikt til å foreta utgravingar, ei føring som peika fram mot fornminnelova av 1905. Denne lova ga Bergens Museum eit lovpålagt forvaltningsansvar for fortidsminna på Vestlandet. Samtidig arbeidde leiinga for at museet skulle bli universitet. Dette var ein ekspansiv fase med interne organisatoriske endringar som medførte at fagavdelingane blei meir autonome, slik at leiarane kunne styra dei relativt uavhengig av resten av museet. Frå 1913 blei dei vitskapeleg tilsette pålagt akademisk undervisningsplikt, og museet begynte å halda regelmessige førelesingar i arkeologi, kultur- og kunsthistorie (Shetelig 1944:74).

Alt dette representerte ei institusjonalisering av den faglege verksemda som ga fagkompetansen større vekt. Hundreårsskiftet representerte også elles ein ny giv for den humanistiske verksemda ved Bergens Museum. Museumsbygninga var nettopp utvida med nybygde fløyar, og begge avdelingane, både den naturhistoriske og den historisk-antikvariske, fekk monaleg meir plass til samlingane. Samtidig auka personalet. Museet tilsette i 1901 to konservatorar ved Historisk-antikvarisk avdeling. Gabriel Gustafson, Lorange sin etterfølgjar, flytta dette året til Kristiania for å overta Oluf Rygh si stilling som professor i arkeologi ved universitetet. Den nyutdanna arkeologen Haakon Shetelig fekk som førstekonservator ved avdelinga ansvaret for mynt- og oldsaksamlinga, mens Kristofer Visted skulle ta seg av etnografiske og nyare kulturhistoriske samlingar. Visted fekk berre bli få år i denne stillinga. Den blei lagt ned av økonomiske grunnar i 1906 og først oppretta att seks år seinare, då Lexow blei tilsett. Men det voks altså fram eit breiare fagmiljø enn tidlegare. Hittil hadde det arkeologiske arbeidet stått i sentrum. Shetelig og Visted sine stillingar representerte ei utvida satsing på det kulturhistoriske feltet. Det hang også saman med tendensar i samfunnet utafor museet. Det var ikkje berre museumsfolk som interesserte seg for bondegjenstandar. Det hadde oppstått ein marknad for «bondeantikviteter» - husgeråd som var gått ut av bruk, men som fekk eit nytt liv som prydgjenstandar i borgarlege heimar - og folkemuseumstanken var i ferd med å slå rot i norske bygder over store deler av landet. Og ikkje berre i bygdene. I Bergen blei det i 1892 teke initiativ til å stifta eit folkemuseum i byen, eit prosjekt Bergens Museum fekk i fanget. Initiativet førte til opprettinga av *Den nationaletnografiske forening* i 1892, eit resultat av «den interesse, som netop dengang begyndte at komme op for bevarelsen af minder fra den nationale kultur i de sidste aarhundreder» (Brunchorst 1900:203). Foreininga samla inn gjenstandar, men fekk ikkje realisert målet om eit eige museum. På initiativ frå Stortinget blei samlinga, som omfatta nesten 2500 nummer, overført til Bergens Museum i 1897 (Brunchorst 1900:255ff). Det kom også opp ein staseleg tømmerbygning frå Osterøy i museumshagen (Shetelig 1944:284). Materialet blei utgangspunkt for ei vedvarande teoretisering av historia til «den nationale kultur» eller norsk folkekultur.

BYGDESAMLINGA: OLDTIDSKUNST OG FOLKEKUNST

Samlinga av nyare kulturhistorie bestod av ei bysamling og ei bygdesamling. Bysamlinga omfatta bl.a. møblar og anna inventar frå bysamfunnet og arkivmateriale og gjenstandar frå handverkslauga som blei oppløyste ved lov av 1869. Det var særleg bygdesamlinga som opptok Visted. Denne samlinga hadde ei lang forhistorie, men det var folkemuseumstanken som sette fart i tilveksten. Då Kristofer Visted fekk ansvaret for samlinga i 1901, var situasjonen at ein stor nyinnsamla gjenstandsmasse skulle systematiserast, samtidig som utvidinga av utstillingsarealet betydde at heile samlinga skulle nyoppstillast. Samtidig med ordninga av gjenstandane i museet arbeidde han med historisk systematisering av heile det norske materialet, og i 1908 kom *Vor gamle bondekultur* ut,



for ein vesentleg del «frugten av hans arbeide i de år, da han var knyttet til den kulturhistoriske samling» (Shetelig & Lexow 1925:370).

Karakteristisk for *Vor gamle bondekultur* er den sterke understrekinga av lange historiske linjer. I utstillinga hadde Visted ordna samlinga etter bygdelag, og han viser også til regionale og lokale variasjonar i boka, i byggeskikken som i folkekunsten. Men den overordna bodskapen i *Vor gamle bondekultur* handlar om historisk kontinuitet. «Den gamle træbygningsskik» kan følgjast tilbake til 1200-talet (Visted 1908:67). Opphavet til ein norsk folkekunst tidfester han ut frå eit relasjonelt resonnement til overgangen til kristen tid. Skiljet mellom overklassekunst eller europeisk kunst og folkekunst oppstår først når kyrkja etablerer seg som ein dominerande kulturinstitusjon. Det er også kyrkja som er det dynamiske elementet i utviklinga. Med den kjem den romanske stilen til landet, og alle seinare kulturimpulsar i form av stilskifte (renessanse, barokk osv.) kjem også gjennom kyrkja (Visted 1908:97). Det er påverknad frå høgkulturen i Europa som skaper endring, bygdekulturen i seg sjølv blir tenkt som statisk. Stilretningane i kunst og ornamentikk, og detaljane i utføringa, dannar det metodiske utgangspunktet for klassifisering og datering av folkekunstgjenstandane. Vinranken, akantusbladverk, dyrefigurar og bandornamentet er materielle spor som gjenstandane kan plasserast ut frå. Samtidig blir dei rangerte etter kvalitet. Det er ei normativ kulturoppfatning som kjem til uttrykk, og kvalitetsvurderin-

Haakon Shetelig i samtale med Hans Aall, direktør for Norsk Folkemuseum, januar 1945.

Foto: Teigens Fotoatelier, Norsk Folkemuseum.

gane er eksplisitte. Gudbrandsdalens folkekunst står i ei særstilling og er på nivå med høgkulturen, mens gjenstandar frå andre område har lågare verdi. Dette er tankegods som kom til å prega det bergenske miljøet framover.

Haakon Shetelig tok opp tråden frå Visted då denne måtte slutta, og Shetelig overtok ansvaret også for den nyare kulturhistoriske samlinga. I den utstillinga Shetelig laga til landsutstillinga på Bergenhus i 1910 ser han folkekunsten i eit langtidsperspektiv. I utstillingskatalogen, «Gammelt kjøre- og ridetøi» og i avhandlinga «Karveskur paa Vestlandet. Kjøre- og ridetøyets eldste historie» koplpar han det nyare materialet med det arkeologiske. Han finn dei første gjenstandstypene i steinaldergraver og helleristingar frå bronsealderen, og følgjer elles formene i museets gjenstandar frå primitivt til stadig meir moderne. Sledane klassifiserer han ved hjelp av kunsthistoriske stilomgrep (Shetelig 1910:12ff.). Karveskurden blir utgangspunkt for å peika på det særeigne ved den vestnorske bygdekunsten. «Fra hele bondekulturens egentlige periode, d.v.s. tiden fra ca. 1600 til 1800 er her karveskuren nær sagt den eneherkende ornamentik». Det er ein fattig kunst samanlikna med «den rike utfoldelse av plantemotivene, ranker og løvverk som kommer ind fra de almene europeiske stilarter og tas op til behandling i folkekunsten» (Shetelig 1913a:3). Men den er karakteristisk for den stillestående vestlandskulturen:

Som Sætersdalen f. eks. var ogsaa Vestlandet længe en meget gammeldags provins. I dragter og bygningsskik som i ornamentikk lever de her paa middelaldersk overlevering gennem det 16de og 17de aarhundrede. 1600-aarene har været den mest gammeldagse og forbenet konservative tid i bondekulturen paa Vestlandet, og gennem det følgende aarhundrede begynder en langsom fremgang som fører op til den moderne udvikling (Shetelig 1913a:22).

Visted og Shetelig må ha stimulert kvarandre i åra begge var ved museet. Dei byggjer begge sine studiar på eit inngåande kjennskap til gjenstandsmassen i museet sine samlingar, i tillegg til at dei trekkjer inn det som finst i andre samlingar.

TYOLOGI OG STILHISTORIE

Shetelig er her utan tvil inspirert av metodetenkjinga som var herskande i arkeologifaget. Den svenske arkeologen Oscar Montelius utvikla eit system for datering av forhistoria basert på typologi, av Shetelig definert som «evolutionen i oldsakernes former» (Shetelig 1913b). Montelius opererte med seriar av gjenstandstypar der forskjellen mellom typar blir gradvis større jo lenger avstanden er mellom dei i serien.⁴ «(D)isse arkæologiske dokumenter», «oldsakernes forskjellige typerækker», fullstendig «utredning av hele kulturutviklingen» er omgrep Shetelig nytta (Shetelig 1912). Det innebar eit nokså deterministisk syn på historisk endring, men ga arkeologane ein tolkingsnøkkel som tillet dei å lesa mykje ut av kjeldematerialet. For Shetelig var dette grunnleggjande lærdom. Den første boka Oluf Rygh sette han til å lesa då han studerte var Oscar Montelius sitt verk om Sveriges forhistorie. Seinare hadde han nær kontakt med autoriteten sjølv, bl.a. under forskingsopphald i Stockholm.

Ornamentikk kunne representera slike utviklingsseriar. I «Urnesgruppen. Det siste avsnitt av vikingetidens stilutvikling» analyserer han dyreornamentikken på dei eldste delene av stavkyrkja og set den inn i ein nordisk stilhistorisk samanheng som begynner med samansmelting av romerske og germanske former på 400-talet. Det han kallar «Urnesgruppen» er ein stil som nyttar «fireføttete dyr, alltid set ret fra siden, og baandformete slanger» som motiv. Stilutviklinga analyserer og periodiserer han på grunnlag av samanlikning med motiv og mønster frå andre stavkyrkjer og svenske og danske runesteinar (Shetelig 1910:79ff, Hovland 1995:41ff). Denne typen stilanalyse var veletablert

innafor arkeologifaget. Danske Sophus Müller hadde i 1880 gitt ut analysar av den nordiske dyreornamentikken, og også svenske forskarar publiserte skrifter om temaet (Müller 1880, Shetelig 1910, 1920). Det er altså ein innarbeidd typologisk metode der ornamenttype ligg til grunn for samanlikninga Shetelig nyttar. I argumentasjonen for si tolking av stilutviklinga viser han ein nitid kjennskap til relevant gjenstandsmateriale i europeiske museum og publikasjonar.

I boka om treskjerarkunsten i Osebergfunnet går han fram på same måten, og hevdar at arbeida frå funnet stammar frå ulike stilgrupper, «eldre og yngre osebergstil», vidare at ikkje berre stilperiodar, men også skular («Vestfoldskolen») og enkelte kunstnarar kan identifiserast gjennom dei bevarte arbeida (Hovland 1995:60f). Dette kan lesast direkte ut av materialet:

Straks ved det første overblikk over fundet er det indlysende at træskjæringene ikke skyldes en enkelt mand og heller ikke er aldeles samtidige. Der viser sig avvikelser ikke bare i motivenes form og detaljer, men ogsaa i kompositionen og anvendelser av ornamentet, i reliefvirkningen og i selve den dekorative følelse, med andre ord avvikelser vi ikke kan tolke annerledes end som en stilbevægelse i løpet av et bestemt tidsrum. Samtidig er der likevel træk som binder sammen. Det er i virkeligheden stadig de samme ornamentmotiver som utvikles, og særlig er der i teknisk henseende en utvilsom sammenhæng mellem al træskjæringen i fundet.

(.....)

Et bestemt og rikholdig repertoire av slike flatemønstre er fælles for alle træskjærere i Osebergfundet og sætter et visst fælles præg paa hele skuren. Det er staaende virkemidler som har været lært og har gaat i arv. Mønstrene er ikke enkelt mands opfindelse; det er netop slike træk som er betegnende for fælles verksted eller fælles skole. Det første indtrykket blir altsaa hvad en kunde kalde en skole av træskjærere; de bygger paa fælles overlevering og arbeider indenfor samme stil, som gradvis udvikles med tiden (Shetelig 1920:3-4).

Å få fram eit slikt bilde krev langvarig omgang med materialet: «Det kræver tid og umake at faa den intime føling med disse verker av en fjern og fremmed kunst, saa vi kan skjelne den personlige kunstneriske indsats som kommer til uttryk i verkene» (Shetelig 1920:4). Det viser eit gjenstandssyn der veggen frå gjenstandane sine materielle eigenskapar til tolkinga av dei er nokså uproblematisk. Det gjaldt berre å bli fortruleg nok med tinga. Kulturkontakt med andre deler av Europa var ein viktig forklaringsfaktor. Shetelig var som Visted opptatt av lange historiske utviklingsforløp, av korleis folk og stammar hadde påverka kvarandre i Europa frå folkevandringstida fram til historisk tid, då dei skriftlege kjeldene tillet å setja namn på grupper og personar. Etter kvart sette han forhistoria inn i teoriar om slike lange forløp av «internasjonal» kulturkontakt, der idéar om kulturutvikling gjennom diffusjon stod sentralt.

MUSEUMSOPPGÅVER, SOSIALT MILJØ OG KULTURELLE INTERESSER

Haakon Shetelig er først og fremst kjend som arkeolog. Kari Shetelig Hovland, dotter hans, har skildra livet til Shetelig bl.a. på grunnlag av eit stort brevmateriale (Hovland 1995), og gir oss eit innblikk i kva praktiske og sosiale samanhengar som prega verksemda hans i stillinga ved museet. Museumskvardagen definerte på mange måtar innrettinga av innsatsen. Frå 1901 stod den ferske konservatoren overfor utfordringa å revidera samlingane og stilla dei opp på nytt etter utvidinga av museet, ei omfattande oppgåve som innebar nærkontakt med gjenstandane. Oppgåva føresette ei oppdatert oversikt over kunnskapen på feltet. Stillinga medførte også eit ansvar for nytt funnmateriale frå alle deler av Vest-



Einar Lexow 1916.

Foto: Gustav Borgen, Norsk Folkemuseum.

landet. Det omfatta inspeksjon, utgraving, innsamling, konservering og registrering.

Situasjonen i norsk arkeologi var prega av at interessa hadde kretsa om jernalderen (Bøe 1960). Det hadde vore grave mykje sidan 1850-åra, og Bergens Museum hadde teke sin del i dette arbeidet sidan Lorange blei tilsett. Ved sida av jernaldersakerne fanst det ein god del steinaldersaker i museumssamlingane, men det var delte meiningar om korleis dette materialet skulle tolkast. Oluf Rygh hadde for eksempel meint at eldre steinalder ikkje fanst i Norge. Også bronsealderen var eit dunkelt kapittel. Nett då Shetelig begynte i Bergen, var dette i ferd med å bli eit fruktbart forskningsfelt,⁵ og han kom til å arbeida mange somrar med steinaldermateriale. Det var likevel den meir etablerte jernalderforskinga som var startpunktet i det lange perspektivet der Shetelig framheva kontinuiteten fram til det som museet kalla nyare tids kulturhistorie. Synspunkt frå arkeologien var avgjerande for måten å perspektivera dette feltet på.

Det er blitt sagt at Shetelig brukte «kunsthistorisk metode» på det førhistoriske materialet (Grieg 1955:428). Utan tvil har Harry Fett sine arbeid med folkekunst frå åra som amanuensis ved Norsk Folkemuseum inspirert han. Dei to kjende kvarandre frå studietida, og Fett, som var riksantikvar frå 1913, blei ei av Shetelig sine næraste samarbeidspartnarar utafor Bergen. Blant anna ga dei saman ut det ambisiøse kunsttidsskriftet *Kunst og Kultur* frå 1910. Fett sitt perspektiv på folkekunst bygde ifølgje Kloster på stilhistorisk metode henta frå europeisk kunsthistorie, og han vektla den estetiske analysen (Kloster 1945a:53,68). Dette samarbeidet var kanskje like viktig for Shetelig si orientering mot moderne kunst.

Ei leiande vitskapeleg stilling ved Bergens Museum innebar også ein posisjon i den sosiale eliten i Bergen. Skipsreiarsonen Haakon Shetelig gifte seg inn i den økonomiske eliten i byen, samtidig som han engasjerte seg i eit titalls kulturinstitusjonar som formann eller styremedlem. Han sat også i ei rekkje kommunale komitéar som vedkom historiske og kunstneriske spørsmål (Espelid 1975:444). Saman med arkitektar og kunstnarar utgjorde han eit motstykke til kjøpmenn og skipsreiarar. Shetelig var ein «radikalar» som talte for moderne kunst og for ulike offentlege kunstprosjekt, som utsmykkinga av Børsen (Hovland 1995:40ff). Han spela også ei viktig rolle i fortidsminneforeininga si bergensavdeling. Gjennom sin sosiale posisjon knytte han museet si verksemd tett til det offentlege livet i byen. Men han hadde også eit stort kontaktnett utover i museumsdistriktet og i resten av landet, noko som viser att i *Norske museers historie* (Shetelig 1944), som han skreiv langt på veg ut frå personleg kjennskap til emnet.

Shetelig hadde ei særleg evne til å knyta andre personar til seg, ifølgje Kloster på grunn av ein uvanleg fagleg og menneskeleg generøsitet. «Her ligger nøkkelen til hans positivitet, - viljen til å se det beste og det verdifulle hos sine medmennesker og i deres innsats. Denne tillitsfulle innstilling og gode tro på andres evner fikk det til å gro rundt ham som gresset gror rundt oppkommet» (Kloster 1955, jf. Espelid 1975:444). Denne evna til å fengsla andre med sine faglege problemstillingar må han ha hatt felles med Kloster. Både Shetelig og Kloster var miljøbyggjarar som evna å engasjera andre i sine problemstillingar.

ROBERT KLOSTER

– KUNST, HANDVERK, KULTURGEOGRAFI OG KULTURHISTORIE

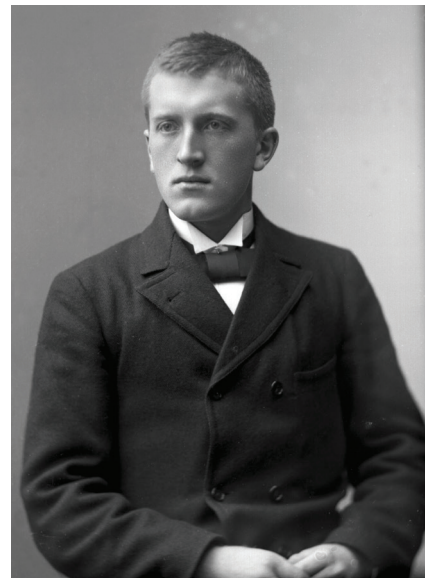
Shetelig definerte fagfeltet sitt vidt. Både filologi og kunsthistorie var relevante kompetansar for arkeologen. Etterfølgjaren Johs. Bøe skriv i tilbakeblikk frå ei tid med større fagspesialisering: «Man har prøvd å gjøre arkeologien til kulturhistorie [...]» Den hadde handla om handverk og kunstindustri, kunsthistorie, den økonomiske utnyttinga av landets ressursar, om garden og gardsdrifta (Bøe 1960:23). Denne karakteristikken passar endå betre på Robert Kloster enn på Shetelig.

Robert Kloster studerte under Shetelig og Einar Lexow i perioden 1925–1929. Han var einaste student på Shetelig sine forelesingar, som fann stad på sistnemnde sitt kontor. «Shetelig satt på en side av skrivebordet, Kloster på den annen. Viktige temaer ble tatt opp, og begge røkte sigaretter» (Bjerknes 1975). Lexow si undervisning foregjeikk som samtalar om gjenstandane under monteringsarbeidet i det nybygde Historisk Museum. Mens Shetelig innprenta kor viktig den intime omgang med tingene var, formidla Lexow det same konkret gjennom arbeidet med utstillingane. Den same haldninga til gjenstandane som læremeistrane hadde stått for kom til å prega museumsmannen Kloster.

Einar Lexow var blitt tilsett i Visted si gamle konservatorstilling då den blei gjenoppretta i 1912, og var i den stillinga fram til han blei direktør for Vestlandske Kunstindustrimuseum i 1931. Han var utdanna kunsthistorikar under Lorentz Dietrichson og hadde arbeidd ved Kristiania Kunstindustrimuseum før han kom til Bergen. Hans interesser gjekk i meir reindyrka kunsthistorisk retning og han la ifølgje Kloster større vekt på estetisk vurdering enn Shetelig hadde gjort (Kloster 1945a:58f). Han var også kjend for sine kreative evner i arbeidet med å montera utstillingar (Bjerknes 1975:XXIV), ifølgje Shetelig eit resultat av både museumsteknisk erfaring og mange studiereiser til utanlandske museum og kongressar i tillegg til «utsøkt smak» (Shetelig 1944:176). Han rørte seg innfor dei same lange tidsrom som Shetelig, men la hovudvekt på stilhistorisk utvikling, enten det gjaldt europeisk eller bergensk kunsthistorie (Lexow 1944). På folkekunstens område forska han i «Gammel vestlandsk vævkunst», som han differensierte tidsmessig og geografisk.

Kloster blei forma som forskar og museumsmann under desse to lærarane. Etter ein periode ved Stavanger Museum blei han tilsett som konservator og underbestyrer ved Bergens Museum i 1932. Robert Kloster stod fagleg sett ikkje så fjernt frå arkeologen Haakon Shetelig, sjølv om det estetiske var meir sentralt for han. Han sette alltid den stilhistoriske analysen inn i vidare samanhengar. Kloster snakka ofte om fagfeltet sitt som kunst- og kulturhistorie, og han nytta også termen kulturgeografi. Han kom særleg til å arbeida med folkekunst og handverkarkunst, og studiane hans har oftast ei brei kulturhistorisk ramme. Dei første større arbeida dreiar seg om kyrkjekunsten i Rogaland og Hordaland under renessansen, med hovudvekt på snekkerprodukta (Kloster 1936 og 1942). Det stilhistoriske inntaket fungerer ofte som metode til å datera og opphavsbestemma verk, snarare enn som mål i seg sjølv. Desse arbeida blei eit inntak til utforskning av laugshandverkets historie, og den handverkshistoriske konteksten får brei plass. Vidare tok han mange av Shetelig sine omgrep med seg. Og det er stor kontinuitet i tema og problemstillingar gjennom heile forfatterskapen hans.

Idéen om folkekunst spela ei viktig rolle i perspektiveringa av gjenstandsmaterialet. Implisitt hadde tanken om folkets kunst vore verksam i alle fall sidan midten av 1800-talet, for eksempel i samband med ein framveksande marknad for treskurd, der det var eit poeng at gjenstandane var skorne av «bønder» (Sveen 2004:22, 63). Etter at Johan Bøgh hadde lansert den austerriske kunstteoretikaren Alois Riegl sitt omgrep om folkekunst på norsk (Bøgh 1897, jf. Sveen 2004:36) blei denne samanfattande termen raskt populær. Harry Fett bruker den på ein sjølv sagt måte i sin ofte refererte artikkel «Blomstermesteren fra Ringebu», nettopp med vekt på at den uttrykkjer «selve folkets kunst» (Fett 1904). Det nasjonale aspektet var såleis sentralt for verdsettinga av denne gjenstandsgruppa. Folkekunst oppstår rundt hundreårsskiftet som eit forskingsfelt med ein bestemt struktur: Det er folkets kunstpuls som blir uttrykt gjennom gjenstandane, utøvd av «de mange navnløse Mænd i svunden Tid, mellem hvilke den enkelte ikke skiller sig ud fra Flokken» (Müller 1897:609). Det er ein tradisjonistisk impuls, som sjeldan er nyskapande, men som endrar seg langsamt ved påverknad frå framande impulsar – europeiske stiltrekk frå den høge kunsten. Tenkjemaaten åpna for typologi som metode. Det er klassifisering av



Robert Kloster.

Foto: Gustav Borgen, Norsk Folkemuseum.

ornament som dannar utgangspunktet. «Studiet av ornamentikken er det beste hjelpemiddel til å lære selve stilhistorien å kjenne», hevdar Einar Lexow (Lexow 1944:9). Det gjeld ikkje berre den overordna stilhistoria, men også folkekunsten: «Folkeornamentikkens store felt er endnu lidet undersøgt» (Fett 1904:213), men Fett viser til inspirasjonen frå arkeologien: «Den typologiske metode, der på det arkæologiske område har indvundet så meget nyt land, vil nok have sin store betydning også for folkekunsten» (Fett 1904:225). Som vi har sett, var dette også grunnlaget for Shetelig si forskning. Stilhistoria var for han først og fremst ein metode. Og den var ein etablert tradisjon innafor arkeologien. Dansken Sophus Müller skreiv om dyreornamentikken i Norden alt i 1880, og han inngjekk i Shetelig sitt studentpensum (Hovland 1995:17, 42).⁶

Dei spesielle kulturforholda på Vestlandet hadde stått sentralt i Shetelig si forståing av norsk historie. Forskjellane mellom aust og vest blir endå meir grunnleggjande for Kloster, han ser det som eit overordna kulturskilje som han hevdar gjennomsyrrar utviklinga. I sine studiar av folkekunst eller bygdekunst peikar han på «retardasjonsfenomenene» og «kvalitetsforringningen» som pregar den vestnorske bygdekunsten (Kloster 1938:4). Spørsmålet han stiller, er om dette er uttrykk for «et dyptgående kulturskilje» som går tilbake til eit «opprinneleg» skilje mellom landsdelane. Analysen av spørsmålet tar på den eine sida utgangspunkt i byggeskikken. Kort fortalt er Klosters svar at forskjellen mellom Austland og Vestland går tilbake til førhistorisk tid, og viser seg i forskjellen mellom lafting og reisverk. Den siste byggjemåten meiner han har kontinuitet til jernalderhusa i vest med sine stolpekonstruksjonar, og til stavkyrkjene som den kvalitetsmessig mest fullenda varianten. Forklaringa på kulturskiljet ligg først og fremst i naturvilkåra (skoglandskap – lafting og kystlandskap – reisverk). I nyare tid har byggjemåten også hatt konsekvensar for husbunaden, og dermed for folkekunsten. Med den austlandske peisen blir husa røykfrie og innbyr til meir dekorativ innreiing. Men det er også eit spørsmål om usamtidig økonomisk utvikling. Vestlandet var tidleg ute med å importera moderne europeisk stil:

Dette første innslag av nyere tids stil har sin forklaring i spredningen av renessansetidens urbane og profesjonelle snekkerprodukter gjennom kirkeinnredningene i 1600-årenes første halvdel. Denne spredning gikk hurtigere og mer intenst fra hånden i de lett tilgjengelige fjord- og kystdistrikter vestpå (Kloster 1972).

Han differensierer ytterlegare ved å setja eit skilje i «Vestlandets kulturgeografi» mellom «kyst- og fjordkulturen» (Kloster 1945b:7). Denne kulturregionsforståinga går igjen i mange verk.⁷

Både byggeskikk og folkekunst er fenomen som først og fremst blir undersøkt gjennom gjenstandsforskning, enten det er samlingane av kyrkje- eller folkekunst i musea eller arkeologiske restar av byggeskikken som ligg til grunn. Kloster analyserer materielle kulturelement ved hjelp av grunnbegrepa teknikk, form og stil. Rennsancesnekringa var f.eks. ein ny teknikk som ga støtet til innføring av nye møbelformer (Kloster 1943). Det er rammeverkskonstruksjonen, ein ny måte å laga møbeldeler på, som gir opphav til nye møbelformer. Kulturelle former festar seg som tradisjon eller formkultur og er ofte stabile. Stilendringar er meir «overfladiske» (Kloster 1956). Forholdet mellom form og funksjon står sentralt, som når Kloster forklarar endringa i tekstilutsmykking på Austlandet med innføring av peisestova: Når røyken blir borte, kan tekstilane plasserast annleis på veggene (Kloster 1935a). Det grunnleggjande kulturhistoriske perspektivet er det same som vi finn alt hos Visted. Kloster ser kulturutviklinga som eit resultat av spenninga mellom «tradisjon» og «impuls», mellom det bygdenorske og det felleseuropeiske stilelement (Kloster 1945a:52). Han meiner, som Visted, at det dynamiske elementet i folkekunsten stammar frå den europeiske høgkulturen. Utvikling er det same som import av nye motiv

og andre stilelement, slik det kjem til uttrykk i skiftet mellom renessanse og barokk, barokk og rokokko osv. Bygdekulturen er i prinsippet stillestående. Likevel er bygdekunsten «kanskje de(t) viktigste for klarleggingen av lokalpreget i bygdekulturen» (Kloster 1945a:63).

I 1936 starta museet prosjektet «Kulturgeografisk registrering på Vestlandet» for å samla materiale til utforskinga av landsdelen sin kulturhistorie. Robert Kloster og Borghild Frimannslund stod bak prosjektet, som bygde på fyldige spørjeskjema om bl.a. husbygging og om tun og tunskipnad. «Bakgrunnen var det store antall karakteristiske bygningstyper innen vår folkekultur som sto i ferd med å forsvinne – uten å ha vært gjenstand for kultur- og bygningshistoriske undersøkelser». Prosjektet fekk etter krigen følgje av ei omfattande undersøking av bygdehandverket (Kloster et al. 1975:22f). Eit produkt av dette arbeidet var Havråfilmen, eit prosjekt som skulle dokumentera arbeidslivet på ein tradisjonell vestlandsgard. På Havrå på Osterøy var teigblandinga bevart, og i det bratte lendet blei alt arbeidet gjort manuelt, på måtar ein meinte hadde lange tradisjonar. Etnologen Brita Gjerdåker var Kloster sin nestkommanderande under arbeidet med filmen, som blei teken opp i 1949–50 (Skre 1994).

I Havråfilmen er det først og fremst den kulturhistoriske interessa til Kloster som kjem til uttrykk. Her er bruken av dei folkekulturelle gjenstandane hovudsaka. Også når han skriv om folkekunst er det overordna perspektivet ofte meir kulturhistorisk enn estetisk. I sine museale gjenstandsanalyser legg han ofte stor vekt på å setja analysane inn i ein historisk kontekst. Dei økonomiske og sosiale rammene for produksjon av dekorative gjenstandar får generelt stor plass hos Kloster, reindyrka i artikkelen «Håndverksbygden og bygdehandverkeren», der han undersøker kva former for sosial organisasjon produksjonen foregår innafor, enten det er «den primitive husflid», standardisert masseproduksjon eller fullt utvikla profesjonelle yrkeshandverk (Kloster 1945b).

I 1980 kom analysen av preikestolen i Mariakirken ut, «ett av de rikeste kunsthåndverks produkter fra barokktiden her i landet». Det er ei undersøking av eitt enkeltstående historisk objekt der alle sider ved Kloster sine kunnskapar og analytiske evner kjem til uttrykk. Han vil til bunn i spørsmålet om preikestolens opphav: Kven var meistrane, og kva miljø høyrde dei til? Utgangspunktet er at det omtrent ikkje finst kjelder ut over objektet sjølv. Dette får Kloster til å formulera si oppfatning av mulighetene i forskinga si som følgjer: «Gav man mangelen på kilder en positiv vrid, og godtok man gjenstanden selv (s)om primærdokumentet, ville det kanskje vise seg at gjenstandsforskningen kunne stå på egne ben» (Kloster 1980:95). Boka er ei brei kontekstualisering av dette kunstobjektet ut frå historisk kunnskap på mange nivå. Han diskuterer stilhistoriske skiljelinjer mellom produksjonsstader i Europa og idéhistoriske detaljar i det humanistiske miljøet i Bergen i siste del av 1600-talet. På bakgrunn av bl.a. desse samanhengane lagar han ei indisiebasert plassering av objektet. Denne analysen viser klare parallellar til Shetelig sin analyse av treskurden i Osebergfunnet over 60 år tidlegare. Kontekstane dei trekkjer inn er ulike, og hos Kloster langt meir konkrete, men den stilhistoriske framgangsmåten finn vi hos begge. Også Shetelig kunne ha brukt eit begrep som «formkultur» – det er den same oppfatninga av eit stivna og leseleg kulturelt innhald som er nedfelt i dei materielle gjenstandane, eit innhald som i prinsippet kan avkodast utan hjelp av andre kjelder.

SPRÅK OG MINNE SOM KULTURPRODUKT - FOLKEMINNESAMLINGA OG VESTNORSK DIALEKTFORSKING

Synet på den kulturhistoriske gjenstanden har ein interessant parallell i oppfatninga av den immaterielle kulturen. Yngvar Nielsen inkluderte som vi såg folkediktinga i bondekulturen, og i Vor norske bondekultur står visedikting og eventyrforteljing ved sida av

den materielle kulturen. I 1913 foreslo Shetelig for styret i Bergens Museum å oppretta ei vitskapeleg stilling «med den oppgave at samle og studere de vestlandske bygdemaal». I grunngevinga heitte det at

Vestlandet med sine mange eiendommelige dialekter og sine særpregede folkeminder staar langt tilbake for de øvrige landsdele i videnskabelig utgranskning av bygdemaalene og deres kulturindhold». «Det rent sproglige element (...) tør vel endnu siges at være nogenlunde i behold. Endnu lever bygdemaalene noksaa uforandrede hos den ældre slegt, saa der er endnu fuld anledning til at samle ind et værdifuldt sproglig materiale, saavel leksikalsk som fonetisk og grammatisk. Og meget vil ogsaa kunne reddes av sprogets reale indhold i viser, eventyr, sagn, leker, gaater, gammel tro, sæder og skikke.

Han hevda at «de vestlandske bondemaal er mindst kjendt og mindst studert i hele landet». Oppgåva skulle vera

at samle ind det sproglige materiale, saavel rent leksikalsk og grammatisk som realsproglig, d.v.s. sprogets indhold og uttryksformer i ord-sprog, sagn og skikker (juleskikker og lignende) som ofte har sine egne sprogformer, og videre sprogbruken i alle daglige ting som arbeide, hus, klædedragt o.s.v.

Grunngevinga var altså at vestlandsdialektane med sitt realinnhald i form av folkeminne var kulturhistorisk viktig kjeldemateriale, og dei var dårleg kartlagt. Der er uklart om det var nokon utafor museet (for eksempel knytt til målrørsla) som hadde interesser i dette forslaget. Magnus Olsen var ein av autoritetane som støtta forslaget i ei ekspertfråsegn. Han argumenterte med at det finst synlege og usynlege kulturminne. Språket representerer usynlege minne, og både det leksikalske og det grammatiske innhaldet og realia er viktig å dokumentera. «Store omraader av fortidens liv omformes saaledes i vore dage, men vi maa ikke forsømme den leilighet, som netop vi har, til at bevare kontinuiteten i nationens liv med ældre generationers tænke- og uttryksmaate» (Bondevik 1988:8). Både språkmateriale og folkeminne blei derfor avgjerande for utforskinga av den nasjonale historia. Søknaden til staten om midlar til ei slik stilling fekk i første omgang avslag. Det blei likevel ordna slik at Torleiv Hannaas, som då var lærarskulelærer på Stord, fekk stipend for å samla dialektar på Vestlandet, og han fekk arbeidsplass ved museet. Då museet tok saka opp att, blei Hannaas professor med tilsetjing frå 1918.

Med dette fekk museet også etablert forskning på språkområdet. Hannaas kom til å leggja mest arbeid i innsamling. I 1921 oppretta han Folkeminnesamlinga ved museet. Den skulle seinare bli utgangspunktet for språkforskinga ved Nordisk institutt ved Universitetet i Bergen og danna grunnstammen i Etno-Folkloristisk Arkiv (Bondevik 1988). Hannaas si stilling og oppgåver var altså tenkt ut ved Bergens Museum, eller kanskje snarare i det intellektuelle miljøet Shetelig var del av og samarbeidde tett med, og som bl.a. omfatta Magnus Olsen. Torleiv Hannaas følgde opp Shetelig sitt program for stillinga som professor i vestnorsk dialektgranskning. Han la hovudvekt på innsamling av språk- og folkeminnemateriale. Hannaas oppfatta språkmaterialet som ein parallell til gjenstandsmaterialet: «Eg hev aldri kunna slege meg til ro med den reint filologiske målgranskningi. Eg må òg taka med det reale innhaldet i folkemålet, og då serleg det som hev vorte støypt i ei fast kunst-form, som visor, gåtor, ordtøke, eventyr og segner» (Hannaas 1925:400). Også omgrepsmessig tenkte han språket som objektivert kultur. Målet og folkeminna er størkna kultur - folkekultur og folkekunst.



Den monumentale museumsbygningen til Bergens Museum frå 1865 med med tilbygg frå 1898. Utvidinga ga museet dobbelt så stort golvareal og førte til nyoppstilling av samlingane.

Foto: Knud Knudsen,
Universitetsbiblioteket i Bergen.

AVSLUTNING

Den kulturhistoriske forskingsaktiviteten ved Bergens Museum under Haakon Shetelig og Robert Kloster har eit einskapleg preg som gjer at vi må kunna karakterisera den som ein forskningstradisjon – eller ein skule, med eit uttrykk frå Shetelig. Det er fleire felles dimensjonar i forskinga til Shetelig og Kloster: Tematiseringa av «folkekultur», interessa for dei lange kulturhistoriske linjene som knyter saman forhistoria og nyare kulturhistorie, og tilnæringsmåten til gjenstandsforskning, inkludert interessa for dei estetiske sidene. Måten å oppfatta gjenstanden på er kanskje det mest interessante fellestrekket. Det impliserer eit materialistisk syn på kultur som bestemt av materielle og sosiale samanhengar. Folkekulturen er derfor grunnleggjande stabil, den spring ut av det sosiale livet som på den norske landsbygda har endra seg lite gjennom hundreåra. Dei regionale forskjellane som heng saman med ulike landskapsformer er også stabile. Folkekulturen er berre påverkeleg av impulsar utifrå, og sjølv med slike impulsar berre under visse vilkår. Stilskifte er det som lettast får gjennomslag. Stilstudiar er derfor godt eigna til å koma på sporet av kulturhistoriske endringsprosessar – eller regionale kulturforskjellar.

Det er også interessante parallellar mellom gjenstands- og språkforskinga ved Bergens Museum. Språklege ytringar blei oppfatta som objektiverte kulturprodukt som gjer dei til kultur på same nivå som dei kulturhistoriske gjenstandane. Desse oppfatningane viste seg svært slitesterke, dei har fanga fleire generasjonar av forskarar, og ligg til grunn for kunnskapsopparbeidinga som har foregått inntil 1970-talet. Begrep som «formstudier» – stilutvikling – påverknad/stilblanding kan karakterisera tenkjinga deira. Shetelig ser ikkje formstudiar berre som ein metodisk reiskap, men også som ein mål for analyse. Hos Kloster framstår dette oftast som ein metode, for han er det oftast kulturhistoriske konklusjonar som er målet.

Etter Kloster skjer det ei profesjonalisering av folkekulturstudiet med opprettinga av folkloristikk og etnologi som eigne fag, mens kunsthistoria går i meir estetisk retning. Det heng saman med utbygginga av HF-fakultetet på 1960- og 70-talet, med stadig nye fag og medfølgjande spesialisering, men sjølv sagt også med generelle og internasjonale endringar i perspektiv og tenkjemåtar innafor humaniora.

KJELDER OG LITTERATUR

- Anker, Peter 1998. *Folkekunst i Norge. Kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet*. Oslo, J.W. Cappelens Forlag AS.
- Bjerknes, Kristian 1975. Et bidrag til historien om Robert Kloster. *Tradisjon og impuls. Festskrift til Robert Kloster 8. mars 1975*. Oslo, Grøndahl & Søn.
- Bondevik, Jarle 1988. Torleiv Hannaas. Professor 1/7 1918 – 18/11 1929. *Frå smått til stort. Nordistikk i Bergen gjennom 70 år*. Eigenproduksjon 1988:33, Bergen.
- Brunchorst 1900. *Bergens Museum 1825 – 1900. En historisk fremstilling*. Bergens Museum.
- Bøe, Johs. 1960. Vestnorsk fornforskning gjennom fire generasjoner. *Universitetet i Bergen. Småskrifter* nr. 8. Oslo, Universitetsforlaget.
- Bøgh, Johan 1897. *Om husflid: dens art og betydning*. Foredrag af Johan Bøgh; udgivet af Husflidsforeningen for Bergens by og stift. Bergen, AS John Griegs boktrykkeri.
- Espelid, Knut L. 1975. *Til Medborgernes sande Vel. Det Nyttige Selskab 1774 – 1974*. Bergen, AS John Griegs boktrykkeri.
- Fett 1904. Blomstermesteren fra Ringebu. *Särtryck ur Meddelanden från Nordiske Museet 1902*. Stockholm, Kungliga Boktryckeriet.
- Glambek, Ingeborg 1988. *Kunsten, nytten og moralen: kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*. Oslo, Solum.
- Glambek, Ingeborg 1991. Jacob Falke og Justus Brinckmann. *Om kunstindustri*. Red.: Thomas Ramstad. Trondheim, Nordenfjeldske kunstindustrimuseum.
- Grieg, Sigurd 1955. Haakon Shetelig 1877 – 1955. *Samtiden 1955*.
- Hannaas, Torleiv 1925. Folkeminnesamlingi. I *Bergens Museum 1925. En historisk fremstilling redigert av professorkollegiet*. Bergen, A/S John Griegs boktrykkeri.
- Hovland, Kari Shetelig 1995. *Haakon Shetelig. Arkeologen og mennesket*. Bergen, Alma Mater Forlag.
- Kloster, Robert 1932. Kirkebygninger og hustyper i Rogaland. *Den norske turistforenings Årbok*. Oslo.
- Kloster, Robert 1935a. Billedvev og ildsted. I *Bergens Museums Årbok 1934*, Historisk-antikvarisk Rekke nr. 1. Bergens Museum.
- Kloster, Robert 1935b. Vestnorsk kystkultur og dens problemer. *Museet i Haugesund. 10-årsmedling 1925-1935 og Avhandlingar om Vest-Norsk kultur*. Museet i Haugesund.
- Kloster, Robert 1936. Stavangerrenessansen i Rogalands kirker. *Stavanger museums skrifter* nr. 4. Stavanger Museum.
- Kloster, Robert 1938. Vestnorsk bygdekunst. Et forsøk på kulturgeografisk orientering. I *Bergens Museums Årbok 1937*, Historisk-antikvarisk Rekke nr. 3. Bergens Museum.
- Kloster, Robert 1942. Snekkerhåndverket i Bergen under renessansen. *Bergens Museums årbok 1942*. Bergens museum.
- Kloster, Robert 1943. Tradisjon og impuls: en orientering på grunnlag av renessanseinnslaget i bygdekunsten. I *Viking 1943*.
- Kloster, Robert 1945a. Folkekunst. I *Norsk kunsthåndverk i det Tyvende århundre*. Red.: Arne Nygård-Nilssen m.fl. Oslo, Cammermeyers Boghandel.
- Kloster, Robert 1945b. Håndverksbygden og bygdehåndverkeren. *Bergens Museums Årbok 1945*, Historisk-antikvarisk Rekke nr. 5. Bergens Museum.
- Kloster, Robert 1955. Ved Haakon Sheteligs bære. *Kunst og Kultur 1955*.
- Kloster, Robert 1956. *Nordsjøkulturen. Britisk kunsthåndverk 1650 – 1850. Opplysende og illustrerende kommentarer til utstillingene 1955 i kunstindustrimuseet i Oslo, Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, Trondheim, Vestlandske kunstindustrimuseum, Bergen, med tre konklusjoner av 1956*. Oslo [s.n.].
- Kloster, Robert 1972. Norsk folkekunst. *Nordisk folkkonst*. Lund.
- Kloster, Robert et al. (red) 1975. *Bergens museum stiftet 25. april 1825: 150 år*. Universitetet i Bergen.
- Kloster, Robert 1980. *Mangfold og enhet. En analyse av Mariakirkens prekestol fra 1677*. Bergen – Oslo – Tromsø, Universitetsforlaget.

- Lexow, Einar (1915) 1944. *Stilfølelse og stilformer. En historisk oversikt*. Oslo, Aschehoug.
- Lexow, Einar 1930. *Bergen. Fortidsminder og kunstverker*. Bergen, AS John Griegs boktrykkeri.
- Montelius, Oscar 1885. *Die Kultur Schwedens in vorchristlicher Zeit*. Berlin, Reimer.
- Montelius, Oscar 1903. *Die typologische Methode. Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa*. Stockholm.
- Müller, Sophus 1880. *Dyreornamentiken i Norden: dens Oprindelse, Udvikling og Forhold til samtidige Stilarter: en archæologisk Undersøgelse*. København, Thieles Bogtrykkeri.
- Müller, Sophus 1897. *Vor Oldtid. Danmarks forhistoriske Archæologi*. København, Det Nordiske Forlag.
- Nielsen, Yngvar 1881. *Træk af den norske bondestands kulturudvikling i de sidste 300 aar: fem populære forelæsnings*. Kristiania, Cammermeyer.
- Nielsen, Yngvar 1907. *Universitetets ethnografiske samlinger 1857-1907: en historisk oversigt over deres tilblivelse, vækst og udvikling*. Kristiania, Ethnografisk Museums skrifter.
- Schnapp, Alain 1996. *The Discovery of the Past. The origin of Archaeology*. London: British Museum Press.
- Shetelig, Haakon 1910. Urnesgruppen. Det sidste avsnit av vikingetidens stilutvikling, *Foreningen til norske Fortidsmindesmærkers Bevaring. Aarsberetning for 1909*. Kristiania, Grøndahl & Sønns Bogtrykkeri.
- Shetelig, Haakon 1912. *Vestlandske graver fra jernalderen*. Bergen, AS John Griegs boktrykkeri.
- Shetelig, Haakon 1913. Karveskur paa Vestlandet. *Bergens Museums Aarbok* 1913 nr.9. Bergens Museum.
- Shetelig, Haakon 1913. Oscar Montelius. *Samtiden* 1913.
- Shetelig, Haakon 1910. Gammelt kjøre- og ridetøi. *Bergens Museums Aarbok* 1910 nr.6. Bergens Museum.
- Shetelig 1920. Vestfoldskolen. I *Osebergfundet*, bind III. Red.: A.W. Brøgger, Hj. Falk, Haakon Shetelig. Kristiania, Universitetets Oldsaksamling.
- Shetelig, Haakon 1922. *Primitive tider i Norge. En oversigt over stenalderen*. Bergen, AS John Griegs boktrykkeri.
- Shetelig, Haakon 1944. *Norske museers historie*. Oslo, J.W. Cappelens Forlag.
- Shetelig, Haakon & Einar Lexow 1925. Historisk-antikvarisk avdeling. I *Bergens Museum 1925. En historisk fremstilling redigert av professorkollegiet*. Bergen, A/S John Griegs Boktrykkeri.
- Skre, Brita 1994. *Havråboka: saga om ein gammal gard på Osterøy*. Osterøy, Stiftinga Havråtunet.
- Sveen, Dag 2004. *Fra folkekunst til nasjonalt kunsthåndverk. Norsk treskjæring 1849-1879*. Oslo, Pax forlag.
- Visted, Kristofer 1908. *Vor gamle bondekultur*. Kristiania, Cappelens forlag.
- Ågotnes, Hans-Jakob 2012. Museet som kunnskapsarena. I *Museologi på norsk - Universitetsmuseenes gjøren*. Red.: Anita Maurstad og Marit Anne Hauan. Trondheim, Akademika Forlag.

NOTER

- 1 Både Kristiania, Bergen og Trondhjem fekk sine kunstindustrimuseum (1876, 1887 og 1893), og dei norske miljøa hadde god kjennskap til ideane om kunstindustri, særleg i Austerrike og Tyskland (Glambek 1991).
- 2 Jf. for eksempel Johan Bøghs framstilling av folkekunstmogrepet (Bøgh 1897). Andre nemningar for estetiske uttrykk som var i bruk er bygdekunst, folkelig kunst (Sveen 2004:27), bondearbeid, bondekunst, folkelig kunstindustri, vor folkeindustri, vor nationale husflid (Anker 1998:27).
- 3 Wilhelm Lübke 1885: *Om kunsthåndværket i ældre og nyere tid*. Bergen. Gjertsen og Jacob Falke 1885: *Den moderne Smags historie*. Bergen, Chr.W. Huun.
- 4 Montelius 1903 "The bible of modern prehistory": Schnapp 1996:322.
- 5 Jf. Shetelig 1922:97 om Nøstvedt- og Fosna-funna, Anders Nummedal og oppdaginga av eldre steinalder.
- 6 Også svenske Bernhard Salin blir nemnt i Oseberganalysen.
- 7 For eksempel Kloster 1935a og 1935b, Kloster 1938, Kloster 1945, Kloster 1972.