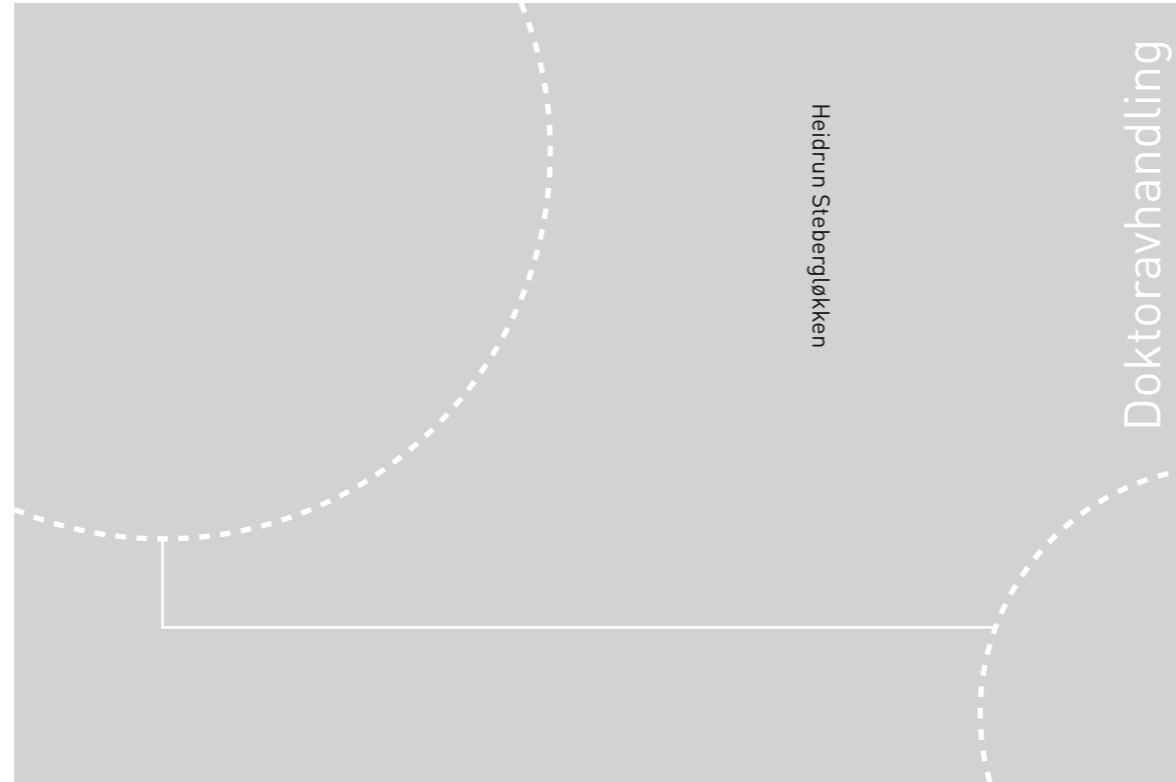


ISBN 978-82-326-1416-5 (trykt utg.)  
ISBN 978-82-326-1417-2 (elektr. utg.)  
ISSN 1503-8181



Doktoravhandling ved NTNU, 2016:38

Heidrun Stebergløkken

## BERGKUNSTENS GESTALTER, TYPER OG STILER

En metodisk og empirisk tilnærming til  
veidekunstens konstruksjonsmåter i et  
midtnorsk perspektiv

 **NTNU**  
Kunnskap for en bedre verden

Doktoravhandling ved NTNU, 2016:38

 NTNU

**NTNU**  
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Avhandling for graden  
philosophiae doctor  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for historiske studier

 **NTNU**  
Kunnskap for en bedre verden

Heidrun Stebergløkken

# **BERGKUNSTENS GESTALTER, TYPER OG STILER**

En metodisk og empirisk tilnærming til  
veidekunstens konstruksjonsmåter i et  
midtnorsk perspektiv

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, februar 2016

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for historiske studier



Kunnskap for en bedre verden

**NTNU**

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Avhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet  
Institutt for historiske studier

© Heidrun Stebergløkken

ISBN 978-82-326-1416-5 (trykt utg.)  
ISBN 978-82-326-1417-2 (elektr. utg.)  
ISSN 1503-8181

Doktoravhandling ved NTNU, 2016:38

Trykket av NTNU Grafisk senter

## FORORD

Det er mange jeg ønsker takke i denne anledningen, da et slikt arbeid ikke kan gjøres uten hjelp. Prosjektet mitt ble mulig fordi NTNU Det humanistiske fakultetet ansatte meg som stipendiat ved Institutt for arkeologi og religionsvitenskap, senere Institutt for historiske studier høsten 2012.

I mitt mastergradsarbeid ble jeg nysgjerrig på stilens rolle i bergkunsten. Min veileder frarådet meg heldigvis å utforske dette nærmere på grunn av masteroppgavens rammer. Temaet klarte jeg imidlertid aldri helt å forlate, og ønsket å fordype meg i denne delen av bergkunstforskningen. Dette har derfor vært en lang prosess, hvor min veileder professor Kalle Sognnes har vært en støttespiller helt siden masteroppgaven, videre gjennom søknadsprosessen og endelig disse tre årene hvor jeg har fått lov til å utforske dette temaet gjennom min doktoravhandling. Jeg vil derfor rette en stor takk til Kalle for flere års samarbeid, der han har vært en uvurderlig støttespiller. Han har også gitt meg tilgang til upublisert materiale, en mengde litteratur og litteraturtips, tilgang til digitalt figurmateriale og bidratt med sin brede kunnskap om bergkunst i veiledningstimer i en årrekke.

Jeg vil også takke professor Gunnar Iversen som kom inn som medveileder høsten 2013. Med sin professorkompetanse innenfor filmvitenskap, har han hjulpet meg mye med de teoretiske perspektivene knyttet til stil som jeg har brukt som grunnlag for det metodiske arbeidet. Det har vært utrolig stor hjelp i å få tilbakemeldinger fra noen utenfor arkeologifaget, men som har stor kunnskap om visuelle arbeidsmetoder.

Som en ekstra kvalitetssikring ønsket jeg eksterne lesere. I den anledning ønsker jeg å takke Trond K. Lødøen (Universitetet i Bergen) og Peter Skoglund (Göteborgs universitet). Trond ga tilbakemeldinger på et tidligere stadium, da rå-manuset var klart førsommeren 2015. Peter kom inn i siste delen av prosessen og vært til stor hjelp for å få den endelige formen og innholdet på plass. Takk til begge for nyttig og konstruktiv kritikk.

Jeg ønsker også få takke Ulf Bertilsson, Peter Skoglund og Johan Ling for invitasjonen til workshop i Tanum okt.2014. En ekstra takk til Ulf som også oppfordret meg til å delta på Valcamoicasymposiet sept.2015. Det var svært lærerikt og nyttig å få presentert mitt prosjekt og ikke minst få tilbakemeldinger både før sisteåret, men også i slutfasen av prosjektet.

Jeg har også fått god hjelp til en del tekniske ting ved avhandlingen. I den anledning vil jeg få takke Raymond Sauvage som har laget alle kartillustrasjonene mine, dette har spart meg for mye arbeid. Knut Sande må også takkes for skannehjelpen av testkalkeringene av Hammer VI. Takk også til Jenny Kalseth som har hjulpet meg med å hente frem bergkunst fra magasinet. Ellen Grav Ellingsen kom inn helt i slutten av prosessen som korrekturleser, på et tidspunkt hvor jeg ikke lengre kunne se mine egne feil. Tusen takk for denne hjelpen, Ellen.

Jeg har også fått delt tanker, frustrasjoner, oppturer og utfordringer med kollegaer fra SAK (Seksjon for arkeologi og kulturhistorie), IAR (Institutt for arkeologi og religionsvitenskap) og senere IHS (Institutt for historiske studier). Takk til Ragnhild Berge, Sophie Bergerbrant, Eva Lindgaard, Merete Moe Henriksen, Ingrid Ystgaard, Martin Callanan, Arne Anderson Stamnes, Jørgen Rosvold, Marianne Utne Nilsen, Ellen Grav Ellingsen, Anne Haug, Terje Brattli, David Tuddenham, Geir Grønnesby, Silje Fretheim, Heidi Mjelva Breivik, Brit Astrid Gystad, Frank Aspren, Anne Birgitte Høy-Petersen, Knut Sande, Roald Odd Myrvang, Lise Bender Jørgensen, Marek Jasinski, Thomas Wallerstrøm og Christer Westerdahl.

En ekstra takk vil jeg rette til Ragnhild Berge som jeg har delt kontor med i mesteparten av tiden, og Sophie Bergerbrant som også var ansatt på instituttet da jeg startet prosjektet. Dere tok veldig godt imot meg og hjalp til med alt jeg måtte lure på, og lærte meg begrepet S-vitaminer. For sjokolade kurerer det meste. Jeg ønsker også å takke Terje Brattli og Lise Bender Jørgensen som begge har vært til stor hjelp i søkeprosessen, i tillegg til å vise støtte underveis og ved innspurten av avhandlingen.

Eva Lingaard skal også ha en stor takk for å ha tatt meg inn i bergkunstvarmen. Siden studietiden på master og tiden før stipendiatstillingen, har jeg fått jobbe for Eva ved flere anledninger. Eva har også gitt meg tilgang til upublisert kalkeringsmateriale. Takk for den erfaringen og kunnskapen jeg fikk gjennom disse prosjektene. I den anledning vil jeg også takke Helle Vangen Stuedal og Per Steinar Josteinsson Brevik, som jeg også har vært heldig å jobbe sammen med i diverse feltarbeid knyttet til bergkunst.

Gunnerusbiblioteket har også bidratt med hjelp når faglitteratur skulle bestilles. Tore Moen har nok forstått når enkelte perioder var mer hektisk enn andre. Etter å ha mottatt hentebeskjed, har han sittet klar med faglitteraturen i hendene til meg. Alltid hyggelig og hjelpsom.

Jeg har også vært heldig å ha gode venner fra studietiden, "gørlza", som alltid har heiet på meg og støttet meg i tykt og tynt. Det setter jeg enormt stor pris på. Jeg ønsker å takke spesielt Lise Mariann Alsli og Ruth Tove Trang-Liljar, som har vært en enorm støtte disse siste tre årene. Dere har lyttet til og gitt meg råd i mine opp- og nedturer, og vist stor forståelse for mine frustrasjoner til tross for den selvvalgte situasjonen et doktorgradsprosjekt faktisk er.

Så må jeg nevne familien min som alltid har hatt troen på meg. Takk kjære mamma og pappa, Ellen og Kjell Voldheim, for at dere ikke avfeide mitt barndomsønske om å bli arkeolog! Takk til pappa, mamma, min bror, Kristian Voldheim, og søster, Solveig Voldheim, som alltid har gitt oppmuntring og vist nysgjerrighet for hva jeg driver med. Både min mamma og min søster måtte begge bli behandlet for kreft i løpet av disse tre årene jeg har jobbet med dette prosjektet. Dere har minnet meg på hva som faktisk er viktigst, og dere er de tøffeste damene i verden!

Takk til min kjære svigerfamilie som alltid har støttet meg, og vist forståelse for at jeg ikke har fått tatt turen hjem så ofte.

Til slutt vil jeg takke min kjære mann, Ken Stebergløkken, som alltid har trodd på meg, og pushet meg til å levere inn PhD-søknad. Du har vist forståelse, interesse og støtte for min arkeologi-interesse gjennom de snart 15 årene vi har hatt sammen. Du har en egen evne til å få meg til å skifte perspektiv når ting butter imot, og du får meg alltid til å finne roen når den trengs. Jeg hadde ikke klart dette uten deg.

Trondheim

Oktober 2015



## INNHold

|  |    |
|--|----|
| FORORD.....  | 3  |
| INNHold.....   | 7  |
| FIGURER.....   | 11 |
| TABELLER .....   | 15 |
| <br>   |    |
| Kapittel 1: INTRODUKSJON.....                                  | 17 |
| 1.0 Bakgrunnen for avhandlingen, materialet og målsetting..... | 17 |
| 1.1 Stilbegrepets opprinnelse.....                             | 25 |
| 1.2 Stil i antropologien .....                                 | 28 |
| 1.3 Stil internasjonalt.....                                   | 34 |
| 1.4 Oppsummering og konklusjoner .....                         | 41 |
| <br>   |    |
| Kapittel 2: STIL OG TYPER I PRAKSIS .....                      | 43 |
| 2.0 Stil som klassifikasjon.....                               | 43 |
| 2.1 Typer som klassifikasjon.....                              | 50 |
| 2.2 Revisjon av typebegrepet .....                             | 53 |
| 2.3 Typologiens formål .....                                   | 57 |
| 2.4 Stil som dateringsmetode .....                             | 60 |
| 2.5 Presisering av begreper og oppsummering.....               | 67 |
| <br>   |    |
| Kapittel 3: TEORETISK PERSPEKTIV.....                          | 71 |
| 3.0 Materialet og arbeidsprosessen.....                        | 71 |
| 3.1 Det estetiske perspektivet.....                            | 74 |
| 3.2 Et felt – flere kontekster? .....                          | 76 |
| 3.3 Møte mellom samfunn.....                                   | 78 |
| 3.4 Integrering og adaptasjon .....                            | 80 |
| 3.5 Oppsummering og konklusjoner .....                         | 82 |



|   |         |
|---|---------|
| Kapittel 4: EMPIRIEN .....                                | 85      |
| 4.0 Materialet – felt og motiver .....                    | 85      |
| 4.1 Kronologisk variasjon .....                           | 88      |
| 4.2 Geografisk variasjon.....                             | 91      |
| 4.3 Variasjon basert på Gjessings stilsekvens .....       | 97      |
| 4.4 Motivrelasjoner .....                                 | 101     |
| 4.5 Oppsummering og konklusjoner .....                    | 108     |
| <br>Kapittel 5: DOKUMENTASJON.....                        | <br>111 |
| 5.0 utfordringer i materialets tilgjengelighet .....      | 116     |
| 5.1 Ulike kalkeringsmetoder .....                         | 118     |
| 5.2 Testing av metodene.....                              | 123     |
| 5.3 Hammer VI – gammel og ny dokumentasjon.....           | 125     |
| 5.4 Huggeteknikken og tolkninger .....                    | 128     |
| 5.5 Oppsummering og konklusjoner .....                    | 133     |
| <br>Kapittel 6: DET MIDTNORSKE MATERIALETS TYPOLOGI ..... | <br>135 |
| 6.0 Persepsjon og gestalt-teori.....                      | 135     |
| 6.1 Hjordedyrenes gestalter.....                          | 141     |
| 6.1.1 Gestaltbeskrivelsen.....                            | 141     |
| 6.1.2 Typene .....  | 143     |
| 6.2 Fuglefigurenes gestalter .....                        | 146     |
| 6.2.1 Gestaltbeskrivelsen.....                            | 146     |
| 6.2.2 Typologien.....                                     | 148     |
| 6.3 Hvalfigurenes gestalter.....                          | 149     |
| 6.3.1 Gestaltbeskrivelsen.....                            | 150     |
| 6.3.2 Typologien.....                                     | 151     |
| 6.4 Båtfigurenes gestalter .....                          | 153     |
| 6.4.1 Gestaltbeskrivelsen.....                            | 153     |
| 6.4.2 Typologien.....                                     | 155     |
| 6.5 Fiskefigurenes gestalter .....                        | 156     |
| 6.5.1 Gestaltbeskrivelsen.....                            | 157     |
| 6.5.2 Typologien.....                                     | 157     |
| 6.6 Oppsummering og konklusjoner .....                    | 159     |

|  |     |
|--|-----|
| Kapittel 7: EVALUERING AV DET TYPOLOGISKE ARBEIDET .....         | 161 |
| 7.0 Hovedtrekk hos hjortefigurene .....                          | 161 |
| 7.0.1 Geografisk perspektiv .....                                | 163 |
| 7.0.2 Gestaltene og typene i et tidsperspektiv .....             | 170 |
| 7.0.3 Hjortedyrene i Midt-Norge i et nasjonalt perspektiv .....  | 173 |
| 7.1 Hovedtrekk hos fuglefigurene .....                           | 179 |
| 7.1.1 Geografisk perspektiv .....                                | 180 |
| 7.1.2 Gestaltene og typene i et tidsperspektiv .....             | 187 |
| 7.1.3 Fuglefigurene i Midt-Norge i et nasjonalt perspektiv ..... | 188 |
| 7.2 Hovedtrekk hos hvalfigurene .....                            | 190 |
| 7.2.1 Geografisk perspektiv .....                                | 191 |
| 7.2.2 Gestaltene og typene i et tidsperspektiv .....             | 197 |
| 7.2.3 Hvalfigurene i Midt-Norge i et nasjonalt perspektiv .....  | 198 |
| 7.3 Hovedtrekk hos båtfigurene .....                             | 200 |
| 7.3.1 Geografisk perspektiv .....                                | 201 |
| 7.3.2 Gestaltene og typene i et tidsperspektiv .....             | 207 |
| 7.3.3 Båtfigurene i Midt-Norge i et nasjonalt perspektiv .....   | 208 |
| 7.4 Hovedtrekk hos fiskefigurene .....                           | 209 |
| 7.4.1 Geografisk perspektiv .....                                | 211 |
| 7.4.2 Gestaltene og typene i et tidsperspektiv .....             | 212 |
| 7.4.3 Fiskefigurene i Midt-Norge i et nasjonalt perspektiv ..... | 213 |
| 7.5 Oppsummering og konklusjoner .....                           | 214 |
| <br>   |     |
| Kapittel 8: STILANALYSEN .....                                   | 217 |
| 8.0 Hvordan gjøre en stilanalyse? .....                          | 218 |
| 8.1 Lik og ulik stil .....                                       | 220 |
| 8.1.1 Holtås I, Levanger kommune i Nord-Trøndelag .....          | 220 |
| 8.1.2 Holtås II, Levanger kommune i Nord-Trøndelag .....         | 223 |
| 8.1.3 Evenhus V, Frosta kommune i Nord-Trøndelag .....           | 225 |
| 8.1.4 Hammer, Steinkjer kommune i Nord-Trøndelag .....           | 228 |
| 8.1.5 Hell I, Stjørdal kommune i Nord-Trøndelag .....            | 233 |
| 8.1.6 Bøgge I, Nesset kommune i Møre og Romsdal .....            | 234 |
| 8.1.7 Horjem I, Snåsa kommune i Nord-Trøndelag .....             | 236 |
| 8.1.9 Bardal I, Steinkjer kommune i Nord-Trøndelag .....         | 238 |
| 8.1.10 Lånke III, Stjørdal kommune i Nord-Trøndelag .....        | 241 |

|  |     |
|--|-----|
| 8.1.11 Kvennavika I, Mosvik kommune i Nord-Trøndelag ..... | 242 |
| 8.2 Eksempler fra "gråsonen" .....                         | 245 |
| 8.3 Oppsummering og konklusjoner .....                     | 248 |
| <br>   |     |
| Kapittel 9: TOLKNINGSPERSPEKTIV .....                      | 253 |
| 9.0 Klima og topografiske forhold i en overgangsfase.....  | 255 |
| 9.1 To tradisjoner?.....                                   | 257 |
| 9.2 Kommunikasjon og møteplasser .....                     | 265 |
| 9.3 Læringsprosesser .....                                 | 271 |
| 9.4 Oppsummering og konklusjoner .....                     | 276 |
| <br>   |     |
| Kapittel 10: KONKLUSJON.....                               | 281 |
| 10.0 Konklusjon av problemstillingene.....                 | 282 |
| 10.1 Resultater og nye perspektiver .....                  | 284 |
| <br>   |     |
| LITTERATURLISTE .....                                      | 289 |
| <br>   |     |
| APPENDIKS.....   | 303 |
| I.  OVERSIKT GESTALTER OG TYPER.....                       | 305 |
| II. DEN TYPOLOGISKE OVERSIKTEN .....                       | 310 |
| III. GESTALTER OG MAKSIMUMSDATERING.....                   | 332 |

## FIGURER

Alle enkeltfigurer fra kalkeringer som fremstilles i tekst og tabeller er ikke i målestokk.

Oversikt over hvor kalkeringene er publisert finnes i Appendiks.

|  |     |
|--|-----|
| Figur 1 <i>Art Nexus</i> – ulike relasjoner mellom kunsten, kunstneren og mottakeren (Gell 1998:29).....   | 29  |
| Figur 2 Eksemplifisering av forskjellen mellom gestalt og type.....  | 55  |
| Figur 3 Paradigmatisk typologi, * markerer de båttypene som finnes (Sognnes 2001: 47).....   | 59  |
| Figur 4 Variasjoner i fremstilling av hjortedyr. F.v. Bøla I, Holte I og Bardal III.....   | 61  |
| Figur 5 Isobaser (Svendsen og Mangerud 1987: 115).....   | 63  |
| Figur 6 Fremstillingen av neshorn i sekvenser (Malafouris 2013: 195).....  | 73  |
| Figur 7 Oversikt over alle lokaliteter. Lokaliteter markert med hvitt (6 og 34), er fjernet og befinner seg på Vitenskapsmuseet i Trondheim. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015....  | 86  |
| Figur 8 Prosentvis fordeling innenfor de ulike fasene.....   | 90  |
| Figur 9 Prosentvis fordeling innenfor de ulike områdene.....   | 94  |
| Figur 10 Prosentvis fordeling innenfor Gjessings tre stiler.....   | 98  |
| Figur 11 Prosentvis fordeling av motiver i en kronologisk fremstilling.....  | 102 |
| Figur 12 Prosentvis fordeling av motiver i en geografisk fremstilling.....   | 103 |
| Figur 13 Prosentvis fordeling av motiver fremstilt etter Gjessings stilsekvens.....  | 104 |
| Figur 14 Hver farge representerer hvert sitt motiv. Hvert hjørne representerer de ulike motivene, og sorte prikker markerer hvor ofte motivet opptrer alene.....   | 107 |
| Figur 15 Eksempler på ulik dokumentasjon. A: Tegning etter Jan Peterses kalkering på silkepapir (1916), B: Tegning etter E.S. Engelstads kalkering på pergamentpapir (1932), C: Fotografi av Mikkelsens kalkering på plastfolie (1975), D: Tegning etter E.S. Engelstads kalkering på pergamentpapir og E: Fotografi av Anders Hagens kalkering på plastfolie (Mikkelsen 1977: 10 og 12). Illustrasjon: Stebergløkken..... | 119 |
| Figur 16 Detalj kalkering som illustrerer overhugginger, Borno I (Fossati 2003: 34).....   | 121 |
| Figur 17 Kalkering gjort av David Vogt (Vogt 2012: 357).....   | 122 |
| Figur 18 Detalj, Leirfall II, Stjørdal, Nord-Trøndelag. Kalkering: Stebergløkken 2013.....   | 123 |
| Figur 19 Ulike kalkeringsmetoder. Leirfall, Stjørdal, Nord-Trøndelag. Kalkeringer: Stebergløkken 2013.....   | 124 |
| Figur 20 Kalkering gjort av Egil Bakka 1977 (Bakka 1988: Vedlegg V).....   | 127 |
| Figur 21 Kalkering gjort av forfatter. Sprekker og skader markert med rødt. (Stebergløkken 2014). 127  |     |
| Figur 22 Figur 16-19 viser grov huggeteknikk. Kalkering: Stebergløkken 2014.....   | 131 |
| Figur 23 Fra venstre: figur 22 og 1. Finere og kontrollert huggeteknikk. Kalkering: Stebergløkken 2014.....  | 132 |

|   |     |
|---|-----|
| Figur 24 Detalj hvalfigur, figur 7. Kalkering: Stebergløkken 2014. ....   | 133 |
| Figur 25 Rubins vase (Ekeland 2004: 215).....   | 136 |
| Figur 26 Hjortedyrenes fem gestalter. De sorte linjene markerer rammeverket for figurene. ....  | 141 |
| Figur 27 Fuglefigurenes fem gestalter.....  | 146 |
| Figur 28 Hvalfigurenes fem gestalter.....   | 150 |
| Figur 29 Båtfigurenes fem gestalter.....  | 153 |
| Figur 30 Fiskefigurenes fire gestalter.....   | 157 |
| Figur 31 Geografisk oversikt av hjortedyrenes gestalt A. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....  | 165 |
| Figur 32 Geografisk oversikt av hjortedyrenes gestalt B. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....  | 166 |
| Figur 33 Geografisk oversikt av hjortedyrenes gestalt C. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....  | 167 |
| Figur 34 Geografisk oversikt av hjortedyrenes gestalt D. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....  | 168 |
| Figur 35 Geografisk oversikt av hjortedyrenes gestalt E. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....  | 169 |
| Figur 36 Hjortedyrenes gestalter og maksimumsdatering.....  | 170 |
| Figur 37 Geografisk oversikt av fuglefigurenes gestalt A. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. .... | 182 |
| Figur 38 Geografisk oversikt av fuglefigurenes gestalt B. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. .... | 183 |
| Figur 39 Geografisk oversikt av fuglefigurenes gestalt C. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. .... | 184 |
| Figur 40 Geografisk oversikt av fuglefigurenes gestalt D. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. .... | 185 |
| Figur 41 Geografisk oversikt av fuglefigurenes gestalt E. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. .... | 186 |
| Figur 42 Fuglenes gestalter og maksimumsdateringer.....   | 187 |
| Figur 43 Geografisk oversikt av hvalfigurenes gestalt A. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....  | 192 |
| Figur 44 Geografisk oversikt av hvalfigurenes gestalt B. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....  | 193 |
| Figur 45 Geografisk oversikt av hvalfigurenes gestalt C. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....  | 194 |
| Figur 46 Geografisk oversikt av hvalfigurenes gestalt D. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....  | 195 |

|  |     |
|--|-----|
| Figur 47 Geografisk oversikt av hvalfigurenes gestalt E. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....     | 196 |
| Figur 48 Hvalenes gestalter og maksimumsdatering.....  | 197 |
| Figur 49 Geografisk oversikt av båtfigurenes gestalt A. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....      | 202 |
| Figur 50 Geografisk oversikt av båtfigurenes gestalt B. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....      | 203 |
| Figur 51 Geografisk oversikt av båtfigurenes gestalt C. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....      | 204 |
| Figur 52 Geografisk oversikt av båtfigurenes gestalt D. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....      | 205 |
| Figur 53 Geografisk oversikt av båtfigurenes gestalt E. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015. ....      | 206 |
| Figur 54 Båtens gestalter og maksimumsdatering.....  | 207 |
| Figur 55 Likheter mellom Evenhus og Bergheim, Alta. ....   | 209 |
| Figur 56 Geografisk oversikt av fiskefigurenes gestalter A-D. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7.<br>Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015..... | 211 |
| Figur 57 Fiskens gestalter og maksimumsdatering .....  | 212 |
| Figur 58 Eksempler på de tre nivåene gestalter, typer og stil. A: Horjem I, B: Hammer V, C: Bardal III, D: Holtås I, E: Evenhus V og F: Hammer VIII.....         | 217 |
| Figur 59 Holtås I (Kristen R Møllenus, 1968b) .....  | 220 |
| Figur 60 Figurer utelatt fra materialet .....  | 220 |
| Figur 61 Eksempler på lik stil .....   | 221 |
| Figur 62 D og E er eksempler på lik type, men ulik stil. De to figurene i eksempel D viser lik stil...   | 222 |
| Figur 63 Bardal III (Gjessing, 1936).....  | 223 |
| Figur 64 Holtås II (Kalle Sognes, 1981) .....  | 223 |
| Figur 65 Ulik stil, men figurene viser konstruksjonsmessige likheter. ....   | 224 |
| Figur 66 Evenhus V (Gjessing, 1936).....   | 225 |
| Figur 67 Eksempel A viser lik stil, eksempel B-E viser ulik stil, men likhet i attributter.....  | 226 |
| Figur 68 Røkke XV. Kalkering: Sognes 1980 (Sognes 2001:142) .....  | 227 |
| Figur 69 Eksempel F og G viser lik stil. Eksempel H og I har ulik stil.....  | 227 |
| Figur 70 Figurene viser lik stil innad i eksempel A og B. Eksempel C-E viser ulik stil.....  | 229 |
| Figur 71 F er eksempler på lik stil. G er figurer med lik gestalt og type, men har ulik stil.....  | 230 |
| Figur 72 Eksempel H og I viser lik stil. ....  | 230 |
| Figur 73 Figurene under eksempel J viser lignende indre mønster.....   | 231 |
| Figur 74 Eksempel K-N viser ulik stil. Eksempel O-Q viser likheter i attributter, men ulik stil. ....  | 231 |
| Figur 75 Eksempel R illustrerer likhet i stil. Eksempel S-T viser ulik stil.....   | 232 |

|   |     |
|---|-----|
| Figur 76 Hell I (Kalle Sognnes, 1983b) .....  | 233 |
| Figur 77 Eksempel A viser stor likhet i stil.....   | 233 |
| Figur 78 Disse dyrene er av en annen kvalitet og viser ulik stil.....   | 234 |
| Figur 79 Bogge I (Gjessing, 1936).....  | 234 |
| Figur 80 Disse eksemplene viser ikke likhet i stil.....   | 235 |
| Figur 81 Alle eksemplene viser ulik stil, men likhet i attributter.....   | 235 |
| Figur 82 Horjem I. Kalkering: Sognnes 1996 (Stafseth, 2006).....  | 236 |
| Figur 83 Eksemplene A-C illustrer likhet i stil. Eksempel D viser ulik stil.....  | 237 |
| Figur 84 Bardal I (kun veideristningene). Kalkering (Gjessing, 1936).....   | 238 |
| Figur 85 Bardal I (begge tradisjoner). Kalkering (Gjessing, 1936).....  | 238 |
| Figur 86 Eksempler på lik stil. ....  | 239 |
| Figur 87 Fragmenterte figurer gjør det vanskelig å avgjøre likhet i stil.....   | 240 |
| Figur 88 A: Lånke III (Kalle Sognnes, 1983b), B: Hammer XIV (Bakka, 1988).....  | 241 |
| Figur 89 Kvennavika I (Selset) (Gjessing, 1936).....  | 242 |
| Figur 90 Eksempel A viser lik stil. Eksempel B – D viser ulik stil.....   | 243 |
| Figur 91 Nyoppdagede fiskefigurer på Honnhammer. Øverst til venstre ser man de samme attributter<br>(indre mønster) som finnes på figurene fra Kvennavika. De viser derimot ikke lik stil. Foto: Trond<br>Eilev Linge (Linge 2014: 20)..... | 244 |
| Figur 92 Frynsefigurer som likheter, men ikke lik stil.....   | 245 |
| Figur 93 Fuglefigurer som viser likheter, men ikke lik stil.....  | 246 |
| Figur 94 Bogge II (Gjessing, 1936).....   | 247 |
| Figur 95 Hvalfigurer som viser likheter, men ikke lik stil. ....  | 247 |
| Figur 96 Lokalteter som viser likheter i stil. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet<br>2015.....   | 249 |
| Figur 97 Pollendiagram for vegetasjonsutviklingen i indre Trondheimsfjord-området, fra slutten av<br>siste istid og frem til i dag. Illustrasjon hentet fra Hafsten 1987:105.....   | 256 |
| Figur 98 Båt med dyrehodestavn, Hammer VIII.....  | 259 |
| Figur 99 Fra venstre: Evenhus V og Hammer VI. Disse feltene utgjorde sannsynligvis svaberg i sin<br>brukstid. Foto: Stebergløkken 2007, 2014 .....  | 263 |
| Figur 100 Bardal Ia og den monumentale bergflaten. Foto: NTNU Vitenskapsmuseet, Stebergløkken<br>2012.....  | 264 |
| Figur 101 Eksempler på dyr med mulig skjelettstruktur. A: Bardal III, B: Holtås I, C: Bogge I, D:<br>Hammer V, E: Reiten/Reitaneset, F: Bøla IV, G: Hammer VI, Hammer XIII, H: Lånke III, Lånke I<br>og I: Evenhus V.....                   | 269 |
| Figur 102 Hjortedyr frå A: Bøla I, B og C: Hell I.....  | 272 |
| Figur 103 Bøla-reinen vises på det venstre bildet. Bilde til høyre viser feltet og fossen i fremkant (pil<br>markerer Bøla-reinen) Foto: Stebergløkken 2015.....  | 273 |

|  |     |
|--|-----|
| Figur 104 Hvalfigurer fra A: Hammer VI B: Hammer XIII.....   | 273 |
| Figur 105 Dolk med dyrehode fra Brynhildsvolden (T5012) Foto: Per Fredriksen, NTNU<br>Vitenskapsmuseet.....                                | 274 |
| Figur 106 Hjemmeluft, Ole Pedersen 11 A. Til høyre har berget endret karakter og farger ved våt<br>tilstand. Foto: Stebergløkken 2010..... | 275 |

## TABELLER

|  |     |
|--|-----|
| Tabell 1 Det samlede materialet og fordelingen av antall figurer.....  | 20  |
| Tabell 2 Utvalgte figurer og datering ved hjelp av strandlinjer.....   | 62  |
| Tabell 3 Avvik mellom strandlinje-programmene.....   | 64  |
| Tabell 4 Få meter kan gjøre stort utslag ved strandlinjedatering.....  | 66  |
| Tabell 5 Oversikt over alle felt.....  | 85  |
| Tabell 6 Kronologisk oversikt alle felt, med antall figurer (* = felt som ikke er strandbundet, T =<br>transgresjon).....  | 88  |
| Tabell 7 Antall figurer fremstilt i kronologisk oversikt. Mørkere farge viser figurkonsentrasjon.....  | 89  |
| Tabell 8 Alle felt fremstilt kronologisk. De to øverste kategoriene er felt som er har flere mulig<br>strandlinjer (transgresjon - markert med T), eller ikke er strandbundet (*). ..... | 92  |
| Tabell 9 Geografisk oversikt alle felt, med antall figurer.....  | 93  |
| Tabell 10 Antall figurer fremstilt i en geografisk oversikt. Mørkere farge viser figurkonsentrasjon..  | 94  |
| Tabell 11 Alle felt fremstilt geografisk .....   | 96  |
| Tabell 12 Felt sortert etter Gjessings stilsekvens. Grønt: feltene Gjessing baserte sin stilkronologi på<br>(Gjessing 1936:168), grått: tilvekst etter 1936.....                         | 97  |
| Tabell 13 Antall figurer fremstilt etter Gjessings stilsekvens. Mørkere farge viser figurkonsentrasjon...  | 98  |
| Tabell 14 Alle felt fordelt etter stil sammen med tidsfaser (* = felt som ikke er strandbundet, T =<br>transgresjon).....  | 100 |
| Tabell 15 Antall motiver på samme felt, fremstilt kronologisk, geografisk og etter Gjessings<br>stilsekvens .....  | 101 |
| Tabell 16 Oversikt de ulike motivene (fremstilt med ulike farger), med antall figurer.....   | 105 |
| Tabell 17 Oversikt over ulike dokumentasjonsteknikker.....   | 112 |
| Tabell 18 Fordeling av hjortefigurenes gestalter og typer.....   | 162 |
| Tabell 19 Forekomst av gestalt A i øvrig norsk materiale.....  | 174 |



|   |     |
|---|-----|
| Tabell 20 Forekomst av gestalt B i øvrig norsk materiale.....     | 176 |
| Tabell 21 Forekomst av gestalt C. i øvrig norsk materiale.....    | 176 |
| Tabell 22 Forekomst av gestalt D i øvrig norsk materiale. ....    | 178 |
| Tabell 23 Forekomst av gestalt E i øvrig norsk materiale. ....    | 178 |
| Tabell 24 Fordeling av fuglefigurenes gestalter og typer.....     | 179 |
| Tabell 25 Forekomst av fuglefigurer i øvrig norsk materiale.....  | 189 |
| Tabell 26 Fordeling av hvalfigurenes gestalter og typer.....      | 190 |
| Tabell 27 Forekomst av hvalfigurer i øvrig norsk materiale.....   | 199 |
| Tabell 28 Fordeling av båtfigurenes gestalter og typer.....       | 200 |
| Tabell 29 Forekomst av båtfigurer i øvrig norsk materiale.....    | 209 |
| Tabell 30 Fordeling av fiskefigurenes gestalter og typer.....     | 210 |
| Tabell 31 Forekomst av fiskefigurer i øvrig norsk materiale. .... | 213 |

## Kapittel 1: INTRODUKSJON

### 1.0 Bakgrunnen for avhandlingen, materialet og målsetting

Bergkunst er et globalt fenomen, som vi kjenner fra alle kontinenter. Den arter seg forskjellig fra område til område, men det kan virke som at mennesker overalt i verden har hatt et ønske om å formidle noe til sin omverden gjennom å lage bilder på berg.

I Norge har bergkunsthistorien pågått i over hundre år, dette gjelder også i Midt-Norge (Brøgger, 1906; Hallström, 1960; Marstrander, 1963; K. Rygh, 1882; O. Rygh, 1873; Sognnes, 2003a). Det har aldri eksistert et stort forskningsmiljø og det har i stor grad vært enkeltpersoner som har stått for forskningen som er gjort. Samtidig har det vært en mer eller mindre kontinuerlig bergkunsthistorie i Midt-Norge, siden starten av 1900-tallet. I sum gjenspeiler dette en lang bergkunsthistorie-tradisjon, som har generert i en rekke publikasjoner.

Gjennom hundre år med forskning og systematisering av bergkunsten, har det blitt utviklet et begrepsapparat der *stil* og *type* er sentrale begreper. Stil og type, men også form og klasser, utgjør enheter som materialet har vært delt inn i. Formålet med dette har vært todelt. På den ene siden for å danne et system som gjør det lettere å se likheter og ulikheter mellom grupper av figurer. På den annen side for å sette disse enhetene inn i kronologiske sammenhenger, for derved å kunne datere bergkunsten. Til sammen har dette har utgjort metodiske verktøy som har ligget til grunn for analyser og tolkninger.

Bergkunst er problematisk å datere. Ofte har man ikke annet å støtte seg til enn selve bergbildene. Også den overordnede konteksten bildene inngår i kan være vanskelig å påvise. Arkeologiske utgravinger, har siden  $^{14}\text{C}$ -metodens inntog, gitt dateringskunnskap om ulikt materiale og teknologi. Utarbeidede typologier av arkeologiske artefakter har blitt testet med  $^{14}\text{C}$ -datering, og dermed blitt justert og korrigert. Tilsvarende dateringer er vanskelig å gjøre med bergkunsten, daterbare lag som dekker bergkunsthistorie utgjør ikke nødvendigvis sluttede kontekster. Vi vet ikke hvor lenge bergkunsthistoriene kan ha ligget åpent i terrenget, eller hvor lenge bergkunsthistorien ved de enkelte felt ble opprettholdt. Potensielt kan feltene ha ligget åpent i landskapet i flere tusen år. Felt som er dekket av marine deponeringer, kan tyde på at feltene ble tildekket mens det ennå lå i strandsonen. Felt der dette forekommer kan altså gi sikrere dateringer, men dette er et sjeldent fenomen.

Tradisjonelt har det vært stort fokus på å systematisere materialet for kronologiske formål, og man har utarbeidet typologier og stilsekvenser. Det er sjeldent at det er mulig å hente og datere organisk materiale direkte fra bergkunstpanelet. Det kan være mulig å datere aktivitetsspor (ildsted, konstruksjoner (stolpehull), bosetning etc.) i nærheten av eller i lag som dekker bergkunstfelt, men slike utgravninger tilhører sjeldenhetene, med unntak av noen få forskningsgravinger. Både Theodor Pettersen og Kalle Sognnes har gjort gravinger ved Sandhalsen, men de antatt nedre delene av figurene ble ikke funnet. De eldste dateringene stammer fra tidlig bronsealder, og ikke neolitikum slik Gjessing (1936) forslo (Sognnes 2015: 45-50). Bergkunstfeltene i Midt-Norge er svært sjeldent berørt av sikringsgravinger. Dette er en av utfordringene, men det avgjørende problemet er bergkunstens kontekst. Dersom man ikke finner bergkunst in-situ i urørte kulturlag, er man heller ikke sikker på om det som dateres kan relateres til produksjonen av bergkunsten. Med bakgrunn i dette har bergkunsthistorikeren ofte brukt motivene og stilen til å systematisere materialet kronologisk.

Andreas M. Hansen (1904) var en av de første som begynte systematiseringsarbeidet av bergkunsten. Han identifiserte to tradisjoner, først en sørskanadinavisk tradisjon som Hansen mente var laget av de arisktalende forfedrene til dagens skandinaver. Den andre tradisjonen derimot var laget av ikke-arisktalende innvandrere til det nordlige Fennoskandia. Hansen delte med andre ord bergkunsten i forhold til ulike folkegrupper. Alder eller kronologi var ikke i fokus. Denne etniske tilnærmelsen av materialet er selvfølgelig ikke akseptert blant dagens forskere, men den påviste todelingen av materialet har holdt stand helt opp til dagens forskning. Tolkningene og argumentasjonen bak todelingen er derimot meget annerledes. Brøgger (1906) mente at todelingen skyldtes at bergkunsten ble laget til ulik tid og at bergkunsten funnet lengre nord, som senere har blitt kalt arktiske ristninger, tilhørte steinalderen. Den sørskanadinaviske bergkunsten derimot tilhørte bronsealderen. Senere mente Brøgger tradisjonene var samtidige (1925), før han igjen endte opp med at bergkunsten måtte tilhøre ulike tradisjoner (1931). Det var Gutorm Gjessing (1936, 1939) som senere innførte begrepene veide- og jordbruksristninger.

Delingen av bergkunsten i veideristninger og jordbruksristninger ble grunnlaget for videre forskning, og fikk paradigmatisk status. De to tradisjonene utgjorde grunnsteinene i den videre forskningen på 1920- og 30-tallet, der Haakon Shetelig og Gutorm Gjessing var ledende forskere. Tidsmessig argumenteres det for at veideristningene i hovedsak tilhører steinalder, men at enkelte felt også kan dateres til overgangen steinalder/bronsealder. Jordbruksristningene tilhører bronsealderen, med mulighet for at noen felt også kunne ha

fortsatt bruk i jernalder. Theodor Petersen utførte en systematisk undersøkelse av bergkunsten i Midt-Norge. Nye funn kom til nesten hvert år, og materialet vokste sterkt. Han fikk aldri fullført og publisert sine undersøkelser, og slutføringen ble gjort av Gjessing (1936), som bygget videre på Shetelig's (1922) stilteorier. Bergkunstmaterialet ble delt inn i kronologiske trinn basert på figurenes stil.

Lite nytt har vært gjort med veideristningene i Midt-Norge i metodisk sammenheng, men jordbruksristningene har vært omklassifisert og diskutert av en rekke forskere. Med unntak av noen få justeringer av veideristningenes kronologiske stilsekvens, har bruken av sekvensen fått fotfeste innenfor midtnorsk bergkunsthistorisk forskning og formidling. Tiden er nå inne for ny grunnforskning, av flere årsaker:

- Materialet har økt betraktelig siden 1930-tallet (omtrent tredoblet)
- Stil- og typebegrepet har aldri vært definert på lik måte av ulike forskere, til tross for at begrepene brukes i metodisk sammenheng (datering og typologi)
- Stil brukes også på et overordnet generelt nivå, som gjør at begrepet får flere meninger og upresis betydning
- Strandlinjedateringer har vært brukt til å utarbeide stilkronologier, dette til tross for at mange usikkerhetsmomenter er knyttet til denne metoden

Disse faktorene illustrerer til sammen usikkerhetsmomenter som jeg mener får konsekvenser for det metodiske arbeidet, som i neste rekke også vil påvirke tolkningene av bergkunsten. Hovedutfordringen ligger i at begrepene stil og type ikke er godt definert, og at det også er tilfeller der begrepene blandes og brukes om hverandre. Inndeling i stiler representerer en estetisk innfallsvinkel i klassifikasjonsarbeidet, men stilene brukes også som grunnlag for datering. Nettopp fordi stilbegrepet er så sentralt, kreves det en forskningshistorisk gjennomgang av dette begrepet. Denne stildebatten danner utgangspunktet for min avhandling.

Jeg vil komme nærmere inn på stilbegrepets opprinnelse og bruken av begrepet i de innledende kapitlene. Dette vil spenne fra kunsthistorie, som begrepet har sin opprinnelse fra, til bruk av stil innenfor antropologi, samt den arkeologiske stildebatten som har eksistert internasjonalt i flere tiår. Denne gjennomgangen legger fokus på de ulike utfordringene som er knyttet til bruk av stilbegrepet, også ut over arkeologi som fagfelt. Det viser at den tradisjonelle bruken av stilbegrepet er utfordrende, og at en problematisering av dette fordrer vilje til alternativ tenkning.

Det har generelt vært lite fokus på stilbegrepet i norsk bergkunstforskning. Dette til tross for at stil i stor grad har vært sett på som nyttig og relevant for forskningen, særlig for veideristningene, men uten at begrepet har vært definert eller problematisert. Jeg ser bruken av stilbegrepet som et hovedproblem, og velger å tilnærme meg de aktuelle problemene fra en metodisk synsvinkel. Bruken av begrepene stil og type gjennomgås kritisk i avhandlingen, samt hvordan dette har lagt grunnlaget for metodisk arbeid innen forskning på bergkunsten. Arbeidet utgjør derfor en grunnforskning på metodisk nivå. Mine definisjoner av begrepene bygger på denne gjennomgangen og presiseres i kapittel 2.5.

På generell basis kan man si at det er de overordnede tolkningene (sjamanisme, totemisme, fangstmagi, animisme etc.) som har vært i fokus den senere tiden, og man har søkt støtte i de elementene av materialet som kan være med å bygge opp under de enkelte tolkningene. Dette skjer imidlertid uten ny gjennomgang av materialet ut fra metodologiske refleksjoner, noe som er et grunnleggende problem. De fleste forskere tar i dag utgangspunkt i de overordnede tolkningene, men jeg ønsker å ta utgangspunkt i materialet. Å skulle bruke stil kun i et kronologisk aspekt, mener jeg begrenser materialet. Jeg søker å forstå hva stil kan fortelle om for eksempel sosiale relasjoner, individuell frihet og kontaktnettverk.

Empirien, som blir nærmere presentert i kapittel 4, omfatter veideristningene i Midt-Norge. Nærmere bestemt består dette i det kalkeringsmaterialet og annet dokumentasjonsmateriale av veidekunst som befinner seg innenfor NTNU Vitenskapsmuseets forvaltningsområde. Jeg tar utgangspunkt i samtlige veideristningsfelt i Midt-Norge, til sammen 67 felt fordelt på 36 lokaliteter. Av disse befinner 14 av feltene seg i Sør-Trøndelag, 37 i Nord-Trøndelag, 12 i Møre og Romsdal og 4 på Helgelandskysten i Nordland. Hovedvekten av veideristningsmaterialet i Midt-Norge er lokalisert i Nord-Trøndelag, og utgjør 55,2 % av det totale materialet.

Hjortedyrene dominerer med ca. 47 % av figurene. I tillegg til disse, finnes det fire andre motiver som forekommer ofte i Midt-Norge. Fugler (ca. 20 %) og hvaler (ca. 15 %) er vanlig i veideristningsmaterialet fra dette området, mens båter (ca. 12 %) og fisker (ca. 6 %) utgjør to mindre grupper. Det er disse fem motiver som danner grunnlaget for det videre arbeidet.

| Motiv          | Hjortedyr | Hvaler | Fugler | Båter | Fisker | Sum        |
|----------------|-----------|--------|--------|-------|--------|------------|
| Antall figurer | 260       | 86     | 110    | 65    | 31     | <b>552</b> |

**Tabell 1** Det samlede materialet og fordelingen av antall figurer.

Med bakgrunn i dette, er hensikten med denne avhandlingen å utforske hvordan stilbegrepet får konsekvenser for det metodiske arbeidet. Min hypotese er at udefinerte begreper får følger for hvordan forskere behandler materialet. Dette vil videre påvirke det metodiske arbeidet, som igjen vil få konsekvenser for analysene og tolkningene av materialet. Basert på dette har jeg laget tre delmål som bygger videre på hverandre:

**I. Kartlegging av stilbegrepet, innhold og bruk.**

*Hvordan har stilbegrepet vært brukt som grunnlag for metodisk arbeid innenfor bergkunstforskningen?*

**II. Klargjøring og definisjon av begreper, med fokus på stil og type.**

*Vil nye definisjoner av stil og type kunne gi andre perspektiver som kan brukes for systematisering av bergkunsten?*

*Er det mulig å se stil som uttrykk for individer og i sammenheng med kommunikasjon mellom grupper?*

**III. Testing av de nye definisjonene på et utvalgt materiale (veideristninger i Midt-Norge), og analysering av bergkunsten med bakgrunn i disse.**

*Kan en standardisering av begrepsapparatet med utgangspunkt i gestalt-teori bidra til å redusere subjektiviteten i hvordan man definerer gestalter og typer?*

*Hvordan opptrer materialet innenfor undersøkelsesområdet (geografisk spredning og relasjon til kronologi)?*

*Hvilke nye perspektiv kan mine metoder tilføye bergkunstforskningen?*

**Delmål I** utgjør et viktig grunnarbeid for mitt prosjekt, og blir behandlet i kapittel 1 og 2. Jeg vil utforske stilbegrepet på et teoretisk og metodisk plan. For dette arbeidet er det viktig å ha oversikt over hvordan begrepet har vært brukt i nasjonal sammenheng. For å kunne gjøre dette, er det nødvendig å gå utenfor den norske og nordiske bergkunstforskningen, til andre disipliner som også beskjeftiger seg med stil. Stilbegrepet har sin opprinnelse i kunsthistorie, men har også hatt sterk tradisjon innenfor antropologien. Det er derfor viktig å undersøke hvordan begrepet har utviklet seg etter lån på tvers av faggrenser. Jeg ønsker å se dette i forhold til den internasjonale stildebatten, og undersøke om denne skiller seg fra den norske oppfatningen av stil.

**Delmål II** omfatter klargjøring og definisjon av begrepene, med fokus på stil og type (kapittel 2). Målet vil være å tydeliggjøre begrepene med bakgrunn i forskningshistorien. Det er viktig å undersøke hvordan de har vært brukt, for å kunne finne eventuelle feilkilder eller mangler ved bruken. En klargjøring av begrepene stil og type kan åpne for en standardisering i bruken av begrepene, og slik legge til rette for at ulike bergkunstforskere kan ha samme oppfatning av hva stil og type innebærer. Ved å definere disse begrepene, vil det bli mulig å skille dem fra hverandre og dermed skape færre misforståelser. Slik vil man også åpne dører for nye perspektiver for hvordan man kan tilnærme seg stil og type. Gjennom dette delmålet ønsker jeg også å undersøke om det finnes grunnlag for å datere og lage kronologier med utgangspunkt i stil. Eller om det er mulig å knytte stil til personnivå, og hva det kan fortelle om datidens samfunn.

I kapittel 3 presenteres noen utvalgte teoretiske perspektiver som gir støtte til hvordan jeg ønsker å jobbe med materialet, og hvordan det i etterkant kan tolkes. Materialet blir nærmere presentert i kapittel 4. Siden jeg baserer meg i hovedsak på kalkeringer i denne avhandlingen, vil jeg i kapittel 5 redegjøre for utfordringer og feilkilder knyttet til dette kildematerialet.

**Delmål III** er å teste de nye definisjonene mot min empiri (kapittel 6-9). Jeg ønsker å bruke materialet fra Midt-Norge, siden dette området utmerker seg med en av de største konsentrasjoner av bergkunst i Skandinavia. Midt-Norge utgjør et krysningspunkt mellom de ulike bergkunsttradisjonene, og her finner man de forskjellige stiltrinnene som Gjessing (1936) opererer med og som har vært grunnlaget for mye av den senere bergkunstforskningen. En mulig standardisering av begrepene og systemiseringsarbeidet, vil sannsynligvis også kunne føre til en større forståelse mellom ulike bergkunstforskere i hvordan de nærmer seg materialet metodisk. Jeg ønsker å definere begrepsapparatet med utgangspunkt i gestalt-teori, for å se om dette bidrar til å redusere subjektiviteten av hvordan man definerer gestalter og typer. Det vil også være interessant å se hvordan gestaltene og typene opptrer innenfor undersøkelsesområdet. Er det mulig å se noen mønstre i gestaltenes geografiske spredning, eller kan man se en kronologisk sammenheng mellom de ulike gestaltene? En presisering av bruken av gestalt, type og stil vil være viktig både for denne landsdelen, men også i et skandinavisk og internasjonalt perspektiv. Jeg vil undersøke hvilke nye perspektiv mine metoder kan bidra til innenfor bergkunstforskningen, spesielt med tanke på om det kan si noe om forståelsen av fenomener som kulturell interaksjon, møteplasser og læringsprosesser.

I avhandlingen er også noen andre begrep sentrale, og jeg ønsker å klargjøre hvordan jeg bruker disse. *Bergkunst* omfatter figurer laget med ulike teknikker (ristninger, hugginger og malinger). Bergkunst fungerer dermed som et samlende begrep, og det skiller heller ikke mellom felt knyttet til ulike topografiske formasjoner. Bergkunstbegrepet er imidlertid omdiskutert. Kritikken av koalisjonen med kunstbegrepet er jeg ikke enig i, og jeg mener Thomas Heyd (2012) har gode poenger i denne debatten. Kritikken har vært tredelt, på et epistemologisk, metodisk og et moralsk nivå. Det epistemologiske nivået går ut på at begrepet kunst i den moderne vestlige verden ikke kan brukes om kulturer med folk fra andre tider eller steder. Dette gir metodologiske konsekvenser fordi våre vestlige kunsthistoriske metoder ikke lar seg kombinere med andre kulturer. Den moralske kritikken går på at kunstbegrepet er etnosentrisk, ved at begrepet er skapt i den vestlige moderne verden, noe som gjør at vi fortolker med oss selv i sentrum (Heyd 2012: 284). Vår oppfatning av kunst trenger ikke å være lik måten hva mennesker fra andre land eller fra en annen tid definerer som kunst. Heyd utfordrer imidlertid den moralske kritikken ved å påpeke at mye også har skjedd de siste årene innen kunsthistoriens debatt om kunstbegrepet. Til tross for uenigheter ser det ut til å være en felles forståelse for at kunst er en form for kreasjon av objekter som skal betraktes. Det at noe er kunst krever ingen originalitet eller genialitet. Det er heller ingen krav til en universell fremgangsmåte eller effekten kunsten har på mottakerne. Kunsten kan fortsatt ha en funksjonell betydning. Vi som mennesker har evne til å forstå og interagere med mennesker som har ulik bakgrunn enn oss selv, på grunnlag av det som gjør oss mennesker (Heyd 2012: 289). De fleste er enige i at det finnes estetiske kvaliteter ved bergkunsten, og det finnes flere eksempler på at motivene er plassert i forhold til aspekter ved berget (sprekker, fargespill, formen på berget etc.). Dette handler om visuell kultur. Til forskjell fra eldre kunsthistorisk tradisjon blir ikke verk betraktet med et estetisk eller formhistorisk blikk innenfor denne forskningstradisjonen. Betrakteren står friere til å bevege seg mellom ulike tidsperioder og geografiske områder, og skiller seg fra tradisjonell kunsthistorie ved å gjøre betrakteren til en sentral figur (Meyer, 2009). Ser man ristingene fra denne synsvinkelen, ser jeg ingen problemer med å bruke begrepet bergkunst. Begrepet veidekunst må derfor forstås på samme måte, men omfatter kun det eldste materialet knyttet til veidekulturen.

Tradisjonelt har begrepene *veideristninger* og *jordbruksristninger* vært brukt i midtnorsk forskning, og er derfor godt innarbeidet. De siste årene har det også vært diskutert i hvilken grad de ulike tradisjonene kan knyttes til bare to erverv – jakt/fangst og jordbruk (Clark og Arnold, 2004; Kristiansen og Larsson, 2005; Ling, 2004). Johan Lings (2008)



doktoravhandling som baserer seg på materialet fra nordlige Bohuslän i Sverige, viser resultater som bryter med den tradisjonelle oppfatningen om at den yngste tradisjonen knyttes til jordbruk. Det store antallet båtristninger i dette materialet viser en tydelig maritim kobling. Bergkunstlokalitetene kan ha vært steder for landsetting, møter eller festligheter forbundet med flåter av skip. Ling mener denne bergkunsten har en maritim tilknytning heller enn en tilknytning til jordbruk. Nordlig og sørlig tradisjon brukes av denne grunn i stedet for veide- og jordbruksristninger (Ling 2008: 245-256).

Lings resultater er viktige da de har satt denne tradisjonen i et nytt perspektiv, og det har bidratt til en ny forståelse av bergkunsten. Mine utfordringer ligger i at undersøkelsesområdet utgjør et grenseområde, der begge tradisjoner er godt representert, av og til side om side på samme felt. Den største forskjellen mellom Midt-Norge og Bohuslän er lokaliseringen av jordbruksristningene. Med unntak av de få feltene i Midt-Norge som har bergkunst fra begge tradisjoner, ligger jordbruksristningsfeltene lenger inn og høyere i terrenget. De knyttes derfor ofte til boplasser og tidlig jordbruk (noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 9).

Det er derfor mulig å se en todeling av bergkunstmaterialet i Midt-Norge når det gjelder motivvalg, uttrykk, men også lokalisering. Denne todelingen henger trolig sammen med de to ulike ervervene i dette området, uten at jeg ønsker å trekke et skarpt skille mellom dem eller knytte de til ulike folkegrupper. Jeg mener det derfor lar seg forsvare å bruke begrepene jordbruksristninger og veideristninger i et midtnorsk perspektiv. Det betyr ikke at jeg fraskriver det maritime aspektet som blant annet Ling (2008) knytter til ristningene i Bohuslän, men dette lar seg ikke nødvendigvis overføre til en midtnorsk kontekst.

*Felt og lokalitet* er også begreper som brukes noe forskjellig innenfor bergkunsthistorien mot øvrige arkeologiske aktivitetsområder. En bergkunstlokalitet vil utgjøre et eller flere felt (panel) samlet på en matrikkelgård. Som eksempel kan man si at lokaliteten Bardal i Steinkjer består av 3 felt, Bardal I, Bardal II og Bardal III.

Jeg bruker også begrepene *motiver* og *figurer*. Med motiver menes det som er avbildet (hjortedyr, hval, fugl, fisk, båt etc.), mens figurer utgjør alle enkeltristninger eller malinger uavhengig av motiv. I mitt materiale finnes det for eksempel 260 figurer av motivet hjortedyr. Det finnes noen få tilfeller der motivet er vanskelig å identifisere, men det meste er gjenkjennelig. Dette henger både sammen med at motiver kan være overhugget/påbygd, men det kan også finnes en tvetydighet i måten motivene er fremstilt. Derfor ser man av og til at finnes flere måter å tolke motivene på (Goldhahn, 2004; Sognnes, 1996b). Denne

problematikken tas opp et par steder i teksten, og noen få figurer er ikke typologisert med bakgrunn i denne usikkerheten. Dette er imidlertid ikke et gjennomgående problem.

### **1.1 Stilbegrepets opprinnelse**

Det er noen begreper som har stått sentralt i bergkunstforskningen: derav blant annet type, stil, typologi og klassifikasjon.

Bakgrunnen for dette prosjektet er at stil er antatt å henge sammen med datering. Dette er noe som går tilbake til 1920-tallet (Shetelig 1921a, 1921b, 1922). I de siste årene har det kommet klarere frem at stil som dateringsgrunnlag er mer komplekst enn tidligere antatt. Kanskje kan stil fortelle oss noe om alder, men hvordan skal man gruppere bergkunst basert på stil og hvordan definerer vi egentlig stil? Ved systematiseringsdelen av bergkunsten brukes ulike varianter av begreper som fort kan blandes og lage uklarheter. Begreper som typer, stiler, form, stiltyper, stilfaser, stilgrupper, stilkronologiske sekvenser, typologi, stilkronologi og stiltypologi, har alle vært brukt i bergkunstforskningen. Jeg ønsker å se på hvordan begrepene brukes av ulike forskere, og hvilke sider av bergkunsten som kan belyses med bakgrunn i nettopp stil- og typebegrepet. Jo mer man går i detaljene på bruken av disse begrepene, jo mer diffust og vanskelig er det å få en god oversikt. Årsaken ligger i at begrepene ikke brukes like konsekvent, som jeg skal vise i Kapittel 1 og 2. Stilbegrepet er lånt fra kunsthistorie, og brukes også innenfor antropologien som ofte har en nær relasjon til arkeologien. For å kunne undersøke problemene bruken av stilbegrepet har i bergkunstforskningen, er det viktig å undersøke om de andre fagdisiplinene har de samme utfordringene. At man har hatt en arkeologisk debatt om stilbegrepet internasjonalt de siste tiårene (Conkey og Hastorf, 2009; Franklin, 1989; Schaafsma, 1985), fordrer også til en revisjon og gjennomgang i norsk sammenheng. Før jeg kan gjøre mine definisjoner, velger jeg derfor å starte med stilbegrepet opprinnelse.

Mye av stilbegrepets utfordring ligger i at begrepene innhold forvandles. Alle stilinndelinger, typologier, klassifiseringer og stildefinisjoner som har vært gjort innenfor bergkunstforskningen er viktige bidrag, som også er med og påvirker mitt arbeid. Jeg ønsker å gjøre en kritisk gjennomgang av tidligere arbeider, og hvorfor figurene har vært gruppert slik de har vært. Jeg mener det er nødvendig å se på hvordan det hele startet, og på hvordan stil blir brukt innenfor kunsthistorien og de estetiske fag. Jeg ønsker også å undersøke om noen av

de utfordringene jeg møter i bergkunstsammenheng kan gjenkjennes i fagdisiplinen som stilbegrepet er lånt fra. Ut fra de resultater jeg får vil jeg undersøke om andre fagdisipliner har andre måter å tilnærme seg disse utfordringene på.

Heinrich Wölfflin (1932) har skrevet en viktig grunnbok for kunsthistorikere, hvor stilbegrepet defineres. Han bruker ulike eksempler for å vise at det finnes forskjellige former for stil. Selv om flere kunstverk forekommer innenfor samme tid, samme skole eller samme land, kan det fortsatt være stor variasjon i personlig uttrykk. Slik kan man skille Botticelli fra Lorenzo di Credi, selv om de begge tilhører samme epoke og skole. Den personlige stilen er derfor et viktig aspekt (Wölfflin 1932: 2-6). Stil kan slik sees som et uttrykk og/eller en egenskap ved kunsten.

Leonard Meyer (1987) definerer stil som en kopiering av mønster som er et resultat av serier av valg gjort innenfor et sett med begrensninger. Disse begrensningene er tillært og adoptert som en del av de historiskkulturelle omstendigheter knyttet til et individ eller en gruppe. Mønstrene trenger ikke være like i alle henseender for å utgjøre en kopi, men de deler *mønsterrelasjoner*. Valgene som tas er ikke nødvendigvis bevisste valg. Vi er sjelden bevisste på hvordan vi velger spesielle ord eller grammatiske konstruksjoner ved læring av språk, og dette kan også være tilfellet ved tillæring av stil. Stil har å gjøre med hvordan noe blir *uttrykt* til forskjell fra hvordan noe blir presentert. Stil kan være så mangt, det kan uttrykke kunstnerens stil, bevegelsenes stil, epokens eller kulturens stil. Siden stilen vil være viktig for analyser, må man begynne med beskrivelser og klassifikasjon. Meyer påpeker at kunstnerens valg ikke er nedskrevet, men at valgene ligger i tre nivåer; *lover*, *regler* og *strategier* (Meyer 1987: 21-35).

Å skille mellom disse tre er viktig. *Lovene* viser til de transkulturelle begrensningene som er universelle, og vil enten være fysiske eller psykologiske. Enhver hendelse kan tas ut av tid og bli sett på som en enhet. Likheter i slike enheter gjør at de kan sees som deler av samme klasse av hendelser, noe Meyer kaller for *conformant* – relasjoner som er overensstemte. En slik relasjon kan være på samme eller ulikt nivå, innenfor eller mellom ulike komposisjoner. Et annet viktig poeng er å skille mellom stilklassifikasjon og stilhistorie, da klassifikasjonen kun er en beskrivende disiplin (Meyer 1987: 35-42). *Reglene* er det mest omfattende nivået av en kunststil. De omfatter både materialet og relasjonsmulighetene materialet har. Reglene kan sees å være delt i tre; regler som går på avhengighet, kontekst og syntaktiske regler (funksjon). Det er viktig å skille mellom disse reglene og det Meyer kaller strategier, da

*strategier* er de komposisjonelle valgene gjort innenfor de mulighetene som er etablert gjennom stilens regler. Relasjonene mellom regler og strategier er svært komplekse, da regler ikke noe statisk, men kan hele tiden forandres (Meyer 1987:43-51).

Meyer opererer også med to andre begreper som han mener det er viktig å skille mellom; *idiolect* og *idiostructure*. I språksammenheng er *idiolect* en variasjon av språket som er unikt for en spesiell person (vokabularet, grammatikken og uttalen). Idiolekten til et verk vil være den individuelle stilen, og dette er ikke det samme som *idiostructure*. For stilkritikeren er det det unike og ikke kopierbare av et mønster innenfor et verk som utgjør idiostrukturen. Ved en stilanalyse er man heller opptatt av det klasselignende og kopierbare trekk innenfor et verk. Det er komplisert å skille de ulike elementene stil består av, og vanskelig å sette ord på denne problematikken. Meyer kommer frem til at et mønster må ha trekk som klassifiserer, generaliserer og er kopierbare for at det skal fungere som et stilistisk faktum, uavhengig om det har med regler, *idiolect* etc. å gjøre (Meyer 1987: 57-60).

Kristin B. Aavitsland (2005) drøfter også stilbegrepet i et kunsthistorisk perspektiv, og viser til hvordan det utgjør et av de første begrepene en kunsthistoriker møter. Hun skriver at, "*Stil har med form å gjøre – tings eller personers fremtredelsesform*" (Aavitsland 2005: 2). Mye av det som er problematisk med å definere stil, er å kunne skille ulike stiler fra hverandre. Dette bygger på erfaring, intuisjon, følelse og hvor fortrolig man er med det visuelle uttrykket. Med andre ord er dette momenter som ikke lar seg måle eller definere på en enkel måte. Den tradisjonelle måten å analysere den kunstneriske stilen på, er å bryte den ned i ulike komponenter. Dette vil utgjøre komposisjon, teknikk, lys/skygge, rom og flate, teksturer etc. Slik utgjør stilbestemmelsen grunnlaget for den videre klassifiseringen. Aavitsland påpeker en trend innenfor kunsthistorie der stilbegrepet har blitt nedprioritert de siste årene. Hun har gjort enkle søk og kommer frem til at stil oftest brukes av andre fagdisipliner, hovedsakelig naturvitenskapelige. Stilhistoriske spørsmål har en tendens til å bli neglisjert i dagens kunsthistorie, eller at man foretrekker å omdefinere stilbegrepet fullstendig. Mange kunsthistorikere er ikke interessert i eller vegrer seg for å behandle stilistiske problemer i sin forskning, mener Aavitsland (Aavitsland 2005: 2-7). Dette er noe som i høyeste grad kan relateres til bergkunsthistorien.

Aavitsland peker på fire problemer ved stilbegrepet som metodisk redskap;

1. *Persepsjonsproblemet*: Stilbeskrivelsen er subjektiv. Å gjøre en subjektiv opplevelse til basis for objektive karakteristikker skaper vitenskapsteoretiske vanskeligheter. Det vil aldri være to kunsthistorikere som kommer til samme resultat i sine karakteristikker av samme kunstverk.
2. *Den evolusjonistiske systemtenkingen*: Et slik stilhistorisk system behandler menneskene som skapte kunsten som om de var naturfenomener, og behandler dem som om de var artseksemplarer i et herbarium.
3. *Stilstudiets narsissisme*: Om man isolerer kunstverkene fra deres historiske virkelighet, konteksten det opptrådte i, vil stilstudiet stå i fare for å bli en narsissistisk eller selvrefererende virksomhet. Stilen er ikke bare det metodiske nøkkelbegrepet, men samtidig hele forskningsobjektet.
4. *Sauerländes paradoks*: Stilbegrepet søker å fange den delen av kunstverket som er styrt av normer, konvensjoner og andre ytre faktorer, samtidig som det brukes til å fastholde den individuelle dimensjonen til kunstneren. Stilbeskrivelsen vil altså fange både det generelle og det spesielle på samme tid.

Disse fire teoretiske problemene kan være noe av årsaken til at mange av kunsthistorikere ikke lenger praktiserer rene stilstudier, men likevel synes stilanalyser å ha forskningsmessig verdi (Aavitsland 2005: 8f). Problemene som Aavitsland trekker frem, er momenter som også er utfordrende i forhold til stilbegrepets rolle i bergkunsthistorien. Persepsjonsproblemet er et viktig poeng, for hvordan vi ser variasjoner, likheter og ulikheter hos figurer er på mange måter subjektivt. Punkt 2 er også det jeg har fremstilt som et av hovedproblemene tilknyttet stilbruken i bergkunsthistorien, og hvordan dette har redusert figurene til passive brikker som skal settes i system. Imidlertid tror jeg at det er Sauerländers paradoks som mest preger mye av utfordringene jeg søker å løse ved mitt arbeid. Hvordan vi skal klare å skille det generelle og spesielle på samme tid? Hvordan man bruker begrepet spiller her en avgjørende rolle.

## 1.2 Stil i antropologien

Alfred Gell (1998) skriver også om problemer knyttet til stil i kunsthistorien. Han var opprinnelig antropolog, men har arbeidet mye innenfor estetiske fag. Gell beskriver de ulike

faktorene som påvirker kunstneren, men også hvordan de påvirker kunstverket. Index og agency er begreper han bruker i denne sammenhengen (Gell 1998:15ff). *Material index* beskriver han som det synlige, den fysiske tingen. Dette kan for eksempel være at røyk viser til ild, og at et smil gjenspeiler vennlighet. *Agency* er opprinnelsen til hendelsen, det/den som forårsaker at en hendelse skjer. Om man bruker håndøks som et arkeologisk eksempel kan agencyen være både skaperen og mannen som brukte øksa (Ibid). Gells tanker er illustrert i Figur 1.

|                                 |           | AGENT  |   |  |  |
|---------------------------------|-----------|--|---|--|--|
|                                 |           | Artist   | Index   | Prototype  | Recipient  |
| P<br>A<br>T<br>I<br>E<br>N<br>T | Artist    | Artist as source of creative act   | Material inherently dictates to artist the form it assumes                                  | Prototype controls artist's action, appearance of prototype imitated by artist. Realistic art.             | Recipient cause of artist's action (as patron)                     |
|                                 | Index     | Artist as witness to act of creation   | Index as cause of itself: 'self-made'   | Prototype dictates the form taken by index   | Recipient the cause of the origination and form taken by the index |
|                                 | Prototype | Material stuff shaped by artist's agency and intention   | Index as a 'made thing'   | Prototype as cause of index  | Recipient has power over the prototype. Volt sorcery.              |
|                                 | Recipient | Appearance of prototype dictated by artist. Imaginative art                                      | Image or actions of prototype controlled by means of index, a locus of power over prototype | Prototype affected by index  | Recipient as patron  |
|                                 |           | Recipient's response dictated by artist's skill, wit, magical powers, etc. Recipient captivated. | Index source of power over recipient. Recipient as 'spectator' submits to index.            | Prototype has power over the recipient. Image of prototype used to control actions of recipient. Idolatry. | Recipient as spectator   |

Figur 1 *Art Nexus* – ulike relasjoner mellom kunsten, kunstneren og mottakeren (Gell 1998:29)

Det som avgjør hvem/hva som skaper kunsten (agency), er om X har intensjoner, en tanke, bevissthet eller samvittighet. Dette er grunnen til at Gell mener at det ikke bare er mennesker som kan skape kunst, i motsetning til hva de fleste filosofer vil si. En som skaper kunst vil alltid være kontekstavhengig og relasjonsavhengig, og Gell mener kunstverk i seg selv også kan være en slags skaper av kunst. For eksempel er det noen som tror at enkelte kunstverk ikke er laget av mennesker, at det heller er en høyere makt eller noe guddommelig som har skapt kunsten, eller at kunstverket rett og slett har skapt seg selv. Slik kan opprinnelsen bli glemt eller skjult, og kunstneren vil bli usynlig. Mottakeren av kunsten (index) er i sosial relasjon til kunstverket, enten som en tilfeldig mottaker (patient) eller som en aktiv mottaker, de som forårsaker kunsten; kunsten ville ikke blitt skapt om det ikke var for mottakeren. Dette kan illustreres gjennom følgende formel:

*index (kunsten) → i sosial relasjon til → mottakeren (tilfeldig eller aktiv)*

Gell omtaler hulemaleriene i Lascaux som et eksempel på formelen; *Artist A(agent) → Index P(patient)*. I skjemaet (Figur 1) finner man rubrikken; "*Material stuff shaped by artists' agency and intention*" (Gell 1998: 29). Indexen (kunsten) er kun et spor/rest av kunstneres kreative utfoldelse, og det finnes ikke noe annet å forholde seg til enn skaperen av kunsten. Gell mener at håndavtrykkene ved siden av hulemaleriene i Lascaux er det "reneste" eksemplet på denne formelen. I tillegg er mottakeren en viktig del av tolkningen til et kunstverk. Dette kan sees som *Recipient A → Index P = "Recipient the cause of the origination and form taken by the index"* (Gell 1998: 29), der mottakeren vil være en aktiv del og konstruere det perseptuelle bildet av tingen. Alle semiotiske/tolkede teorier av kunst vedrørende hva en mottaker ser i et bilde og oppfatter av en tekst er et resultat av deres forrige tolkninger, tankegang, kultur osv. (Gell 1998: 33). Slik kan dette skjemaet være en hjelp til å forstå forholdet mellom kunstner-kunstverk-mottaker, og de ulike variablene som vil spille inn i de enkelte situasjonene.

*Art nexus* gir en forklaring på hva som skjer i de ulike leddene mellom kunstner-kunstverk-mottaker. Dette er viktig for vår forståelse av stil fordi det kan være med på å bidra til en problematisering av hvilket nivå vi kan påvise stilen. Skal stil sees som uttrykk for individet, eller relateres stilen til mottakerne eller grupper? Gell har viet det siste kapitlet i sin bok til temaet stil og kultur. Han ønsker her å definere begrepet stil. Både fagområdene antropologi og visuell kunst har lånt stilbegrepet. Dette samme gjelder bergkunstforskningen. Gell mener bruken av begrepet i antropologien skiller seg fra stilbegrepet slik det er brukt i moderne vestlig kunsthistorie og estetikk. I antropologien gjenspeiler stil (vanligvis) ikke individuelle kunstnere, skoler eller bevegelser. Stil knyttes heller til kulturer og samfunn. Stilbegrepet er vagt definert og brukes ulikt av forskjellige forskere. På grunn av disse vage definisjonene mener Gell begrepet enklere kan knyttes til ulike historiske kontekster, siden det lett kan tilpasses på grunn av de løse rammene begrepet har fått. Han mener at det kan være god hold i intuisjonen om en sammenheng mellom stil og kultur, men det trengs en sterkere argumentasjon. Det første steget bør være å klargjøre stilbegrepet, og skille mellom de ulike bruksmulighetene begrepet har. Dette hadde i daværende stund (1998) ikke vært gjort i følge Gell. For å kunne gjøre disse definisjonene mener han at man må gå tilbake til den estetiske og kunsthistoriske litteraturen, der stilbegrepet er hentet herfra (Gell 1998: 155f). Startpunktet blir viktig for å finne veien videre.

Gell vender seg til kunsthistorien for å søke hjelp til å forstå stilbegrepet. Her støtter han seg mye på arbeidet til Wollheim (1987). Han mener stilbegrepet Wollheim bruker i billedkunsten ikke kan overføres direkte til antropologien, men at deler av hans argumentasjon er høyst relevant. Wollheim skiller mellom generell og individuell stil. Den generelle stilen kan sies å representere perioder, skoler osv. og man kan snakke om en historisk stil. Kontrasten mellom den historiske og generelle stilen er relevant for antropologisk kunst, og jeg vil påstå at det også er relevant for bergkunsten. Enkelte stilistiske kategorier kan være universelle ved at de ikke nødvendigvis er tilknyttet enkelte kulturer eller tradisjoner, men opptrer i kulturelle kontekster som ikke nødvendigvis har en relasjon. Dette kalles *universal style* (Gell 1998: 156). Altså, likhet i stil kan oppstå på tvers av separate kulturer, som ellers har lite til felles. Er det dette vi støter på innenfor veideristningstradisjonen? Der finnes det nemlig likheter i utformingen av motivene på tvers av store geografiske avstander, noe jeg skal komme tilbake til. Sannsynligvis vil kultur og tradisjon ikke nødvendigvis være like på tvers av disse avstandene.

Wollheim (1987) omtaler den *individuelle* stilen som *generative* (frembringer). Han viser til hvordan stilbegrepet blir brukt innenfor kunsthistorien i en taksonomisk form, gjennom klassifikasjon. Wollheim er ikke en tilhenger av denne bruken av begrepet fordi det forteller oss veldig lite om et materiale. Man konstruerer kun oversikter av ulike stilistiske attributter, og man får ikke noen større forståelse av kunstverket kun med bakgrunn i en slik klassifisering. Den stilistiske analysen får derimot frem andre aspekter ved kunstnerens arbeid. Han mener stil er sidestilt med *psychologically saliency* (psykologisk framtreddelse). Med dette menes at den kapasiteten som kunstnere med særegen personlig stil innehar, får tilskueren/mottakeren til å se estetiske aspekter ved et kunstverk som ellers ikke ville fått oppmerksomhet. Et eksempel på dette er Picasso-stil. Vi er i stand til å se hva som er Picasso-artistiske uttrykk. Stil blir på denne måten en personifisering i estetisk form. Det er problematisk at det som karakteriserer den personlige stilen kan være abstrakt og ikke alltid i øyenfallende, og dermed vanskelig å beskrive. Wollheim skiller denne individuelle *generative* (frembringende) stilen fra vanlige stilbeskrivelser. Den bringer frem det abstrakte i et kunstverk slik at man kan se det grunnleggende psykologiske som fremtrer i verket. De stilistisk viktige spørsmålene relatert til Picasso, har å gjøre med Picasso selv og ikke hans periode eller de ulike stiltradisjonene han tilhørte gjennom sin karriere. Det gjenspeiler den sosiale prosessen som førte til at kunstnerisk identitet ble oppnådd, og det kan ikke overføres direkte til annen form for kunst, eksempelvis antropologisk kunst (Wollheim 1987: 188-194).



Utfordringen med bergkunsten er at vi ikke vet hvem som lagde disse bildene. Gell poengterer at antropologisk kunst er tradisjonell i måten nyskaping har blitt styrt med strenge konstanter av stilistiske sammenhenger. Dette kan overføres til de strenge rammene bergkunsten opptrer i; som motiv, utforming og lokasjon. Det betyr ikke det at det ikke var nyskaping, men at dette kanskje ikke ble assosiert med kunstnerisk identitet. Gell (1998: 158) bruker et antropologisk eksempel; maori-tatoverere. Disse tatovererne vil kunne oppnå berømmelse og bli sett på som bedre enn sine konkurrenter ikke på grunn av deres artistiske individualitet, men basert på hvorvidt de utfører det beste eksempelet på tatovering. Det er her ikke noen kulturell kobling mellom kunstnerisk identitet og kunstnerisk fremragethet. Det er på dette grunnlaget Gell mener det er mer riktig å behandle stil innenfor antropologisk kunst som en kollektiv stil i stedet for individuell stil. Bør dette også gjelde for bergkunsten, eller er det mulig å se stil på et individuelt nivå?

Gell ønsker å vurdere muligheten for hvordan man kan behandle kultur som en parallell til individer og personer. Dilemmaet er at individer ofte står i kontrast til kollektiver, der kollektiv stil ofte står i kontrast til individualistene som utmerker seg. For antropologer vil stil ofte være assosiert med mening og egenskapene til et kunstverk i forhold til andre kunstverk knyttet til andre kulturelle konstanter som religion/tro, slektskapelige verdier, politikk osv (Gell 1998: 159).

Gells forslag er både å se stil som en referanse til individuell kunst, men også i relasjon til helheten av alle verk den aktuelle stilen opptrer i. Stil er det som gjør det mulig å referere et hvilket som helst kunstverk til en helhet, eller en større enhet, som det tilhører. Et kunstverk skal ikke sees isolert, da det ikke gjør sitt kognitive arbeid alene. Kunstverk forsterker hverandre, det er dette samspillet som utgjør stil, i følge Gell. Stil relateres derfor til kunstverk, slik gruppeidentitet relateres til agenter. Man må velge å fokusere på de stilistiske attributtene som er spesifikke for den aktuelle formen for kunst. I antropologisk sammenheng vil det innenfor maorikunst for eksempel være på hvilken måte menneskehodet er representert, og hvordan bregnene er avbildet. På denne måten vil man få en stilbeskrivelse som fanger de deler av sammenhengen i materialet som skiller akkurat disse artefaktene fra en hvilken som helst annen kulturs artefakter. Bare da er det mulig mener Gell, å gjøre forsøk på å styre disse spesifikke stilbeskrivelsene mot den spesifikke kulturen (Gell 1998: 159-165).

Det er vanskelig å avgjøre om et bergkunstfelt forteller om en enkelthendelse eller om den er et resultat av flere gjentatte hendelser med fornying av furer. Vi vet fra etnografiske analogier fra Australia, at aboriginene har fornyet og malt over bergkunstmotiver. Dette er begrunnet med at australsk bergkunst kom fra "Dreamtime" og skapt av gudene selv, og det var menneskene som skulle vedlikeholde disse motivene (Clottes 2002:111). Vi har også flere eksempler i Trøndelag hvor gjenhugging kan være en mulig tolkning, som for eksempel de dype furene på båtfigurene på Leirfallfeltet i Stjørdal. Dybden av furene på disse figurene kan tyde på at de har blitt hugget om igjen flere ganger, i motsetning til grunnere figurer i området rundt. Gell har også et antropologisk eksempel som viser hvordan en artefakt kan ha ulike kulturelle kontekster; Malangan (utskjæringer i tre) stammer fra New Ireland, Papua New Guinea, og er av de mest vanlige "samlingsartefakter" blant etnografiske kunstobjekter fra enhver kunstproduserende region i verden. De er fremdeles under produksjon og er fortsatt fremtredende i nåværende politisk og rituelt liv i New Ireland, men de har en svært kort levetid i sin opprinnelige kontekst. De blir laget for å hedre en person ved begravelse. De blir gradvis besjelet med liv etter hvert som de blir utskåret, malt og perfektionert. Så blir de utstilt i noen timer ved begravelsesritualets kulimineringspunkt. Etter at de har gjort sin oppgave som ritualgjenstand, har de ikke lenger rituell verdi. Dermed har den mistet verdien i sin kulturelle kontekst, men fått en ny verdi innenfor antropologiske samlinger (Gell 1998: 223-228).

Disse objektene viser til en konkret hendelse i en gitt tid/rom koordinat. Etter at den opprinnelige funksjonen er opphørt vil den få ny funksjon hos samlere i en annen kultur. Den opprinnelige mening/funksjon eksisterer ikke lenger selv om objektet eksisterer. På denne måten vil gjenstanden ikke tilhøre en spesifikk tid/rom, men flytter seg gjennom tiden (Ibid). Dette kan overføres til bergkunsten, da også figurer og figurgrupper på feltene kan vise til ulike hendelser og ritualer. Disse motivene kan vokse inn i andre figurer/figurgrupper og skape ny mening. Gjenbruk av bergkunstfelt og overhugginger kan være eksempler på dette. Motiver i bruk over lange perioder slik som i veidekunsten, kan også referere til ulike kontekster og tradisjoner. Det er ikke nødvendigvis slik at elgmotivet som ble laget for 6000 år siden hadde samme betydning/verdi som en tilsvarende elg laget for 5000 år siden. Selv om motivene viser formmessig likhet, kan de bety noe annet eller ha en annen verdi i en annen kontekst laget av andre mennesker. Kontekst kan gjenspeile tid, men det kan også representere ulike kollektiver som tradisjoner innenfor samme tid.

### 1.3 Stil internasjonalt

Debatten omkring stilbegrepet har foregått internasjonalt i lang tid. "Hva er stil?", er et spørsmål som kanskje har vært stilt for sjeldent i norsk bergkunstforskning. Man har jobbet ut ifra at det finnes en faglig enighet og forståelse av begrepet, og forskere har inkorporert det i sitt materiale og videreført metoder/teorier omkring et begrep man antar alle har lik forståelse av. Det har derfor aldri vært ført en stildebatt i noen særlig grad innenfor norsk bergkunstforskningen, dette til tross for at begrepet er grunnleggende for mye av det metodiske arbeidet.

Internasjonalt har det vært ført en mer omfattende debatt omkring stil og stilbegrepets rolle. Michelle Hegmon (1992) tar for seg hvordan ulike forskere har brukt stilbegrepet i sin forskning fra 1960- til 90-tallet. Hun beskriver en tendens til at det finnes nesten like mange tolkninger av stil som det finnes utgivelser om temaet i arkeologien, men hun mener også å se en slags enighet om hva stil er selv om det blir beskrevet på ulik måte. Hun beskriver stil som en måte å gjøre noe på, og at stil involverer valg knyttet til ulike alternativ (Hegmon 1992:517f). I dette ligger det at forskjellig stil kan henge sammen med ulike valg gitt innenfor det samme rammeverket. Dette forklarer også hvorfor ulike stiler kan opptre til samme tid.

I den prosessuelle arkeologien (1960-80) ble stil studert som en kode som skulle tolkes, man analyserte stilene for å utarbeide tid-sted systematikk for å finne informasjon som sosiale grupperinger. Denne tankegangen har blitt sterkt kritisert fra 80-tallet og utover, og hovedkritikken har vært at en slik tankegang er en pasifisering av stilbegrepet. Verdien ligger i bruken av stil som analyseverktøy mellom objekt og forsker, men det gir ikke nødvendigvis mer kunnskap om selve forskningsmaterialet (Hegmon 1992: 518f). Denne tenkemåten ser man også i den norske bergkunstforskningen som jeg har gjennomgått, men samtidig ser jeg at stil kanskje har hatt en mer aktiv rolle som grunnlag for metodisk arbeid. I Norge har man også sett stil som grunnlag for analyseverktøy, men ikke fokusert like mye på hva annet stilbegrepet kan fortelle om materialet.

Polly Wiessner (2009) mener stil kan gi uttrykk for flere ting. *Assertive* stil viser til individuell identitet og uttrykk, mens *emblemic* stil sees som uttrykk for grupper og grenser mellom grupper. På denne måten mener Wiessner at stil kan ha flere sider og inneholde informasjon om både person og sosial identitet (Wiessner 1990: 107f). James R. Sackett (2009) mener stil ligger i valget kunstneren gjør, og resultatene av de valgene kaller han *isochrestic* variasjon,

variasjoner som har samme verdi i bruk. Disse valgene er enten tillært eller sosialt tilegnet og variasjonene kan dermed reflektere sosial kontakt og historisk kontekst (Sackett 2009: 32ff). På denne måten har både Wiessner og Sackett en relativt lik tilnærming til stil. Det kan eksistere flere typer stilistisk kommunikasjon, og disse kan sameksistere og på denne måten undergå ulike analyser.

William K. Macdonald (2009) setter Wiessners to ulike stiltyper direkte i sammenheng med sosial adferd som han kaller *panache* og *protocol*. Panache er den sosiale prosessen som legger vekt på individet, den assertive (individuelle) stilen. Protocol derimot viser til ulike sosiale prosesser som har som mål å skape en gruppeidentitet på bekostning av individet, som resulterer i emblemic (gruppe) stil (Macdonald 2009: 53). Stephen Plog (2009) bygger videre på Macdonald, og mener de ulike tradisjonelle keramikktypene i Sørvest-Amerika er bevis på ulike stiler. Stor variasjon på tidlig dekorert type mener han er isochrestic variasjon, som er resultatet av læringsprosesser og imitasjon. Økende variasjon senere tolker han som symbolsk variasjon, enten på individ- eller gruppenivå (assertive/emblemic). I tillegg ser Plog en senere stil som viser tendens til å bli assosiert med regionale system og rituelle strukturer. Denne typen har svært spesiell design som kan tolkes som *ikonografisk*, og indikerer status (Plog 2009: 62). Alle disse måtene å bruke stilbegrepet på involverer ulike nivåer. Variasjoner i stil kan derfor settes i sammenheng med ulike grupper, tradisjoner, eller individer. Alt dette har også en relasjon til tid. Her finner man grunnlaget for hovedproblemet med stilbegrepet, at det ser ut til å ha vært brukt om flere nivåer om hverandre. En mulig løsning på problemet vil kunne være å forsøke å skille disse nivåene, med grunnlag i hvordan bergkunsten er konstruert.

Natalie R. Franklin (1989) ser emblemic stil i kontrast til hva hun kaller *stochastic* stil, som hun relaterer til individets persepsjon av verden fra et kulturelt perspektiv. Det vil derfor variere uavhengig av etnografiske grenser. Australsk bergkunst endres ikke nødvendigvis med bakgrunn i gruppe (emblemic), og man ser at stilistiske forskjeller ikke nødvendigvis sammenfaller med stammer eller etniske forskjeller. Stochastic stil endres tilfeldig, siden det ikke finnes noen innflytelse som kun går i en retning. Gitt at man klarer å identifisere både en emblemic og en stochastic stil, kan man være sikker på at dette kan gjenkjennes i det arkeologiske materialet? Stochastic stil åpner for å ikke knytte stil til bestemte grupper. Denne måten å se stil på, betyr at stilen har sitt eget mønster i variasjon og distribusjon, som ikke nødvendigvis sammenfaller med en spesiell gruppe (Franklin 1989: 278-281).

Hegmon (1992) skriver at individets persepsjon av verden står sterkere ved stochastic stil. Hun mener at disse tilnærmingene til stil er viktige hypoteser om hvordan stil oppstår, og ikke minst at stil kan gjenspeile flere aspekter ved samfunnet og individet. Det er derfor viktig å kunne drive forskning som kan være med på å identifisere ulike stiler (Hegmon 1992: 520-524).

Stil kan ha mange roller og er ofte definert på grunnlag av små forskjeller som er varianter av det samme. Julie E. Francis (2001) refererer til hvordan Schaafsma (1985) argumenterer for at stil først og fremst viser til et kvalitativt visuelt system som baseres på det estetiske ved et kunstobjekt. Slik forstås stil som diagnostisk for en spesiell periode og kultur (Schaafsma 1985: 247ff). Stil kan også reflektere kunstnerens verdier, den mentale malen eller målene til kunstneren. På denne måten er stil unik for kulturer, og forekomster av likhet i stil på ulike geografiske områder kan vise diffusjon eller migrasjon. Denne teorien ser ikke nødvendigvis ut til å stemme. Dateringer fra blant annet utgravninger (for eksempel Coso Range i California) antyder at motiver kan ha blitt lagd over en lang periode (Francis 2001: 227-230).

Den paleolittiske hulekunsten i Frankrike og Spania, ser ofte homogen ut og har en felles uttryksmåte med hensyn til teknikker og motivvalg. Dette står som kontrast til Nord-Amerika der variasjon er forklart med bakgrunn i ulike regioner og kulturer. Til tross for at paleolittiske kulturer må ha endret seg dramatisk på 25 000 år, har bergkunstforskere operert med en tilnærmet lik forståelse av verden, religion og teoretiske tolkninger av hulekunsten. Stilekvensene fra den paleolittiske kunsten har blitt til ved å datere huler, stilistisk sammenligning og sammenligning med mobil kunst (som for eksempel små figuriner). Leroi-Gourhan (1967) laget en kronologi basert på hvordan dyrene er representert. Han har delt materialet inn i fire stiler: *Stil I – Augrianacian I-IV* (30 000-27 000 BC) som finnes få steder og har store inngraverte figurer på løsblokker og paneler, og ingen synlig kunst på mørke steder av huleveggen. *Stil II - Gravettian* – tidlig Solutrean (25 000-18 000 BC), kjent fra Spania, Frankrike, Sentral-Europa, Ukraina og Russland og så langt øst som Don elven. *Stil III* – kun ca. 6 % av materialet kan plasseres til stil III, og omfatter både malerier og relieffgraveringer fra Solutrean (ca. 17 000 BC) og tidlig Magdalenian (ca. 15 000 BC). *Stil IV* står for ca. 80 % av all paleolittisk bergkunst og kan dateres til Magdalenian (fra 13 000 BC) (Leroi-Gourhan 1967: 300-375).

Clottes (1994) er kritisk til denne sekvensen. Han mener dateringene baseres på et altfor tynt materiale, siden det kun finnes noen få huler som gir godt grunnlag for datering. For at hulene kan brukes til datering, bør inngangen være blokkert, noe som har forhindret senere moderne tilgang. Om motivene er dekket med arkeologisk jordsmonn som kan dateres, eller om fragmenter fra huleveggen med bergkunst er inkorporert eller ligger i et arkeologisk daterbart lag, gir dette et godt grunnlag for datering. Sammenligning med likhet i stil på tvers av artefakter og huler bør imidlertid gjøres med stor forsiktighet. AMS-dateringer av figurer kan brukes til å påvise eller avkrefte stilsekvenser, men det er blitt gjort for få slike dateringer til at det utgjør et godt alternativ til stilistisk datering. Dateringer fra Altamira, El Castillo, Covaciella, Chauvet, Cosquer, Le Portel, Niaux, Pech-Merle, Cougnac og Gargas i Frankrike og Spania har gitt overraskende resultater. Cougnac var stilistisk plassert til stil III, men dateringer viser at det er 6000 år yngre (Clottes 1994: 2-5). Det samme har skjedd med Chauvet som var antatt å være ca. 20 000 år har gitt en AMS- datering til ca. 30 000 år (Bahn 1998: 164-169).

De sterkt avvikende dateringene fra Chauvet har gitt grobunn for en heftig debatt. Argumentene rundt dateringene, hva som er datert, hvilke feilkilder som ligger til grunn og hvordan man bruker disse resultatene er sterkt omdiskutert. Jean Combier og Guy Jouve (2012) har kritisert dateringene av Chauvet, og mener bergkunsten bør være yngre basert på konteksten (funn, motivvalg, stil etc.). Kritikken deres inneholder flere viktige momenter, men et av de viktigste punktene er at én AMS-datering ikke er nok. Man må i tillegg kjøre ulike analyser av hvilket materiale prøvene inneholder. De mener at prøvene av malingen er forstyrret, fordi menneskene som lagde bergkunsten kan ha brukt brente bjørnebein fra hulen for produksjon av malingen. Nye prøver viser spor etter bjørnekollagen og dateringer opp mot 32 000 BP, som utgjør en forskjell på 9000 år sammenlignet med trekullet som er datert fra hestepanelet i Chauvet. Ingen vet hvor lenge disse beina har ligget i hulen før menneskene begynte å lage malerier i hulen. De brente bjørnebeina kan i teorien være mye eldre enn bergkunstaktiviteten. I tillegg kan det være forurensing fra bakterier som reagerer med bergflaten (og skaper et hvitt belegg, Mondmilch), noe som igjen kan påvirke prøvene (Combier og Jouve 2012: 144ff).

I Italia er stil og kronologi viktige elementer i bergkunstforskningen. Angelo Fossati (2003) viser at studier av bergkunsten i Valcamonica, Italia, er delt i to ulike skoler; *Centro Camuno di Studi Preistorici* ledet av Emmanuel Anati på den ene siden og forskerne tilhørende

universitetene i Milano og Napoli og ved *Cooperativa Archeologica "le Orme dell'Uomo"* på den andre. Disse to retningene står for ulike teorier omkring kronologien, og hvordan man skal skille de ulike fasene. Fossati mener at typologi og kronologi bør sees i sammenheng ved at spesifikke former korresponderer med ulike perioder (Fossati 2003: 31-37). Begrepet form eller gestalt er kanskje det som kommer nærmest Fossatis tenkning. Dette bør ikke misoppfattes som stil. Når det gjelder kronologi kan en del av motivene i Valcamonica gjenkjennes som dolker, arkeologiske artefakter datert til kobberalderen. Dette markerer starten på kronologien for megalittisk kunst i Valcamonica og nabodalene Valtellina. <sup>14</sup>C-dateringer fra graver med slike dolker er datert til 2800-2400 BC. Såkalte topografiske representasjoner, dvs. kartlignende samlinger av ristninger, virker å være overhugd av tilsvarende dolkfigurer. Hvordan figurene er overhugd, sammen med arkeologiske funn støtter oppunder en relativ kronologi for disse ristningene (Fossati 2003: 37-41). På denne måten er det bygd opp en relativ kronologi basert på daterbare funn og hvordan figurene overlapper hverandre. Man kan imidlertid ikke vite sikkert hvor lang tid som har gått mellom overlappingene. I teorien kan overlappingen ha skjedd samme uke eller etter flere hundre år, men erosjon og patinering av furene kan fortelle om det har gått lang tid.

Denise Smith (2009) har en litt annen tilnærming til debatten. Smith mener det er problematisk at stil og type blir brukt om hverandre. Julie Francis (2001) *Style and Classification*, gir en kritisk oversikt over hvordan stil ble brukt av amerikanske forskere på 1950-tallet. Konklusjonen om at stil ikke kan brukes fordi resultatene er subjektive og dermed ikke kan etterprøves, er Smith ikke enig i. Heller ikke at termen "type" gir en mer presis definisjon. Smith mener at å bytte ut stil med type skaper minst like mange problemer og løser ingenting. I tillegg eksisterer det også ulike oppfatninger om hva som er kunst og hva som er bilde. Ikke-vestlige (for eksempel aboriginene) ser bergbilder som en kommunikasjon, et sted med flere spirituelle meninger og kontakt med ånde verden. Smith viser til debatten rundt begrepet og bruken av stil, og mener at kunsthistorikere kanskje ikke har nok slagkraft. Hun foreslår heller at biologene kanskje kan hjelpe. Hun foreslår å benytte begrepet *mem* som ble introdusert av biologen Richard Dawkins (1976). Det som skiller mennesker fra andre sosiale dyr, er at vi skaper arkitektur, kunst, poesi og musikk. Mem kan være med å forklare denne fordelingen. Begrepet er inspirert av, og fremstår som en motsetning til gen, og refererer til handlinger som kan imiteres av et annet menneske. Enten det å dekorere noe, å spille musikk eller å lage helleristninger. I aboriginsk bergkunsttradisjon overføres kunneskapen fra

eldre medlemmer i gruppen, og de yngre blir opplært til å ivareta kunsten. På denne måten er hver eneste imitasjon handlingens mem (Smith 2009: 15f).

Hvordan mem spres blir forklart litt ulikt, men tidligere forskere brukte patologiske modeller. Prosessen ble beskrevet nærmest som en virusinfeksjon som spres gjennom en populasjon, for så å ligge dormant en stund, for så å bryte ut igjen ved hjelp av arkeologer, epigrafer og historikere. Denise Smith (2009) bruker eksempelet Popol Vuh, en samling med Maya-tekster kjent siden 1600-tallet som ble gjenopplaget av arkeologer, oversatt av epigrafer og senere utforsket av historikere. På denne måten har memet spredt seg fra forskere og infisert store deler av Europa og Amerika og kanskje lenger. Memene kan eksistere i lang tid, eller dø ut på kort tid. Suksessen er målt i hvor fort de spres. Selve begrepet er en abstrakt konstruksjon, det som overlever tidens tann er etterlevningene fra selve handlingen; den dekorerte vasen, sangen eller helleristningen. Etterlevningene kan inspirere andre mennesker til å imitere enten gjennom å være vitne til handlingen, eller ved å undersøke hvordan noe er gjort. Smith foreslår at i stedet for å diskutere stil i bergkunsten, så bør man kanskje heller definere mem-komplekser. Hun bruker bergkunstfeltet Track Rock Gap i Georgia, USA, som eksempel, og ser på gamle skisser av denne bergkunsten gjort av etnografen Mooney (1900). Det er flere figurer Mooney ikke har fått med på skissen, i tillegg omtaler han en fotsåle for "the great warrior footprint". Hvor dette navnet på fotsålen kommer fra, vet man ikke sikkert. Smith mener Mooney har dette fra Cherokee-myten om jakt, og antar at han var påvirket av denne mytens mem. Kanskje var det derfor han trakk dette inn i tolkningen av bergkunstfeltet (Smith 2009: 16-20).

Smiths artikkel er en diskusjon i det arkeologiske tidsskriftet *Rock Art Research*, og artikkelen fikk flere kommentarer fra bergkunstforskere, noen mer provosert enn andre. Flere mener at det kommer for vagt frem hva mem egentlig er, i motsetning til et gen som det er basert på. Den største kritikken ligger på at mem ikke gir noe bedre bidrag enn hva stil har gjort. Artikkelen skulle i utgangspunktet gi et bedre alternativ til bruk av stilbegrepet i bergkunst, men kritikerne mener hun ikke gir noen løsninger på hovedproblemet. Det virker som det er en felles uenighet blant bergkunstforskerne, men samtidig åpner noen for at kanskje selve grunnteorien om mem kan føre med seg noe fruktbart. Et forslag fra ene forskeren, Paul Faulstich, er å trekke inn semiotikk, som til forskjell fra memetikk inkluderer undersøkelser av hvordan mening er konstruert og forstått. Han foreslår "Memetic Semiotics" som kan være et brudd mot den tradisjonelle kunsthistorien og arkeologisk teori, og kan gi fruktbare analyser (Faulstich 2009: 20-27).



Alfred Muzzolini (2006) diskuterer hvilke kriterier som bør ligge til grunn for klassifisering av bergkunst. Det finnes ikke noe rett eller galt i forhold til hva man plukker ut, men utvalget kan være mer eller mindre nyttig i forhold til å oppfylle formålet med klassifikasjonen. Når det har blitt produsert bergkunst i et område over lang tid, vil man kunne finne kronologiske lag i materialet. Om flere grupper av mennesker også tok del i denne produksjonen, vil det være nødvendig ved en klassifikasjon å skille mellom dette aspektet og det tidsmessige. Man trenger å kartlegge elementene som gjentas eller er regelmessige, og stil er et av de viktige kriteriene for klassifikasjon mener Muzzolini. Han beskriver stil som en måte å gjøre noe på og en måte å representere et objekt, en figur, en scene eller et symbol. Problematikken ligger i at stil både refererer til noe individuelt (kunstnerens stil), men at stil også refererer til gruppen (kunstneres rammebetingelser, de sosiale kodene og innflytelsen fra gruppen kunstneren tilhører). Det finnes imidlertid feilkilder i bruken av stilbegrepet, og Muzzolini nevner spesielt det som i Australia kalles Panaramittee-stil. Denne stilen viser til figurer utført med samme teknikk og lik patinering (som tyder på lik alder). Figurene finnes over et stort geografisk område. Problemet er at motivene og temaene er svært enkle; sirkler, prikker, konsentriske sirkler, fotspor etc. Muzzolini mener denne likheten forekommer fordi at det ikke finnes så mange ulike måter å fremstille disse motivene på, slik at variasjonen fremstår som svært liten. Dette må ikke forveksles med stil. For at noe kan kalles stil mener han at det må forekomme en viss grad av kompleksitet. Et annet poeng er at en kunstner alltid vil ha en viss variasjon i forhold til den standarden han/hun opererer innenfor. Forskere må derfor godta en viss grad av variasjon innenfor samme stil (Muzzolini 2006: 171-174).

Hvilke kriterier som til syvende og sist plukkes ut, må være relevante for målet med klassifiseringen. Kriteriene som velges må være repetitive, og viktige enten fra et kunstnerisk eller etnisk utgangspunkt. Slik knytter Muzzolini stil både til kunstneren, men også til ulike etniske grupper (Muzzolini 2006: 175). Dette er tilnærmet den amerikanske måten å tenke stil på, der motiver og konstruksjonsmåte ofte settes i sammenheng med regioner og kulturer.

Den godt innarbeidede stiltenkningen er vanskelig å rokke ved. Internasjonalt har enkelte bergkunstforskere forlatt stilbegrepet på grunn av mangelfulle bidrag til forskningen. Benjamin Smith (1998) beskriver den faglige uenigheten der man på en side har forskerne som aksepterer stilkronologier og støtter sine teorier til dette, og mener det er en meningsfull metode. På den andre siden står de som mener betydningen og definisjonen av stilbegrepet bør problematiseres. Her oppstår hovedutfordringen: at stil blir definert på ulike måter. Smith viser også hvor flyktig begrepet stil er. Stil påvirkes både av tid og rom, nye stiler kan ta over,

noen blir adoptert eller videreutviklet, og noen vil også fortsette på samme måte mer eller mindre uforandret. I så fall hva kan egentlig stil fortelle om tid? Smith mener at skarpt skille i stiler nært geografisk, kan vise til grenser/ territorialmarkører, mens sammenblanding av stiler kan tyde på sameksistens (Smith 1998: 218f).

#### **1.4 Oppsummering og konklusjoner**

Stilbegrepet har vært modent for en kritisk gjennomgang i lang tid, og denne gjennomgangen har stor relevans for mitt videre arbeid med hvordan jeg skal definere begrepene. Det er også viktig i sammenheng med den norske bergkunstforskningstradisjonen, og hvorfor det er viktig å problematisere bruken av dette begrepet. Kartleggingen av stilbegrepet (delmål I) krever derfor at man går i dybden, samtidig som det er nødvendig å gå utenfor det midtnorske området og den norske diskursen. Mitt materiale og mine problemstillinger har mye å hente ved å se på tilsvarende debatter i andre deler av verden. Derfor var det naturlig å søke tilbake til opprinnelsen i kunsthistorien. Det var også naturlig å undersøke antropologiske eksempler på denne tematikken, siden dette faget krysser arkeologien på flere måter. At stildebatten har pågått internasjonalt i ulike arkeologiske fagområder, er også et viktig argument for at det er på tide med stildebatt i nasjonal sammenheng.

Denne gjennomgangen har fått frem at stilbegrepet er utfordrende, og både kunsthistorien og antropologien sliter med de samme spørsmålene jeg har; Hva betyr egentlig stil? Hvordan kan stil brukes som grunnlag for metode? Skal stil relateres til tid, gruppe eller individ? Den sentrale utfordringen denne gjennomgangen har fått frem, er at stil brukes om og på flere nivå i figurative fremstillinger. Forskere bruker stil både i en generell betydning og i konkrete betydninger der det spesifikt er ment å relatere noe til gruppe- eller individnivå. Dette er svært problematisk. I systemiseringsarbeid kan man i verste fall risikere å sammenligne aspekter ved figurer som representerer ulike nivå. Jeg mener vi ikke kan godta denne måten å tenke stil på uten å debattere hvordan begrepet bør forstås og hvilken metodisk konsekvens det kan få, noe som også vil påvirke tolkningene av materialet.

Det neste kapittelet gir en innføring i hvordan stil og type har vært brukt i norsk sammenheng, og fungerer som en forskningshistorisk fremstilling. Denne gjennomgangen er viktig for å vise hvor mitt arbeid plasserer seg i forhold til tidligere forskning. Både kapittel 1 og 2 danner derfor grunnlaget for hvordan jeg til slutt i kapittel 2 velger å definere og bruke begrepene stil og type.



## **Kapittel 2: STIL OG TYPER I PRAKSIS**

I det innledende kapitlet har jeg vist utfordringene ved de ulike definisjonene av stil, og hvordan begrepet har vært gjenstand for debatt i internasjonal sammenheng gjennom lang tid. For å forsøke å forstå bergkunsten, er det sentralt at materialet blir systematisert og klassifisert i forkant av de videre tolkningene. Jeg vil i dette kapitlet gå gjennom hvordan ulike forskere i praksis har brukt stil og type som grunnlag for å systematisere og klassifisere materialet, før jeg definerer min bruk av begrepene.

### **2.0 Stil som klassifikasjon**

Gustaf Hallström (1907a, 1907b) var den første som laget en oversikt over den tidligste bergkunsten i Nord-Skandinavia. Han var opptatt av naturalismen og det estetiske uttrykket de antatt eldste veideristningene har. Han bruker aldri begrepet stil, men beskriver materialet etter dets utforming. De estetiske kvalitetene blir fremtonet, og han beskriver Bøla-reinen som det mest praktfulle eksemplet (Hallström 1907a: 212-223). Senere går Hallström (1938) tilbake på dette og de slipte ristningene fra Nordland overtar denne statusen. Han legger de stilistiske elementene som grunnlag for klassifikasjon, noe jeg kommer nærmere inn på.

Haakon Shetelig la også vekt på det estetiske når han beskrev bergkunsten (Shetelig, 1921b, 1922). Han mener å se at kvaliteten på figurene varierer i stor grad, og at de beste figurene viser en livaktighet i sitt formuttrykk, og en stor grad av naturalisme (naturtrohet) til tross for at teknikken er enkel konturtegning. Ved å trekke videre paralleller til den paleolittiske hulekunsten i Frankrike og Spania, mente han at de eldste naturalistiske ristningene i Norge viser store likheter med denne kunsten, med hensyn til hvordan figurene er utført (Shetelig 1921b: 95). Å bruke analogier og slike induktive slutninger var en veletablert metode som samsvarer godt med tidens forskningstradisjon. Videre skriver han at ristningene taper seg gradvis og at figurene blir mindre. Her trekker han spesielt frem de østlandske ristningene. I tillegg kommer et nytt trekk, indre kroppsmønster som tolkes som avbildninger av indre organer i dyret. Til slutt kommer de ristninger som han beskriver som fullstendig stivnet konvensjonell form. Han beskriver disse som en mengde små figurer som står sammen, tegnet aldeles kunstløst, uten liv eller karakteristikk slik at det ofte er vanskelig å se hvilken art det er snakk om. Han trekker frem bergkunstfeltene Bogge, Vingen og Glösa i Jämtland som eksempler på dette, og mener disse viser forbindelser mot de russiske og sibirske ristningene.

Shetelig foreslår at dette er en gruppe ristninger som har kommet inn fra øst. Utfra dette setter han opp tre stadier i utviklingen, som kan tyde på lokal gruppering. Han skriver at de beste naturalistiske finnes bare nordenfjells, de mer avblekede er de tre østlandske (til da kjent), og de mest konvensjonelle fra Nordfjord-Møre. Han tok høyde for at de restingene som til da var kjent, kunne være et tilfeldig utvalg av de som virkelig eksisterer (Shetelig 1922:129ff). Det er likevel de estetiske kvalitetene av bergkunsten som er i fokus. Estetikken og de kunstneriske kvalitetene er dominante i veideristningstradisjonen, men han ser ikke de yngste veide- og jordbruksristningene som et uttrykk for kunst, og skriver at disse motivene har en kunstløs form (Shetelig 1921a: 97-101). Det er litt vanskelig å få tak i eksakt hva Shetelig mener, men man ser at han er evaluerende i forhold til bergkunstens uttrykk. De figurene som er best utført og er naturalistiske, knytter han til den eldste fasen. I tillegg knytter han lokal gruppering til stil.

Theodor Petersen (1922) var tilhenger av Shetelig (1921b: 95) tanker om den primitive bergkunsten, og hvordan denne kunne sees i sammenheng med paleolittisk kunst. Petersen var også opptatt av å finne ut hvor gammel den naturalistiske veideristningstradisjonen kunne være. I tillegg var han også opptatt av det estetiske og kunstneriske uttrykket denne tidlige naturkunsten har, og som han sier, den vekker den høyeste beundring også i dag. Petersen mener likhetspunkter med paleolittisk kunst tyder på at den skandinaviske naturkunst måtte ha sitt utspring i vesteuropeisk paleolitikum, og at den hvilte på en kunstnerisk tradisjon fra denne kulturen. Selv om Petersen ikke deler materialet inn i stiler, mener han at det stilistisk sett, kan synes som at utviklingen følger dyrefigurenes degenerasjon som han kaller det. Den nye fremrykkende jordbrukskulturen førte med seg nye tanker som finner et eget kunstnerisk og religiøst uttrykk i bergkunsten. Petersen var skeptisk til å datere bergkunsten ut fra strandlinjer, og mente at bergkunsten heller burde dateres utfra sitt arkeologiske miljø og stilpreg (Petersen 1922: 88-99). Han bruker dermed begrepet stil, men definerer ikke hva han legger i det. Vi begynner dermed å ane konturene av at estetikk og stil vil få en stor betydning for hvordan bergkunstmaterialet beskrives de følgende årene.

Gutorm Gjessing (1936) innfører for alvor stilbegrepet i norsk bergkunstforskning. Han støtter seg til den stilhistoriske vurderingen om at stilen utvikles fra en ren naturalisme med profilfremstillinger, mot gradvis større skjematisisme som til slutt fører direkte over i jordbruksristningenes symbolspråk. Han mener han ser en tydelig tendens i at Nord-Norge hovedsakelig har naturalistiske ristninger, mens det i det Sør-Norge så å si utelukkende finnes mer eller mindre skjematiske ristninger. Det Gjessing trekker frem som et nytt moment er at

man i Trøndelag finner innslag av begge tradisjonene. Det rike figurmaterialet fra dette området gir en glimrende mulighet til å følge stilutviklingen, fra det naturalistiske til det gradvis stivner til og blir skjematisk og stilisert (Gjessing 1936:158f).

På 1930-tallet rådet det stor enighet blant forskerne om stilutviklingen, men årsaken til stilendringen var man likevel uenige om. Eivind S. Engelstad (1934) så utviklingen som kunstneriske tendenser. Han bygger på to begreper som Herberth Kühn (1925) anvendte, nemlig *sensoriske* og *imaginative* figurer. Sensoriske ble anvendt for de eldste naturalistiske figurene, mens de mer stiliserte figurene ble omtalt som imaginativ kunst. Han deler veideristningene inn i tre grupper, og ønsker også å etablere en stilistisk kronologi. Selv om han ser tendenser til at gruppene danner en kronologisk utvikling, påpeker også Engelstad at man ikke nødvendigvis skal anta at det finnes en tidsforskjell mellom de ulike grupperingene. Han støtter den allerede eksisterende teorien om todelingen av materialet, hvor den naturalistiske gruppen knyttes til steinalder, og at figurene får en gradvis mer strengere skjematisme mot bronsealderen (Engelstad 1934: 107-115).

Gjessing mener å kunne dele materialet inn i tre utviklingstrinn basert på stil, og at stilutviklingen er lett forståelig sett i sin historiske kontekst. Etter hvert som ristningsmagien utvikles mot mer organiserte, kultmessige former – stivner også kunsten til å bli rene symbolfremstillinger. Ristningskunsten går fra personlig privatmagi for den enkelte jeger, til stive symbolfremstillinger organisert av stammens sjaman (Gjessing 1936: 169). De tre utviklingstrinnene basert på stil anvender Gjessing i forhold til bergkunstfeltene fra Midt-Norge. Han beskriver dem slik;

- I. "Naturalistiske ristninger. Dyrene som regel i naturlig størrelse. Denne gruppen består av ristningene Bøla, Bardal, Strand, det store dyret på Bogge I også Hell.
- II. Kravene til naturalistisk fremstilling slappet. Dyrene har ofte begynnende kroppsinnndeling. Hit hører ristningene fra Rødøy, Evenhus, Kvernavika, rimeligvis Hammer og muligens Bogge II. Dessuten malingene fra Sandhalsen og Honnhamerneset, og som overgang til neste gruppe malingen på Hinna.
- III. Full skjematisme. Hit hører Skotrøa, Lamtrøa og de små dyrene på Bogge I. Dessuten malingene på Almfjellet. Rauhammerfjellet og Solsem" (Gjessing1936:168).

Gustaf Hallström (1938) tar utgangspunkt i den etablerte todelingen av materialet. Med utgangspunkt i Bardalfeltet omtaler han de naturalistiske ristningene som stilgruppe A, og bronsealderristningene som stilgruppe B. Den eldste gruppen kan deles videre inn i to subdivisjoner. Dette gjøres etter størrelsen på figurene. Videre opererer Hallström med ulike varianter av begrepene stil og gruppe. Han snakker om stilgrupper når han refererer til de to ulike tradisjonene, men i tillegg snakker han om Hammerstilen og Bardalstilen. Feltet Hell ser han som en forlengelse/videreføring av Nordlandsstilen. Han opererer slik med stilbegrepet på ulike nivåer, og begrepsapparatet blir derfor forvirrende. Han drar også paralleller fra Bardal til Evenhus, hvor han sammenligner de yngste elg- og reinfigurene på Bardal med de største dyrene på Evenhus. Han ser en merkbar forskjell i stil mellom disse to lokalitetene, men mener likevel at dette ikke representerer en kronologisk betydning (Hallström 1938: 315-355). Hallström bruker stilbegrepet på et overordnet nivå med todelingen av materialet, men knytter også begrepet geografisk til de ulike feltene. Slik sett mener Hallström at ulike stiler kan være uttrykk for ulike perioder (veide- og jordbruksristninger), men han bruker det samtidig som en måte å sortere figurene geografisk.

Sortering og klassifisering er essensielt for å kunne håndtere større mengder materiale. Klassifiseringen er en metode for å kunne undersøke eventuelle mønstre, men også for å avklare om enkelte figurer forekommer oftere enn andre. Det danner grunnlaget for videre forskning. Under de første systematiseringene av materialet (Gjessing, 1936; Hallström, 1938; Shetelig, 1922) var stil et viktig element, og figurene ble plassert i ulike stilutviklingstrinn. Disse brukes også i større eller mindre grad i dag, selv om materialet i Midt-Norge er tredoblet siden 1930-tallet.

Egil Bakka (1973) opererte både med begrepene type og stil. Han delte først og fremst veideristningsmaterialet inn i tre *hovedgrupper*; nordanfjellske, austnorske og vestnorske. Videre delte han materialet inn i to *hovedtrinn*; de naturalistiske og de stiliserte/skjematisk. Bergkunsten fra Vingen delte han videre inn i 4 *typer*; Hammarentype, Hardbakkentype, Brattbakkentype og Elvatype. Han skriver at den relative dateringen kun kan gjøres på *stilistisk* grunnlag, og han skriver videre om *stiltrinn*, der Elvatypen utgjør det yngste stiltrinnet (Bakka 1973: 161-169). I en slik fremstilling blandes type- og stilbegrepet, da Elvatypen utgjør det samme som et stiltrinn. Stil er en høyere abstraksjon enn typer, der hver av stilene består av to typer.

Egil Mikkelsen (1977) utførte det han kaller en typologisk analyse av elgfigurer. Han ønsket å forlate den stilistiske tenkningen. Han ville dessuten minske graden av subjektivitet og analyserer figurene ved hjelp av mer kvalitative tilstedeværende elementer, men han hadde også til hensikt å påvise hvilke lokaliteter som har likheter i utformingen av figurene. Denne likheten vitner om en sammenheng i tid og/eller kulturell bakgrunn. Mikkelsen mente at ved en typologisk analyse måtte man bruke variable elementer som er stilistisk betinget, og ikke artsbetingede elementer. Om figuren er fremstilt med to eller fire bein (A), har klover (B), har kroppsutfylling i buken (C), har sirkel/oval i buken (D), har livslinjer (E), har dobbelt rygglinje (F), har korte streker på ryggen (G), eller utformingen på ørene (H), dannet variabler Mikkelsen mente var stilistisk betinget. Han understreket at disse elementene ikke nødvendigvis var de eneste. Han var av den oppfatning at gevir og/eller skjegg, ville være variabler som viste til alder og kjønn, og burde holdes utenfor det han kalte den stilistisk-typologiske analysen (Mikkelsen 1977: 172-175). I utgangspunktet gjennomførte han en typologisk analyse, men han brukte stilistiske betingelser som grunnlag for klassifiseringen. Disse stilistiske betingelsene kalte han også for variable typologiske elementer (attributter) (Mikkelsen 1977: 174).

Povl Simonsen (1979) mente å kunne skille ut et antall stilistiske faser av veideristingsmaterialet i Nord-Norge, der noen synes å ha kronologisk avgrensning og andre geografisk. Han baserte seg på den evolusjonistiske stilkronologiske ideen fra Gjessing, men videreutviklet dette til fire stiltrinns – stil I - IV. Videre delte han stil III inn i tre stiler; Trøndelags-, Østlands- og Vestlandsstilen. Utbredelsen av Trøndelagstilen omfatter Trøndelag, Nord-Norge og de svenske feltene. Simonsen mente størrelsen på dyrene kunne sees i en kronologisk sammenheng, der de største dyrene (naturlig størrelse) er eldst (stil I, og dels II), og de blir yngre jo mindre figurene blir (stil III og IV). Han la vekt på ulike elementer når han definerte stilene: grad av naturalisme/stilisering, størrelse, motivvalg og geografisk avgrensning. Simonsen tok utgangspunkt i at feltene som ligger lavest i terrenget er de yngste, og at de blir eldre jo høyre opp de ligger (Simonsen 1979: 468ff). Slik kan man si at Simonsen bygger videre på idéene fra 1920- og 30-tallet, men han ser stilen både som uttrykk for tid og rom.

Kalle Sognnes (2007a) skriver at han har lagt Gjessings stilsekvens til grunn for sitt tidlige arbeid til tross for sin voksende skepsis til sekvensen. Noe av bakgrunnen for dette er at Gjessing (1936) tok utgangspunkt i det midtnorske materialet. Da disse feltene ligger få kilometer fra hverandre, er det en viss sannsynlighet for at sekvensen kan være riktig i et



lokalt perspektiv. Sognnes videreutvikler sekvensen ved å legge til et ekstra stiltrinn (IV), og deler Gjessings stiltrinn II i trinn II a og b. Dette utgjør en slags videreføring, men Sognnes selv etterlyser en større debatt omkring hvordan stil og typologi bør anvendes, særlig ut fra et metodologisk synspunkt (Sognnes 2007a: 44). Dette har lenge vært utfordringen. Man har vært klar over manglene ved stilsekvensen, men debatten har manglet. Kapittel 1 og 2 utgjør derfor en kartlegging og problematisering som lenge har vært etterlyst.

Sverre Marstrander arbeidet med stil og kronologi av jordbruksristningene. Selv om dette gjelder jordbruksristninger, velger jeg å ta det med i denne sammenheng fordi det viser en bruk av stilbegrepet som er relevant for mitt arbeid. Han tok utgangspunkt i 400 felt fra gamle jordbruksbygder i Oslo-området (Skjeberg i Østfold), Rogaland og Trøndelag (Sverre Marstrander, 1963; 1966). Han deler materialet inn i det han kaller to stilkategorier etter skipsfigurenes utforming, og han kaller det *stilform A* og *B*. Stilform A er det han kaller "den enkle stil", mens stilform B gjerne har krumming av skroget, dyrehoder, spiraloppullinger eller andre dekorative elementer. Han beskriver stilform B som at figurene er utformet med liv og kraft og kaller dette "den rike stil". De skjematiske inndelingene av figurene (en-furete, to-furete, enkel eller dobbel stavn etc.) kan ikke tillegges kronologisk betydning. Det er den stilistiske utformingen av motivet, den enkle eller rike utformingen som er det avgjørende kronologiske kriterium. Figurene vurderes ut fra deres ytre form, fra et stilistisk-typologisk synspunkt. Dette er samme framgangsmåten som Shetelig og Gjessing brukte på veideristningsmaterialet. Han støtter sine argumenter på daterbart arkeologisk materiale som ornamentikk på bronse, og kommer frem til at stilform A tilhører periode III og IV, slutten på eldre og begynnelsen på yngre bronsealder. Mens stilform B tilhører periode V og VI, midtre og siste del av yngre bronsealder (Marstrander 1966: 103-120).

Christian Lindqvist (1994) bruker stil som grunnlag for systematisering av bergkunsten, og knytter dette til strandforskyvninger og strandlinjedatering (som jeg vil komme tilbake til i kapittel 2.4). Lindqvist går systematisk gjennom en rekke lokaliteter, som han fordeler på fem stilfaser (I-V). Fasene gjenspeiler geografiske områder og beliggenhet i forhold til tapesgrensen. Fase I er områder med lokaliteter over tapes (Nordland-tradisjonen), fase II er lokaliteter rundt 80 % av tapes, fase III er lokaliteter rundt 70 % av tapes (fase II og III utgjør den utvidede Nordland-Trøndelag-tradisjonen), fase IV er lokaliteter rundt 60 % av tapes og fase V er lokaliteter rundt 50 % av tapes (fase IV og V utgjør Nordland-Trøndelag-tradisjonen). I tillegg opererer Lindqvist med en sør-norsk tradisjon (fase 1), en øst-karelsk tradisjon (fase 2 og 3) og en sørsandinavisk bronsealdertradisjon (Lindqvist 1994: 161f). Jeg

velger å ta med ett av hans eksempler, Nämforsen. Materialet på Nämforsen deles inn i tre stiler (A-C), men Lindqvist definerer ikke begrepet på lik linje som mange andre. Han starter med å beskrive stilene med hvilke lokaliteter som tilhører de ulike stilene, i en geografisk avgrensning. I tillegg trekker han inn gjennomsnittsalder, teknikk, motiver og ser det i forhold til annet kjent daterbart materiale. Lindqvist deler materialet slik inn både stiler og stilfaser, og han systematiserer lokalitetene etter høyde over havet. På denne måten bruker han stil både som en geografisk avgrensning og i en kronologisk sammenheng. I tillegg omhandler stil også motivvalg og teknikk (Lindqvist 1994: 213-220).

Knut Helskog (1989) mener stil vanligvis defineres etter form og innhold, og deler det nordnorske materialet inn i fem diakrone og delvis overlappende stilfaser. Helskog påpeker mangelen på definisjon av begrepene naturalistisk og skjematisk, da det er uklart hva begrepene inneholder og hvor grensene går. Helskog selv definerer naturalistisk som en tro kopi av en fysisk virkelighet. Skjematisering er en reduksjon av et motiv eller en ide til et enklere motiv. Slik vil skjematisering være en forenkling av et motiv, mens stilisering både forenkler og legger til overbetoninger og tilføyelser av nye trekk. Problemet mener Helskog oppstår når klassifiseringen foretas på begrepene naturalisme og skjematisisme, da graderingen av disse vil være subjektive. Å klassifisere stilene etter forskjellige morfologiske trekk derimot vil være mer fruktbart. Helskog velger å bevege seg vekk fra stilbegrepet, og klassifiserer heller figurene etter typer og grupper. Dyrefigurene deles inn i to grupper: de en-linjete og de to-linjete figurene. Typeinndeling skjer etter dimensjonene og proporsjonene til dyret. Figurer klassifisert i sin helhet og de ulike dyrene skilles ikke ut med egen stilutvikling. Han poengterer at stil samtidig er en del av figurene, men at det synes å være en variasjon i stil til enhver tid og at det ikke skjer en gradvis degenerering av figurene gjennom tid. Han ønsker også å utfordre den konvensjonelle tenkemåten med hensyn til den gradvise endringen fra naturalisme til skjematisisme (Helskog 1989: 88-99).

Stil er problematisk som grunnlag for klassifisering, da det som vist over, sjeldent blir definert hva stil er. Begrepet knyttes derfor ofte både til geografi og tid, og noen forskere forholder seg til begge deler. Dette mener jeg bidrar til at stil brukes om ulike nivåer samtidig som det fører til en utydeliggjøring av stilbegrepet.

## 2.1 Typer som klassifikasjon

I skandinavisk sammenheng har typologier vært viktige innenfor bergkunstforskningen, og det har vært jobbet mye med faseinndelinger av veidekunst fra steder som blant annet Nord-Norge (Helskog, 1985; Hesjedal, 1993; Shetelig, 1922) Vestlandet Lødøen, 2013; Mandt, 1992), Midt-Norge (Gjessing, 1936; Shetelig, 1922; Sognnes, 2001) og Østlandet (Mikkelsen, 1977). Viktige typologiseringsarbeid er også gjort ved Nämforsen og Bohuslän (Forsberg, 1993; Ling, 2008; Sjöstrand, 2011) i Sverige. Jeg gjør ingen materielle sammenligninger mot dette materialet, men jeg har sett på hvordan disse typologiene har vært utført.

Typer er det begrepet som ofte stil settes i sammenheng med. Noen forskere mener stil og type er det samme, mens andre ser de grunnleggende forskjellig, noe jeg også har vist eksempler på innledningsvis. Bo Gräslund (1974) mener typer er noe som er oppkonstruert av forskeren, og som benyttes som et verktøy for å kunne gjøre en nødvendig generalisering av kildematerialet. Utfordringen med typebegrepet er at det ikke er til å unngå at utvelgelsen av typene avhenger av den enkeltes forskers kunnskaper, formål og metodiske tilnærming. Dette gir rom for mange ulike måter å dele materialet inn i typer på (Gräslund 1974: 65-68). Til forskjell fra stil, setter denne definisjonen av typer forskeren mer i fokus. Det er forskeren som velger typene og disse skal kunne anvendes som verktøy.

På generelt grunnlag har typologien som metode hatt sterkt fotfeste innenfor arkeologien. Perioden på 1800-tallet er beskrevet som evolusjonistisk arkeologi, der forskere som Thomsen, Worsaae og Montelius dominerte. Her ble forhistorien sortert og systematisert i ulike kronologiske trinn, der hvert trinn ble karakterisert ved eget funninventar. I denne fasen blir arkeologi etablert som vitenskap, og synet på kultur og kulturens utvikling ble satt i et evolusjonistisk perspektiv basert på Darwins utviklingslære. Bergkunstforskningen følger også denne tradisjonen. Etter hvert ble forskere klar over at ulikheter i materialet ikke bare hang sammen med tidsaspektet, men at de også kunne gruppere materialet etter regionale forskjeller (Olsen 2002: 31ff).

Hans Hildebrand innførte typologibegrepet i den nordiske arkeologien så tidlig som i 1873, og Oscar Montelius tok i bruk begrepet noen år senere i 1875/76. Typeanalyser og typegrupperinger ble sentrale arbeidsmetoder, og en metode for å studere utviklingssammenhenger mellom artefakter. Gräslund mener Hildebrand ble introdusert for typologibegrepet gjennom biologien som stod sterkt i datidens Sverige, og ser klare likheter mellom typologien og biologisk taksonomi. Under 1800-tallets begynnelse brukte man ofte

begrepet form, og Montelius bruker dette i sitt verk "Från Jernåldern" fra 1869. Først i den siste delen av 1870-tallet tok Montelius i bruk begrepene typer og typologi. Gräslund mener å se en utvikling som går fra en beskrivende typologi til en mer aktiv kronologisk utviklingstypologi, som kommer inn med darwinismen. Dette ble muligens gjort for å få gjøre metoden sterkere, da evolusjonismen etter hvert fikk vitenskapelig fotfeste (Gräslund 1974: 201-218).

Denne evolusjonære systematikken/taksonomien, eller darwinistisk klassifikasjon som det også kalles, er en egen gren innenfor biologisk systematikk. Taksonomien går tilbake til Carl von Linné og hans *Systema Naturae* i 1735 (Winston, 1999). Biologisk systematikk er en studie av det biologiske mangfoldet, og de evolusjonære forholdene mellom organismene. Taksonomien er en underkategori av biologisk systematikk, og består av tre ulike aktiviteter: 1. identifikasjon, 2. klassifikasjon og 3. nomenklatur. Den biologiske systematikken inkluderer i tillegg studiet av prosessene evolusjon og fylogenetikk (den delen av evolusjonsbiologien som rekonstruerer stamtrær, og avslører slektskapsforhold). Tidlig på 1900-tallet da genetikken slo igjennom, kom forklaringen bak de observerte mønstrene og stamtrærne. Fylogenetikken utviklet seg nå for fullt (Winston 1999: 3-9, 434f).

Om vi ser dette i forhold til bergkunstforskningen, utgjør disse tre trinnene en viktig del av prosessen. Det handler om å indentifisere de ulike typene og klassifisere disse. Nomenklaturen varierer en del, men typene får ofte nummer og tallkoder. I den første delen av bergkunstforskningen var nok stil et mer sentralt begrep i klassifikasjonen, mens typebegrepet tar noe over. Dette kan ha med den prosessuelle arkeologien å gjøre, der målet var større objektivitet og målbarhet.

Nils Åberg (1929) var opptatt av den biologiske delen av typologien, og mente typologien utviklet seg som om den var en levende organisme (Åberg 1929: 508). Videre kommer Åberg med en påstand: "Der Typolog arbeitet nicht so sehr mit seiner Intelligenz wie mit seinem Instinkt" (Åberg 1929: 512). Han påstår altså at typologi handler om instinkter, og at typologi er en vitenskapelig metode som ikke kan læres. Likevel er den det som gjør arkeologien til vitenskap. Åberg sammenligner det med en musikers følelse av musikk, og hvordan musikeren vil instinktivt reagere på en falsk tone. Slik vil også typologen reagere på typer som ikke passer typologien (Åberg 1929: 512). Dette utsagnet får frem at typologi og typegjenkjenning handler mye om persepsjon og hvordan vi ser materialet, og får frem

hvorfor stil og type er utfordrende å definere. I min typologiske gjennomgang (kapittel 6), er persepsjon og gestalt-teori derfor en viktig del av innledningen.

Mats Malmer (1963) var opptatt av de typologiske utfordringene i jernalderens kunsthistorie, og mener, i motsetning til Åberg at dette kan læres og forklares. Typologiens oppbygging baseres i stor grad på likheter og ulikheter, og evnen til å se mønster i dette. Jo større grad av likheter, jo større sannsynlighet for at det finnes en relasjon. Disse likhetene danner igjen grunnlag for typer, som kan deles videre inn i det Malmer kaller sub-typer. Utfordringen er imidlertid at typene i svært liten grad defineres. De trenger tydelige og detaljerte beskrivelser av hva som skiller de fra de andre (Malmer 1963: 250-256).

Da Knut Helskog (1983) analyserte menneskefigurene i Alta-materialet, tok han utgangspunkt i typebegrepet. Typene ser han i sammenheng med den Holocene strandforskyvningen, og han mener å se fire klare grupperinger eller faser som han kaller det. Han nevner kun stil en gang, og da står det i oppført i parentes: "Det er hovedsakelig disse figurtypene som finnes på alle områdene, mens formen (stilen) varier en god del" (Helskog 1983: 7). I det videre arbeidet kritiserer også Helskog (1989) hvordan stil har vært brukt som dateringsmetode, og ønsker å rette fokus på uklarhetene som ligger i begrepet (Helskog 1989: 87). Han har videreutviklet typologier basert på Alta-materialet, hvor han tar utgangspunkt i båtmotivene. Strandlinjer og typer står sentralt ved utarbeidingen til denne kronologien. Han deler båtene inn i 7 typer (Ia:1a, Ia:1b, Ib:1a, Ila:1, Ila:2, Ila:3 og Ila:4) som fordeles på 4 faser. Slik beveger Helskog seg vekk fra stilbegrepet, og behandler materialet på en annen måte. Figurene deles inn i faser og typer basert på hvilke attributter som er tilstede (Helskog 1985: 182ff). I dag er denne videreutviklet til 6 faser (Helskog 2014).

Anders Hesjedal (1990, 1993) har jobbet med lignende tematikk og analysert veideristningene i Nordland og Troms. Han tar også utgangspunkt strandlinjedatering, og grupperer materialet etter teknikk. Han opererer med tre ristningsgrupper, de slipte, hugde og malte figurene. Han kommer frem til at det finnes store tidsgap mellom disse, som viser en diskontinuitet mellom disse ristningsgruppene. Det står i motsetning til tidligere tenkning, der man har sett bergkunsten som et uttrykk for kontinuitet. Han mener denne trangen til kontinuitet også er et element som ligger under og styrer den arkeologiske forskningen og framstillingen av forhistorien. Dersom man derimot aksepterer diskontinuitet, mener Hesjedal at man også må akseptere diskontinuitet i rommet, som betyr at de samme framstillingsformene kan ha oppstått uavhengig av hverandre både på forskjellige tidspunkter og forskjellige steder

(Hesjedal 1990: 215ff). Hesjedal fokuserer ikke på stilbegrepet, men bruker begrepet framstillingsformer. Slik beveger han seg bort fra oppfatningen om de kronologiske stiltrinnene. Han definerer ikke i noen større grad hva han legger i begrepet framstillingsform, men hans bidrag er noe nytt og et bidrag som er med å bryte opp den gamle stilkronologien.

Kalle Sognnes (1987) har også gjort et større typologisk arbeid med fokus på jordbruksristningene i Trøndelag. I motsetning til Marstrander og sine forgjengere, opererer ikke Sognnes med stil og stilform. I stedet deles materialet inn i *typer*. I dette arbeidet bruker han klassiske typologiske metoder og klyngeanalyser (clusteranalyser), og ser på den geografiske fordelingen av typene. I tillegg utarbeider han en kronologi av hvordan de ulike figurtypene utvikler seg (Sognnes 1987: 7f). I sitt arbeid med jordbruksristningene støtter Sognnes (2001) seg mye på Adams og Adams (1991) og deres arbeid med å forene teoretisk og praktisk klassifikasjon og typologi. Han understreker at deres arbeid har fellestrekk med hvordan skandinaviske arkeologer tenker typologi (Sognnes 2001:43).

## 2.2 Revisjon av typebegrepet

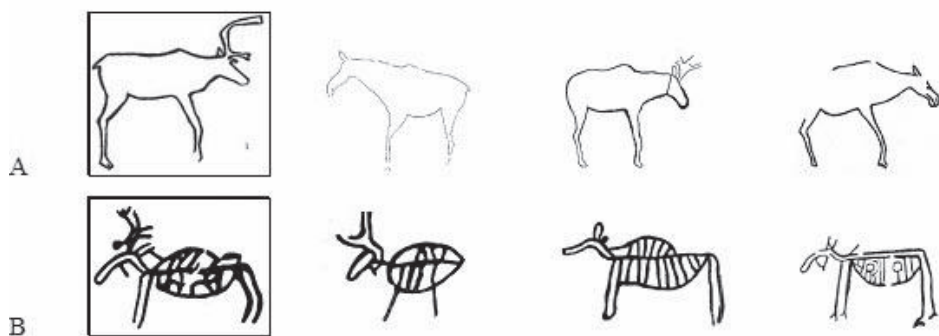
Ved å sortere bergkunstfigurer, danner man konkrete grupper/typer som vil være grunnlag for kvantitative og statistiske sammenligninger mellom ulike grupper. Slik kan man undersøke hvordan materialet opptrer i ulike situasjoner.

Adams og Adams (1991) understreker at typer er under stadig utvikling, og at typologi og ikke er et statisk verktøy. Typene vil endres i takt med at forskningen videreutvikles, og ved tilvekst av nytt materiale. De endres under bruk og med erfaring akkurat slik ord endres i språk. Om man ser typer som ord, kan man ha en lingvistisk tilnærming til typebegrepet. Adams og Adams viser til lingvisten Ferdinand de Saussure og hvordan han skiller mellom *language* og *speech/parole*. Language er det kognitive og viser til ulike navn, regler og meninger som vi alle har, mens parole er det utøvende aspektet. Language vil være med å forme vår parole, men samtidig vil vi forme og videreutvikle vårt språk i selve bruksprosessen. Dette kan også sees innenfor arkeologien ved at language kan vise til den underliggende strukturen av en typologi, dens hensikt, variabler, attributter og regler. Mens parole vil være det utøvende aspektet og den pågående dialogen mellom oss selv og artefaktene som typologiseres. Adams og Adams søker altså å forene amerikansk og europeisk tenkning (Adams og Adams 1991: 50f).

En potensiell feilkilde i typologien er i følge Adams og Adams de såkalte *soft spots*. Med dette menes at typologier kan bygge på usagte eller ikke testede antagelser. Forskere interessert i samme materiale vil sannsynligvis tilegne seg den samme kunnskapen, og slik kan disse svake punktene bli forbigått i flere år. Kanskje blir de ikke lagt merke til før de blir oppdaget av noen utenfor fagfeltet. Målet og hensikten med typologien skal og vil alltid virke inn på retningen som typologien tar. Forskeren bør derfor ha et mål og en hensikt med metoden, allerede før han/hun begynner typologiseringen. Jo mer konkret man er, jo mer rasjonelt og systematisk kan man velge variabler og peke ut typer som vil være relevante for målet. En typologi bør derfor ikke ha flere målsettinger, da det vil bli som å forsøke å svare på spørsmål ved hjelp typer konstruert for et annet formål (Adams og Adams 1991: 51ff).

Etter at man har samlet materialet og konkretisert målsettingen til typologien, må man finne ut hvordan man skal dele materialet inn i typer. Hvilke elementer som skal skille de ulike typene, og hva som forener dem, er momenter som må beskrives. *Gestalter* er det som fremtrer mest tydelig for oss, og Adams og Adams beskriver at gestalter; "jumps out at us" (Adams og Adams 1991: 53). De er altså så karakteristiske at vi med en gang ser at de skiller seg ut, til tross for at vi ennå ikke bevisst har bestemt hva som er deres karakteristiske trekk. Dette kan nok sammenlignes med det Åberg (1929) beskriver som å arbeide med typologi med utgangspunkt i instinkter. Disse er de første typene man identifiserer og danner grunnlaget for den videre typologiseringen.

De to hjortedyrene som står i ramme (Figur 2) kan utgjøre gestalter i en typologi da de er så fundamentalt ulike, at man ikke i første omgang resonnerer omkring hvorfor de danner to forskjellige typer. Det er imidlertid ikke mulig å differensiere alle typene basert på gestalter. Ettersom materialet etter hvert blir mer komplisert, vil man sitte igjen med et stort uklassifisert materiale etter gestaltene er skilt ut. En slik differensiering baseres på et grunnleggende prinsipp som er helt vanlig innenfor dataskapte taksonomier, som tar utgangspunkt i trinnvise (partisjoner) virtuelle oppdelinger. Prinsippet er i utgangspunktet greit nok, men problemet er at i praktisk typologi er prosessen sjelden så konsistent (Adams og Adams 1991: 54f). Min typeinndeling (kapittel 6) vil derfor inneholde noen figurer som er kompliserte å typebestemme. Ved tilvekst av nytt materiale vil typeinndelinger kunne endres, splittes eller sammenkobles, nettopp fordi nye figurer vil gjøre at vi ser andre elementer ved de allerede typologiserte figurene. Figur 2 viser to eksempler på en mulig gestalt-inndeling.



Figur 2 Eksemplifisering av forskjellen mellom gestalt og type.

Typene må være såpass representative at de kan bli forstått og kan brukes av flere enn vedkommende som har laget typologien. Den potensielle individuelle inkonsekvensen kan ganges med antall brukere av typologien, og her ligger det en stor utfordring. I praktisk typologi vil dette aldri bli overvunnet, men det kan minimeres ved at typene får en så detaljert beskrivelse som mulig (Adams og Adams 1991: 56). Mye av problemet som har vært til nå med det midtnorske veideristningsmaterialet, er at det har vært vanskelig å etterprøve den antatte typologiske stilutviklingen. Ved å gjøre en tydeligere differensiering med gode beskrivelser, kan etterprøvnbarheten bedres.

Det er komplisert å skille de ulike typene som opptrer innenfor de ulike gestaltene. Dette nødvendiggjør gode strategier for typologiseringen. For hver gang man har skapt en type, vil det kunne havne figurer innenfor den typen som ikke er identiske i hver detalj – samtidig må de kunne skilles fra alle andre typer. Ved første øyekast er hjortedyrene fra Midt-Norge (260 stk) et materiale som virker håndterbart. Man kan i utgangspunktet tydelig se 4-5 gestalter som utpeker seg. Ved nærmere studier og ved begynnende typeinndeling forsvinner tydeligheten. Så lenge man sorterer et materiale vil aldri de dialektiske prosessene stoppe opp, og man vil alltid måtte veie motstridene fakta opp mot hverandre (Adams og Adams 1991: 61). Ikke alle figurene innenfor samme type vil være helt identiske, og noen figurer vil befinne seg i gråsonen av typebeskrivelsen. Dette må forekomme om man ikke skal ende opp med et høyt antall typer innenfor hver gestalt.

De ulike typene er altså definert av sine kombinasjoner av attributter, men de er definert og skapt av den som lager typologien. *"We therefore say that type is defined by its combination of diagnostic attributes, but it is formulated and designated by the topologists* (Adams og Adams 1991: 63)". De ulike stegene innenfor differensieringen av typene, involverer ofte en eller flere nye variabler og attributter. Sluttresultatet er dermed en *polythetic classification*,



der typene er identifisert på basis av et gitt sett med variabler og attributter, men en variabel eller attributt alene vil ikke nødvendigvis resultere i definisjonen av en type. Det er viktigere å beskrive typene konkret og detaljert enn de nødvendigvis er formelt definert. Forholdet mellom det Adams og Adams kaller naturlig og kunstig klassifikasjon vanskeliggjør typeinndelingen. Den naturlige klassifikasjonen består av typer som er laget av naturen (ulike arter for eksempel), og som vi kun oppdager. For den kunstige klassifikasjonen derimot er typene konstruert av forskere. Om vi kunne klassifisert på basis av enten naturlig eller kunstig klassifikasjon hadde typologien vært mye enklere. Dessverre er det ikke så enkelt i den virkelige verden, for alle typer har i realiteten både naturlige og konstruerte elementer (Adams og Adams 1991: 63-66). Dette vil være mye av forklaringen på hvorfor mitt materiale er så vanskelig å gruppere. Alle hjortedyrene vil ha variabler/attributter som er typiske for arten motivet forestiller. Disse artsbestemmende elementene kan sees på som naturlig klassifikasjon. I tillegg vil andre elementer være konstruert for å skille de ulike typene, som for eksempel kroppsfasong eller indre kroppsmønster som ikke har med artsbestemmelse å gjøre (rett rygglinje, lav buk etc.).

Hvor like skal så figurene være for at vi skal kunne plassere dem under samme type? Dette må defineres og avklares i forhold til den konkrete typologien. En streng typedefinisjon kan derfor skape falske forhåpninger om formlikhet. På grunnlag av dette bør derfor en typebeskrivelse både inneholde normer for typene, men også beskrive akseptable avvik fra disse normene og hvilke variasjoner som kan forekomme innenfor rammene. En slik norm for en type kan ikke være lik beskrivelsen av en annen typenorm, men individuelle objekter kan havne mellom to ulike normer, slik at vi må avgjøre under hvilken norm de tilhører. Resultatet av dette er at presisjonen av en typedefinisjon aldri helt kan løse de praktiske utfordringene ved en sortering (Adams og Adams 1991: 72).

Det finnes en rekke måter å definere typer på: De kan defineres både rasjonelt eller intuitivt, induktivt eller deduktivt, ved hjelp av attributt-klynger, eller objekt-klynger eller kombinasjoner av disse elementene. Det finnes ingen rett eller feil måte å gjøre dette på, men attributter og attributtkombinasjoner spiller en viktig rolle. Identifiseringen er etablert på basis av attributtene/attributtkombinasjonene som finnes og det som kan gjenkjennes. Meningen er relativ i forhold til hva som er hensikten med typologien, og det er viktig at identifiseringen blir etablert før meningen. Typene bør aller først bli differensiert utelukkende på morfologisk grunnlag. Etterpå ser man om dette sammenfaller med noe spesielt mønster i tid/rom, eller om

det gjenspeiler ulike kulturelle etterlevninger eller om de er nyttige på noen annen måte når det gjelder klassifikasjon (Adams og Adams 1991: 182f).

### **2.3 Typologiens formål**

En typologi vil avhenge av hvilke spørsmål forskeren stiller til materialet, og hva det empiriske materialet skal illustrere. En arkeologisk type-beskrivelse har ofte to hovedformål; å sikre at beskrivelsen er konsekvent og at sorteringen av materialet er konsekvent. Hvordan vi velger å definere/beskrive de ulike typene og hvordan vi sorterer materialet, er på mange måter valgfritt så lenge det gjøres konsekvent. For at dette skal kunne la seg gjøre bør man derfor bruke mest mulig omfattende type-beskrivelser. Jo mer omfattende beskrivelsen er, jo større er sannsynligheten for at to eller flere personer vil dele samme oppfatning av typen, og sortere materialet på samme måte. For en praktisk type-beskrivelse vil dette inkludere alle attributter som er involvert i den faktiske beskrivelsen av typene, men også andre attributter som kan være nyttig for å typologisere spesifikke objekter. Dette kalles overdeterminasjon, men det er ikke nødvendigvis synonymt med total beskrivelse – da en type kan inneholde elementer som ikke er nyttig verken for beskrivelse eller for å gjenkjenne objekter. Så for å kunne få størst mulig nytteverdi for gjenkjenning og sortering av materialet, er det viktig at beskrivelsene både indikerer normer, men også kjente avvik fra normen (Adams og Adams 1991: 186ff).

Den minst subjektive fasen av en klassifiseringsprosess, er teorien bak og hvilke variabler som skal være med i typebeskrivelsen. Man velger da de variablene som man antar er mest nyttig for hensikten/målet med typologien. Om dette målet er datering, må man plukke ut variabler som er kjente for å forandre seg over tid. Innenfor bergkunsten har dette vært antatt å være enkle naturalistiske figurer i den eldste fasen, og gradvis mer komplekse og skjematisk motiver jo nærmere man kommer bronsealderen. Et av hovedproblemene her er at denne hypotesen ikke nødvendigvis trenger å være korrekt, og man bør finne et nytt mål eller ny hensikt med typologiseringen. Uansett hva dette målet skal være, så er det svært usannsynlig at typene vil forholde seg uforandret. Gjennom sortering og tilkomst av nytt materiale eller identifisering av variabler man ikke hadde tenkt på før man startet typologiseringen, vil man måtte justere inndelingen. Konsekvensen kan bli at man ender opp med å forkaste enkelte typer, og heller slå sammen det som i utgangspunktet var to ulike typer, eller at man finner ut at man må gjøre om en type til flere typer. Realiteten er ofte at

antall typer vil øke fremfor å minke når nye oppdagelser gjør at materialet øker. Dette nye materialet kan igjen gi oss ny informasjon om for eksempel variabler som gjør at vi må se typologien annerledes eller at de nye variablene kan forenes med noe vi før har oversett eller forkastet. Et viktig poeng er dessverre at når typer først har blitt beskrevet i litteraturen, har de en tendens til å bli værende uforandret. Dette til tross for at de ikke nødvendigvis har vist seg å danne et godt verktøy for materialet (Adams og Adams 1991: 188-192). Det kan være noe av bakgrunnen for at Gjessings stilsekvens har holdt stand i så lang tid, og fortsatt påvirker måten vi oppfatter stil i veidekunsten.

En god typologi, er en typologi der alle typene har en klart definert hensikt. I tillegg bør en typologi være åpen, slik at den kan håndtere nye funn i tillegg til det materialet som allerede eksisterer. En god typologi er også enten *grunnleggende* eller *instrumentell*. Den grunnleggende skal kunne si noe om materialet som blir klassifisert, mens den instrumentelle bruker det klassifiserte materialet som et verktøy for noe som for eksempel datering av arkeologisk materiale. En god typedefinisjon er også ofte *polythetic*, som vil si at ulike kombinasjoner av attributter kan definere en type. Kriteriene til en type er ikke totalt enhetlig, og kan variere fra en type til en annen (Adams og Adams 1991: 242f).

Adams og Adams skiller også mellom *praktisk* og *paradigmatisk* typologi. Praktisk typologi består utelukkende av faktiske typer som gjenfinnes i materialet, og ikke-fiktive og potensielle typer. Ved pragmatisk klassifikasjon vil hver unike attributt-klynge være definert på forhånd som type, uansett om det finnes eksemplarer av den typen eller ikke. Den praktiske typologien inkluderer dermed ikke typer før det faktisk finnes eksakte eksempler på typer i materialet (Adams og Adams 1991: 94f).

Kalle Sognnes har utført en paradigmatisk typologi av båttypene i jordbruksristningstradisjonen (Figur 3). Dette er en fremstilling av fiktive/konstruerte båttyper sammen med faktiske båttyper som er funnet i det arkeologiske materialet (markert med stjerne). I motsetning til sine forgjengere som har hatt fokus på skroget, fokuserer Sognnes på stevnene, kjølen og akterenden (eventuelt mangelen på slike detaljer) som hovedvariabler for typologien. Disse ulike gestaltene markerer ikke starten på typologien, men sees som undertyper i systemet. Det Sognnes ikke gjør, til forskjell fra sine forgjengere er å sette disse typene i en kronologisk sammenheng basert på stil (Sognnes 2001: 48f).

|    | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1  | * |   | * | * | * | * | * | * | * | * | * | * |
| 2  |   |   | * |   |   | * | * | * | * | * | * | * |
| 3  |   | * |   |   | * | * | * | * |   |   |   | * |
| 4  |   | * | * |   | * | * | * |   |   |   | * | * |
| 5  |   |   |   |   |   |   |   |   |   | * |   | * |
| 6  |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 7  |   |   |   |   |   |   | * | * |   |   |   |   |
| 8a |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| 8b |   |   |   |   |   |   | * |   |   |   |   |   |

Figur 3 Paradigmatisk typologi, \* markerer de båttypene som finnes (Sognnes 2001: 47)

I tillegg gjør Sognnes en klynge-analyse basert på de 384 båtfigurene. En slik analyse får frem hvilke muligheter som ligger i materialet, og hvordan det opptrer sammen. Det løfter også frem hvilke typer som kan forekomme sammen, hvilke som forekommer hyppigst sammen og hvilke typer som aldri forekommer sammen etc. Basert på dette kan man få frem noen tendenser som er tydeligere enn andre, og overlapp av båttypene kan også fortelle noe om den relative kronologien. Sognnes gjør ingen detaljert kronologi av dette materialet, men han gir en systematisk fremstilling av hvordan typene skal sees i sammenheng med hverandre. Det er omdiskutert om bergkunstmaterialet kan sammenlignes og baseres på bronsekronologi (som for eksempel rakekniver). Han kritiserer også bruken av bronsegjenstander som sammenligningsgrunnlag, ettersom de kan representere andre eller flere andre symbolske systemer enn det man finner i bergkunsten. Til tross for dette, skriver Sognnes at den bronsebaserte kronologien utarbeidet av Marstrander og videreutviklet av Malmer og Kaul likevel må benyttes, da det foreløpig ikke finnes andre muligheter for kronologi (Sognnes 2001: 52ff). Selve testen for en typologi er ikke hvordan typene er formulert, men om den virker i forhold til sin hensikt eller formål.

Dette får frem en alternativ måte å gjøre typologisering, basert på konstruksjonsmåter uten nødvendigvis å sette dette i en kronologisk sammenheng. Først etter at typologien er utført vil det være aktuelt å undersøke hvilke mønster dette gir, kronologisk eller geografisk.

#### 2.4 Stil som dateringsmetode

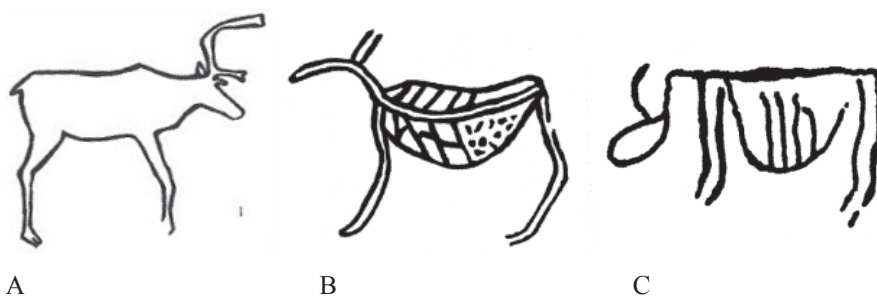
Stilbegrepet har vært brukt som utgangspunkt for å klassifisere bergkunsten, men det er ikke den eneste bruken av begrepet. Stil settes også svært ofte i sammenheng med dateringen av bergkunsten. Dette illustrerer ulik bruk av stilbegrepet. Klassifikasjon har i de fleste tilfellene primært vært utført for datering.

Noe av utfordringen med stilbegrepet kan ligge i det Mieke Bal (2002) kaller *travelling concepts*. Stil er et begrep som er lånt fra kunsthistorien og kom inn i bergkunstforskningen for hundre år siden. Når et begrep vandrer på denne måten vil det refunksjonaliseres, for å bruke Bals begrep. Begrepet funksjonaliseres dermed på nytt under nye omstendigheter, og vil få nye referansepunkter som passer inn i den nye fagdisiplinen (Bal 2002: 22-28). Jeg mener problemet i bergkunstforskningen er at man ikke har blitt enige om felles referansepunkter for å bruke begrepet, nettopp fordi vi i Norge mangler den stildebatten som har vært internasjonalt (kapittel 1.3). Hver forsker har sin egen oppfatning av begrepet stil, og det finnes ingen faglig konsensus av hva begrepet egentlig omhandler. Selv om det finnes varianter av samme begrepsforklaring, vil den utydelige definisjonen, og ofte mangel på definisjon av stil, gjøre det vanskelig å håndtere materialet. Begrepet stil handler først og fremst om å fange opp et eller flere aspekt ved bergkunstmotivene. Utfordringen blir når det settes i sammenheng med tid, slik det har vært gjort og fortsatt gjøres i dagens bergkunstforskning.

Det har vært gjort mange forsøk på å lage bedre definisjoner av stil, spesielt i den internasjonale debatten. I Norge har man holdt seg til hovedmomentene i det grunnlaget Gjessing og Shetelig la på 20- og 30-tallet. Selv om enkelte forskere har videreutviklet stilkronologier, er selve metoden i hovedsak den samme som den har vært i hundre år. Dette til tross for at mange forskere har vist gjennom videreutvikling av sekvenser, at dette er problematisk og ofte stemmer lite overens fra et område til et annet. Dette fører frem til en regress der forskeren verken bekrefter eller avkrefter en "sannhet", og kun legger til flere observasjoner (Hess 1997: 20). Min stilgjennomgang er et forsøk på å bryte denne regressen, og komme med forslag til hvordan begrepene stil og type kan brukes og hvorfor disse begrepene bør skilles fra hverandre.

Å bruke strandlinjedatering som en støtte for stilsekvenser, har vært en vanlig metode. Ca. 10000-11000 BP under Yngre Dryas, dekket isen det meste av Norge. Langs deler av vestkysten av Norge var det isfrie landområder i sen-glasial tid. Pionerbosetningen i Norge ser







ut til å ha spredt seg til alle deler av norskekysten i løpet av forholdsvis kort tid. Dette har man fått påvist gjennom flere <sup>14</sup>C-daterte bosetninger langs kysten (Magerøy, Slettnes, Simavik, Saltstraumen, Vega, Myrvatnet) (Bjerck 1994:44). Etter hvert som det ble varmere og isen trakk seg tilbake, hevet landet seg gradvis ettersom vekten av isen ble borte. Funn av boplasser viser at menneskene tilhørende fangsttradisjonen/veidetradisjonen i den eldste delen av steinalderen, bosatte seg ved kysten ved gode naturlige havner. Slik finner man derfor de eldste sporene høyest i terrenget (Bjerck 1994: 38-47).



**Figur 4** Variasjoner i fremstilling av hjortedyr. F.v. Bøla I, Holte I og Bardal III

Figur 4 viser ristninger fra tre kjente felt i Nord-Trøndelag; Bøla (A) og Bardal (C) i Steinkjer og Holtås/Holte (B) i Levanger. Alle er tolket som hjortedyr, men er svært ulike i uttrykk. Om dette skal sees i sammenheng med Gjessings stilrinnutvikling, vil figur A være et eksempel på stil I. Man kan tydelig se at det er snakk om en reinsfigur, og den er svært naturtro i sin fremstilling. Når det gjelder figur B og C faller disse mest sannsynlig inn under Gjessing stil III. I følge den gamle stilkronologien skal figur A være eldre enn figur B og C. Figur A ligger 44 meter over havet, figur B ligger 54 meter over havet og figur C ligger hele 56 meter over havet. En grovdatering gir følgende maksimumsdateringer; A: 5400 BP, B: 6500 BP og C: 7200 BP (Holmeslet, 2002). I følge strandlinjedateringen er figur C eldst og figur A yngst, som er helt motsatt av Gjessings stilkronologi. Dette er bare ett eksempel på hvordan materialet bryter den stilbaserte sekvensen.

Tabell 2 viser tilfeldig utvalgte figurer som representerer hvert sine felt. De representerer også ulik teknikk, da figuren fra Hell er skåret, figuren fra Varghiet I er malt og resten er hugde figurer. Tar man utgangspunkt i stil gir tabellen ikke den informasjonen det burde i følge den gamle stilsekvensen. Vi finner ingen utvikling fra naturalistisk til skjematisk stil.

|   |   |   |   |  |   |
|---|---|---|---|--|---|
|  |  |  |  |  |  |
| Varghiet I,   | Bardal III  | Hell I  | Bøla I  | Bogge I  | Evenhus V   |
| <b>8300 BP</b>  | <b>7200 BP</b>  | <b>5800 BP</b>  | <b>5400 BP</b>  | <b>5200 BP</b>   | <b>3300 BP</b>  |
| 54 moh  | 56 moh  | 48 moh  | 44 moh  | 24 moh   | 22 moh  |
| Isobase 31  | Isobase 43  | Isobase 48  | Isobase 48  | Isobase 26   | Isobase 43  |

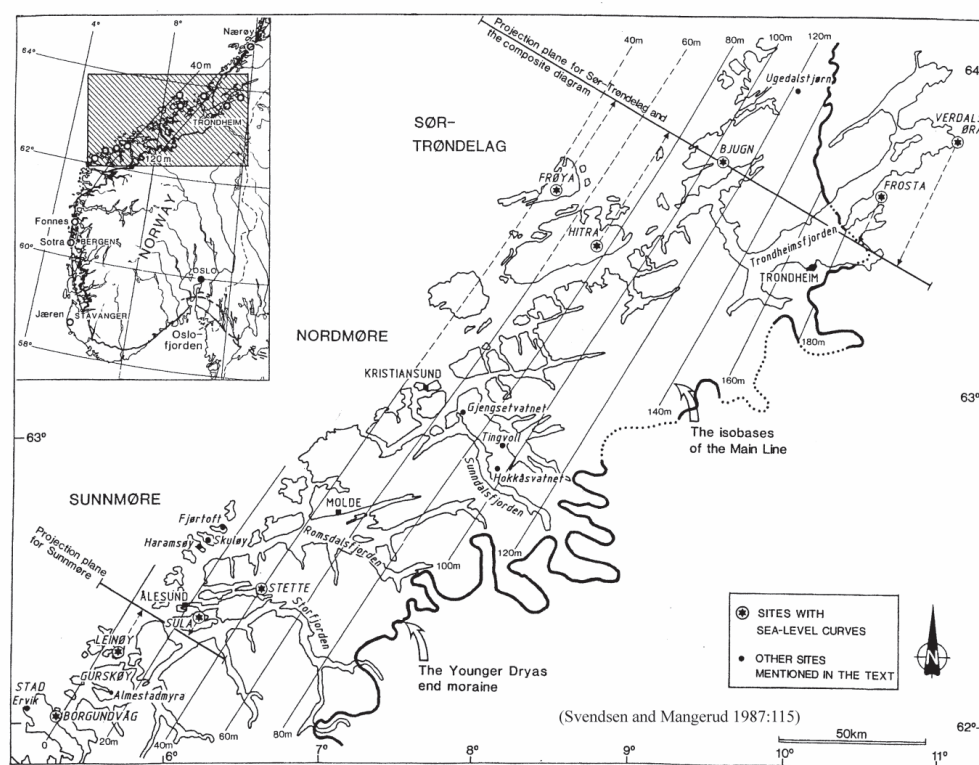
Tabell 2 Utvalgte figurer og datering ved hjelp av strandlinjer.

Kombinasjonen av stilkronologi og strandlinjedatering gir sjeldent et godt resultat på det midtnorske materialet, men hva forteller det? En feilkilde kan være hvordan jeg tolker Gjessings stilkronologi. Om stiltrinnene gir for store rom for tolkninger for hvordan figurene skal plasseres kronologisk, bør man stille spørsmål ved om dette utgjør en god metode. Det kan også indikere at feltene ikke nødvendigvis var strandbundet.

Jeg valgte å benytte meg av strandlinjekurve-programmet fra nettsiden; *Havets historie i Fennoskandia og NV Russland* (Holmeslet, 2002), til tross for at det gir relativt grove dateringer. NTNU, Vitenskapsmuseet benytter seg av strandlinjekurver (Figur 5) som er utarbeidet av Bondevik, Mangerud og Svendsen (Bondevik, Svendsen, og Mangerud, 1998; Svendsen og Mangerud, 1987). David N. Simpson har laget Excel-regnearket som brukes for å ekstrapolere kurvene, og dette ble revidert i 2003. Dette programmet og isobase-kurvene dekker dessverre ikke hele området mitt, og store deler av materialet fra Nord-Trøndelag kan derfor ikke dateres ut fra dette programmet.

Alternativet kunne ha vært å bruke strandlinjekurvene til Svendsen og Mangerud (1987) for de feltene som befinner seg innenfor det området, og heller bruke Holmeslets (2002) program for de feltene som faller utenfor. Formålet mitt med å bruke strandlinjedateringer er verken å utvikle nye kronologier eller å utarbeide gode dateringer av bergkunsten basert på kurver. Med metodens feilkilder tatt i betraktning må ikke dateringene oppfattes som eksakte. For å undersøke om det finnes en tendens er det nødvendig å behandle hele materialet på samme måte. Å benytte forskjellige program på ulike deler av materialet mener jeg blir feil, så lik

behandling av materialet anses som essensielt. Jeg valgte derfor å benytte meg kun av Holmeslets program som er utviklet ved Universitetet i Tromsø, vel vitende om at noen felt sannsynligvis kan dateres mer nøyaktig gjennom Svendsen og Mangeruds program.



Figur 5 Isobaser (Svendsen og Mangerud 1987: 115)

For å underbygge valget om å benytte samme program for hele materialet, ønsker jeg å legge til grunn en undersøkelse. Her har jeg testet de feltene som begge programmene dekker.

Samlet sett viser Tabell 3 at differansen varierer mellom 200-400 år, noe jeg finner tilfredsstillende for mitt formål. Disse verdiene faller også innenfor de statistiske avvikene som ligger innebygd i  $^{14}\text{C}$ -metoden. Gjølga I har den største differansen (600 år), men denne maksimumsdateringen er i utgangspunktet tvilsom siden malingene på Fosen sannsynligvis ikke kan knyttes til havnivået. Denne lokaliteten ligger nemlig ved innsjøen Gjølgevatnet, og ser ut til å forholde seg til denne fremfor strandsonen. Varghiet og Vasstrand ligger også ved innsjøer. Rødsand skiller seg ut ved at strandlinjedateringen gir et mer komplekst bilde. Ved 16 moh viser kurven en transgresjon som er etterfulgt av en lang periode med relativt stillstand før kurven igjen blir brattere. Dette gir derfor rom for flere dateringer i følge



Holmeslet. Benytter man det andre programmet derimot inntreffer ikke dette før på 20 moh, som gir et dateringsrom på 8100-6600 BP. Ved 16 meter får man dateringen 5200 BP. Når det gjelder malingene på Fosen og strandlinjekurven på Rødsand I, så poengterer jeg ukklarhetene rundt dette ved de ulike fremstillingene av materialet. Ved noen av fremstillingene i materialkapittelet og i analysen utelates også disse feltene på grunn av de usikre elementene.

| <b>Felt</b>    | <b>Holmeslet (2002)</b>            | <b>Svendsen og Mangerud (1987)</b> | <b>Differanse</b> |
|----------------|------------------------------------|------------------------------------|-------------------|
| Bogge I        | 5200 BP                            | 5000 BP                            | 200 år            |
| Evenhus        | 3300 BP                            | 3500 BP                            | 200 år            |
| Gjølga I       | 8200 BP                            | 8800 BP                            | 600 år            |
| Honnhammer III | 5100 BP                            | 5500 BP                            | 400 år            |
| Honnhammer V   | 3600 BP                            | 3300 BP                            | 300 år            |
| Søbstad I      | 3800 BP                            | 4200 BP                            | 400 år            |
| Rødsand I      | 8000, 7600, 6700,<br>6000, 5500 BP | 5200 BP                            | -                 |
| Stykket I      | 5500 BP                            | 5200 BP                            | 300 år            |

**Tabell 3 Avvik mellom strandlinje-programmene.**

Strandlinjedatering som metode har også andre feilkilder. For det første forutsettes det da at feltet var i bruk mens det lå i strandsonen (maksimumsdatering). Det bør poengteres at yngre stiler kan forekomme høyere i terrenget, da strandlinjer kun fungerer som en maksimumsdatering. Bergkunsten kan imidlertid ha vært laget når som helst etter at berget kom opp av havet, og ikke minst kan berget ha vært brukt ved flere anledninger til ulik tid. Som vist innledningsvis i forskningshistorien har flere forskere benyttet seg av strandlinjedatering av veideristningene, og argumenterer for at bergkunstfeltene ble lagt til strandsonen. Slik har man forsøkt å skape en kronologi basert på høyde over havet. I tillegg til denne antagelsen, brukes også begrepet strandsone, som kan oppfattes forskjellig av ulike forskere. Befinner vi oss fortsatt i strandsonen for eksempel ti meter over havet, hvor man fortsatt kan ha godt utsyn og kontakt til sjøen? Hvor vi setter grensen har stor betydning for

hvordan vi tolker materialet. Også Kalle Sognnes (2003a) har gjort en metodediskusjon omkring strandlinjedatering og hvorvidt bergkunsten kan knyttes til strandsonen. I denne sammenheng poengterer han at veidekunsten har en relasjon til sjøen, men at den ikke alltid kan knyttes til strandsonen. Metoden bør derfor ikke sees som en helhetlig løsning på dateringsproblemet (Sognnes 2003a: 200-206).



Jeg har gjort en sortering av feltene basert på høyde over havet for å se om det er mulig å gjenkjenne mønster i hvordan høyden forholder seg til den gamle stilsekvensen. Flo og fjære i Trondheim varierer i dag (12.11.2014) med ca. -66 til 111 cm over middelvann. Ved Steinkjer varierer det på samme dato fra ca. -70 til 119 cm over middelvann. Dette varierer også med sesongen (SeHavnivå). Dette gjør at bergkunsten sannsynligvis ikke kan ha ligget helt i vannskorpen, i tillegg til at man har fenomener som springflo. Man må også anta at de svabergene som lå aller nærmest sjøen ikke nødvendigvis var egnet for å lage bergkunst med tanke på algevekst, rur og andre organismer man finner i fjæra. Jeg har derfor valgt å legge maksimumsdateringen til 2 meter i underkant av feltene (se også Kapittel 4.1).

Skulle jeg satt grensen til for eksempel 8 moh kan dette gi store utslag i datering, spesielt i enkelte områder. Jeg kan vise dette med to eksempler: *Hell I* og *Bogge I* (Tabell 4). Daterer man strandlinjen 2 meter nedenfor Hell I (48 moh), gir dette en maksimumsdatering ved 46 moh på 5800 BP (isobase 48). Om man heller legger strandlinjen ved 40 moh, gir dette en datering på 5300 BP. I tilfellet til Hell I, vil de 6 meterne skille ca. 500 år. Ser man på Bogge I (24 moh), og gjør det samme og undersøker strandlinjene 2 og 8 meter nedenfor feltet, gir dette et helt annet utslag. Ved 22 moh dateres strandlinjen til 5200 BP (isobase 26), men ved 16 moh gir det alderen 3800 BP.

Strandlinjedatering er komplisert. For det første kan vi ikke være sikker på at alle veideristningene var strandbundet. Dersom de likevel skulle være det, hvor skal vi sette grensen for strandsonen. Dette vil få store konsekvenser for dateringen slik Tabell 4 viser. Et annet viktig poeng er hva strandlinjedatering kan bidra til når samme felt har figurer med ulik stil. Feltene i Midt-Norge viser ofte stor variasjon innad noe jeg skal komme tilbake til. Dette kan tyde på at et felt kan ha flere brukskontekster til ulike tider.

Om man trekker 2 meter fra høyden på bergkunstfeltene i Alta, gir dette en tidsdifferanse på 518 år. I området rundt Trondheimsfjorden og Oslofjorden utgjør 2 meter 264 år, mens i Vingen kommer vi helt oppi 1400 år. Dette gjør at det er vanskelig å sammenligne på tvers av

disse geografiske områdene (Lindqvist 1994: 191). Det vil også være en problematikk ved mitt materiale, spesielt ved sammenligningen fra Trondheimsfjorden mot feltene i Møre og Romsdal, som jeg viser med eksempelet fra Hell I og Bogge I.

| Felt    | Moh | Eks. figur  | Isobase | Strandlinjer | Alder          |
|---------|-----|---|---------|--------------|----------------|
| Hell I  | 48  |  | 48      | 46           | <b>5800 BP</b> |
|         |     |   |         | 40           | <b>5300 BP</b> |
| Bogge I | 24  |  | 26      | 22           | <b>5200 BP</b> |
|         |     |   |         | 16           | <b>3800 BP</b> |

Tabell 4 Få meter kan gjøre stort utslag ved strandlinjedatering.

Morten Ramstad (2000) har gjort en evaluering av kronologi og dateringsmetoder med utgangspunkt i veideristningene på Møre. Han påpeker også at flere arkeologer innenfor den nyere forskningen er kritiske til at ristningene følger en evolusjonistisk utvikling fra naturalistiske til komplekse skjematisk figur. Ramstad mener at stilistisk likhet må bygge på en form for kulturkontakt og at det innebærer samtidighet. Ingen kontakt betyr ingen likhet, men stilistiske sammenligninger alene er ikke nok. Andre dateringer må komme i tillegg til stilistiske sammenligninger og stilistiske typologiske metoder. Strandlinjedatering er en slik metode, men også Ramstad påpeker problematikken knyttet til denne metoden. Han benytter seg likevel av metoden, men mener at en bør ta utgangspunkt i direkte datering ved middelvannstand (gjennomsnittlig vannstand på et sted over en periode på 19 år). I likhet med mange andre mener han at strandsonen hadde et visst meningsinnhold på et kosmologisk eller et rituell plan i steinalderen, og at feltene av den grunn var lokalisert til strandsonen (Ramstad 2000: 55-61). Ramstad mener med andre ord at det er grunnlag for å plassere veideristningene til strandsonen med bakgrunn i bergkunstens meningsinnhold. Jeg har problemer med å forstå at strandlinjedateringer skal styrke stildatering om en tar utgangspunkt i det midtnorske

materialet. Flere av feltene i dette materialet har figurer som viser stor variasjon innad på feltet, og mye tyder på at også figurene også viser store ulikheter til samme tid.

Trond K. Lødøen (2001, 2003, 2013) skriver om arkeologiske undersøkelser gjort i Vingen, Bremanger i Sogn og Fjordane, som er utført i tilknytning til bergkunstfeltene der. Disse undersøkelsene har vist at bergkunsten er eldre enn tidligere antatt. Motivene viser det som tilsvarende Gjessings stiltrinn III. Her har <sup>14</sup>C-dateringer gjort på kulturlag i nær tilknytning til bergkunstfelt vist at gammel stilkronologi og strandlinjer ikke fungerer. Lødøen (2013) mener at bruken av området i en bergkunstsammenheng muligens kan avgrenses til en relativt kortvarig periode. Basert på flere <sup>14</sup>C-dateringer kan det se ut som om aktiviteten kan knyttes til en 1200 års periode fra cal 5400 - 4200 BC, eller en periode på 700 år fra cal 4900 – 4200 BC (Lødøen 2013: 29f). Disse undersøkelsene har korrigert den antatte alderen av bergkunsten i Vingen. <sup>14</sup>C-dateringene viser at Gjessings stilsekvens ikke fungerer på dette materialet.

Eva Lindgaard (2014) er også av den oppfatning at Gjessings stilsekvens ikke lenger passer det midtnorske materialet, og at stil ikke kan brukes til datering. Hennes løsning er å forlate begrepet, og heller satse på vitenskapelige metoder som <sup>14</sup>C-metoder i sammenheng med strandlinjedateringer (Lindgaard 2014: 58-60, 65). Jeg mener strandlinjekurver kanskje ikke gir noe godt svar i Midt-Norge, siden vi ikke kan være sikker på at bergkunsten var strandbundet. Jeg ønsker heller ikke å forlate stilbegrepet fordi jeg mener stil fortsatt gir mening, bare ikke i en dateringssammenheng (Stebergløkken 2015: 280).

## **2.5 Presisering av begreper og oppsummering**

Kapittel 1 og 2 er en innføring i forskningshistorien knyttet til stil- og typebegrepene, og viser spesielt kompleksiteten i bruken av disse begrepene. Disse viktige og grunnleggende begrepene og den metodiske tilnærmingen er en sentral del av mitt arbeid. Uklarhetene som har blitt påpekt de siste årene, mener jeg er en direkte følge av mangel på gode definisjoner og faglig konsensus om begrepene meningsinnhold. Under følger en avklaring om hvordan jeg definerer og bruker de mest sentrale begrepene videre i avhandlingen.

*Stil og type* er de begrepene som har skapt en av de største utfordringene innad i bergkunsthistorien, som jeg har vist i disse to innledende kapitlene. Stort sett alle bergkunsthistorikere har brukt disse begrepene på et eller annet tidspunkt, men bruken er ikke konsekvent. Det finnes flere eksempler på at disse to begrepene blandes. Mye av problemet ligger nok i at disse begrepene går over i hverandre i dagligtale. Nettopp fordi stil og type brukes som grunnlag for kronologier, typologier og ulike klassifikasjonssystemer, er det viktig at det ikke hersker noen tvil om hvordan man definerer disse begrepene. Det er ønskelig at det i størst mulig grad skal være gjennomførbart for andre forskere å etterprøve materialet, eller at et annet materiale kan testes med utgangspunkt i de samme metodene.

Stilbegrepet blir i bergkunsthistorien brukt enten metodisk, i form av stilanalyser, og/eller som dateringsmetode. Utfordringen med stilbegrepet blir dermed i hovedsak todelt. Problemer oppstår fordi begrepet er grunnlag for to ulike formål. Mangel på faglig konsensus av begrepet gir rom for ulik bruk. Det én forsker mener er stilistiske elementer ved et motiv, er ikke nødvendigvis det samme som en annen forsker ser. Derfor blir klassifisering basert på stil svært subjektivt.

Stil i kombinasjon med strandlinjedatering har gitt oss en kronologi, som har vært i bruk i lang tid. Å knytte stil til strandlinjedatering, mener jeg er å forsøke på å styrke en svak metode med en annen svak metode. Ved å gå ut fra landhevingen vil man kun få en maksimumsdatering av kystnær bergkunst. I teorien kan bergkunsten ha vært laget når som helst etter dette. Det finnes indikasjoner på at flere av steinalderens bergkunstfelt *kan* være strandbundne, men det er langt fra sikkert at samtlige felt var plassert i strandsonen. Noe Tabell 2 indikerer.

Jeg mener det er feil å bruke stilbegrepet utelukkende til å plassere bergkunstmotiver i tid. Som vist over er det en rekke måter å definere stil på, og jeg mener det er viktig å understreke at denne forskningshistoriske fremstillingen har fått frem at flere opererer med ulike nivåer innenfor stil (tradisjon, gruppe og individ). Utfordringen er å skille ut de ulike momentene og aspektene. Når man ikke skiller mellom de ulike nivåene, hvordan kan vi da være sikker på at vi sammenligner de samme nivåene?

Jeg vil med bakgrunn i dette å skille mellom tre ulike nivå, der de to første fungerer som verktøy for å kunne generalisere materialet i forkant av en klassifisering/typologi:

- *Gestalter* utgjør de intuitive grunnformene, og er så karakteristiske at vi med en gang ser de skiller seg ut. De er fundamentblokkene i typologien, og danner mitt utgangspunkt.
- *Typen* er konstruert av forskeren, og en gestalt vil kunne bestå av figurer tilhørende en eller flere typer. Typene er basert på figurenes ytre form og fravær og tilstedeværelse av attributter.
- *Stil* ser jeg derimot som et element ved motivet som er blitt til på grunn av kunstneren. Jeg legger stil på et *individuell nivå* og knytter det til kunstneren, skaperen av den konkrete figuren. Det er noe som allerede eksisterer ved figuren, og likhet i stil kan indikere samme kunstner, på samme måte som man kan gjenkjenne håndskrifter.

Jeg definerer typer med bakgrunn i Adams og Adams (1991), som identifiserer typer med utgangspunkt i gestalter. Det vil være naturlig å differensiere materialet ved hjelp av attributter. Ulike attributter og attributtkombinasjoner må identifiseres på morfologisk grunnlag. Det må også gjøres vurderinger om hva som er tillatte avvik, for et slikt materiale vil aldri passe hundre prosent til de definerte typene. Typene vil også alltid være under utvikling, og kan derfor ikke sees som et statisk verktøy. Først etter at figurene er typeinndelt undersøker man om dette gir et spesielt mønster i tid/rom. Under denne delen er det viktig at den videre differensieringen tydeliggjøres, slik at etterprøvnbarhet muliggjøres.

Figurenes stil er et aspekt som ikke kan tillegges vekt under typologien/klassifiseringen, fordi dette kan føre til misforståelser og sammenblandinger av to ulike nivå. Dette er også årsakene til at jeg ikke ønsker å operere med flere nivåer av stil (individuell stil, gruppestil etc.), slik det har vært gjort før. Dette skaper forvirring, mens jeg vil holde begrepene type og stil klart adskilt.

Jeg ønsker å aktivere stilbegrepet igjen, og knytte det til den aktive kunstneren. Stil er ikke et tilfeldig biprodukt, men et resultat av mange veivalg en kunstner har tatt i tillegg til hans/hennes personlige uttrykk og preferanser. Dette er et komplekst aspekt ved bergkunsten som krever en grundigere behandling enn det har fått hittil.

Min måte å definere stil på står i kontrast til Gjessings stilsekvens. Innenfor denne sekvensen vil figurene kun bli plassert etter stil I – III, og stil blir sett på som overordnet. Figurene innenfor samme stil vil vise stor variasjon. Mitt bidrag og mitt mål med de nye definisjonene, er å forsøke å forklare hvorfor figurer som tilsynelatende har fellestrekk, også viser stor

variasjon. Jeg jobber med tre ulike nivåer for hver enkelt figur; 1.gestalt, 2.type og 3.stil, der gestalt utgjør det overordnede nivået. Ved å holde disse nivåene adskilt, ønsker jeg og finne ut på hvilket nivå man finner likheter og ulikheter. Dette kan fortelle noe om grupperinger, kontakter mellom ulike grupper og ferdselsveier, men også hvor mange som var involvert i bergkunstproduksjonen som jeg vil komme videre inn på.

Min arbeidsprosess kan forklares gjennom *Material agency* og settes i et *mikroarkeologisk* perspektiv. Jeg vil også ha et fokus på hvordan møter mellom samfunn kan ha forekommet i dette samfunnet som bergkunsten opptrer i. Bergkunsten har blitt til gjennom mange generasjoner, og jeg ønsker derfor også å undersøke hvordan denne kunnskapen/håndverket har blitt overført mellom mennesker. Kapittel 3 gir derfor en innføring i teoretiske perspektiv som er relevante i mitt arbeid.

### **Kapittel 3: TEORETISK PERSPEKTIV**

Denne avhandlingen støtter seg ikke på en overordnet teoretisk modell, men det er materialet som har vært i fokus. Gjennom dette kapittelet vil jeg likevel presentere noen teoretiske perspektiver som kan gi støtte til hvordan jeg ønsker jobbe med materialet, og hvordan det i etterkant kan tolkes. Disse får ingen gjennomgripende karakter, men de representerer forskjellige muligheter for forståelse av mitt arbeid og hvordan dette kan settes i en større sammenheng.

#### **3.0 Materialet og arbeidsprosessen**

Et tilbakevendende problem innenfor arkeologien generelt er at det settes et kunstig skille mellom mennesker og ting, eller tanken og den materielle verden. Lambros Malafouris og Colin Renfrew (2010) tar opp denne dikotomien mellom ting og mennesker i sitt arbeid, og mener dette er problematisk i forhold til vår forståelse og tolkning av den materielle verden. Materiell kultur formes etter hvordan mennesker handler, oppfatter og tenker. Konsekvensen av dette skillet, er at ting, slik som gjenstander, blir oppfattet som passive. Et viktig aspekt ved tingenes væremåte (ontologi), er forholdet eller interaksjonen mellom vår oppfatning (kognisjon) og den materielle kultur. *Material engagement theory* (MET) representerer et forsøk på å balansere denne kognitive ligningen, ved å bringe materialiteten til det kognitive aspektet. Tingene blir hva det menneskelige sinnet og språket får ut av dem (Malafouris og Renfrew 2010: 1ff).

Lambros Malafouris (2013) har gjennom flere eksempler vist hvordan MET kan gi en større forståelse av interaksjonen mellom et materiale og mennesker, og som har betydning for hvordan en forsker forholder seg til sitt materiale. MET søker å forstå de sosiale prosessene, og hvordan det kognitive mennesket prosesserer og behandler et (arkeologisk) materiale. Det handler om hvordan vi ser på gjenstander og hvordan mennesket evner å tenke gjennom, med og om den materielle verden. MET vil derfor kunne bidra til å integrere arkeologiske perspektiver med gitte tidsrom, som omhandler interaksjonene mellom kognisjon og materiell kultur, og med konsekvensene av disse interaksjonene for å forstå hvordan man skaper nåtid og fortid (Malafouris 2013: 33ff).

MET søker å beskrive og forklare langtidsvirkende forandringer, spesielt de prosessene der menneskers kognitive egenskaper vokser, transformeres og forandres. MET er ikke opptatt av



å assosiere særskilte menneskelige egenskaper med en spesifikk tidsperiode av forhåndskonstruerte evolusjonistiske stadier. En stor andel studier i kognitiv og evolusjonistisk arkeologi har i hovedsak vært opptatt av spørsmål som *når* og *hvor*. Dette kan man si har vært tilfellet også innenfor bergkunstforskningshistorien i aller høyeste grad. MET ønsker derimot å spørre *hvorfor* og *hvordan*. Vår forståelse av hva det vil si å være menneske ser ut til å henge sammen med vår evne til skape og forstå ulike typer merker (*marks*), spesielt slike som fremstår som symboler eller representasjoner. Malafouris skriver at symbolisme, i en representativ betydning, kan forstås som en av de få universelle markører av kognitiv modernitet og en forløper for språkutvikling. Han nevner groper/mønster (La Marche-geviret), okerbiter med mønster (Blombos Cave) og hulemaleri (Chauvet) som eksempler på forhistoriske merker. Disse merkene er ikke passive, men interagerer med mennesker både i fortid og nåtid på et kognitivt nivå. Merker er spesielle fordi de markerer det symbolske, og følgelig både det mentale, og det moderne og som igjen viser hva det vil si å være menneske. Derimot er ikke alt symboler (Malafouris 2013: 38, 180-184).

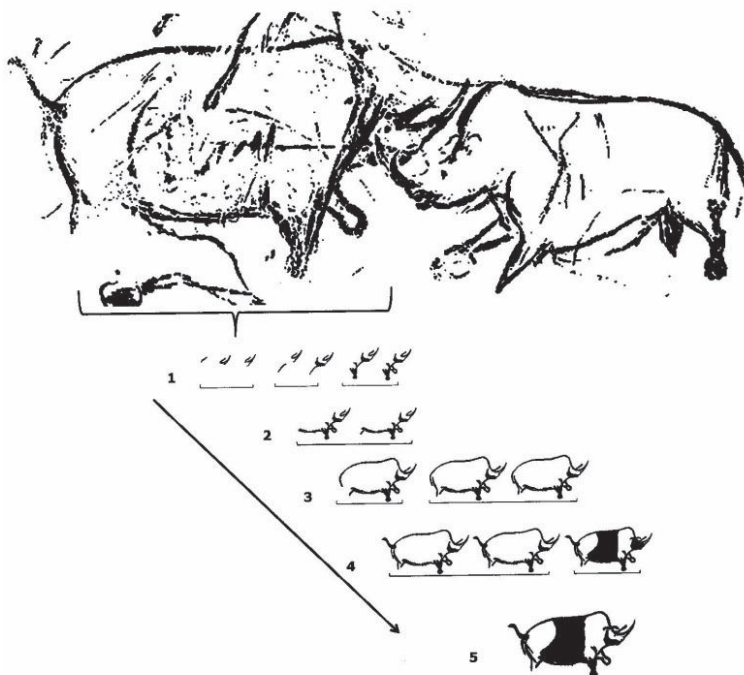
Malafouris bruker fire generelle kriterier for hvordan han grupperer de ulike merkene man finner i det arkeologiske materialet.

1. **Oldtid** (*Antiquity*): plasseringen i tid og rom. At materialet er arkeologisk.
2. **Kunstighet** (*Artificiality*): merkene er bare viktige om man kan være sikker på at de er laget av mennesker. Så for at merker skal ha verdi må de være kunstige/konstruerte.
3. **Intensjonalitet** (*Intentionality/deliberateness*): merker kan være et resultat av noe tilfeldig, eller et produkt av noe som ikke var intensjonelt.
4. **Symbolisme** (*Symbolism*): at merkene har et system av sekvenser. Det faktum at de ble skapt, og skapt med en intensjon gjør at de kan tolkes som at de har en representativ funksjon.

Sett fra et MET-perspektiv, vil slike merker få fenomenologiske kvaliteter. Merker vil ha spor av menneskelig handling siden de er en del av, og en kontinuitet av, en handling i tid og rom. Det å lage bilder, ser Malafouris på som en kompleks form for å lage merker. Det er ingen forskjell mellom merker på for eksempel den kjente okersteinen fra Blombos Cave eller hulemalerier i Chauvet, når det gjelder den representative eller symbolske evnen/kapasiteten. Det handler heller om billedlig ferdighet eller bevisst oppbygging (Malafouris 2013: 184-194).

Malafouris tar for seg tre ulike trekk når han beskriver avbildningene av neshorn i Chauvet; 1. *Re-presentational economy*, 2. *Re-presentational mobility* og 3. *Re-presentational illusion*.

Den første handler om effektiviteten til bildet. Med dette menes hvor effektiv kombinasjonen av linjer som et komplekst bilde består av er, og hvordan det videreformidler og gir meningsfull informasjon. Primært handler alle bilder om bevegelse, som transformerer informasjon fra en tid til en annen. Dette utgjør mobiliteten, og er det andre trekket Malafouris beskriver. Den siste, illusjonen, henger sammen med det økonomiske/effektive aspektet. Takket være den naturtro fremstillingen av neshornene i Chauvet, kan vi enkelt identifisere hva som avbildes. Vi får et intuitivt inntrykk eller en følelse av hva som gjør et bilde av et dyr til et bilde, og at dette ikke er et levende dyr, men en fremstilling av det. Malafouris skriver at dette kan virke litt banalt, men årsaken til at bildet fremstår så tydelig for oss, er fordi vi lever i en historisk situasjon hvor bilder er en aktiv del av hverdagen (Malafouris 2013: 194ff).



Figur 6 Fremstillingen av neshorn i sekvenser (Malafouris 2013: 195)

Figur 6 er en fremstilling Malafouris har gjort med bakgrunn i Carole Fritz og Gilles Tosello (2007) sin analyse av disse figurene. Fritz og Tosello hevder at de gjennom detaljerte studier av figurlinjene, har gjenkjent og forstått oppbyggingen av disse figurene. De har identifisert hvor merkene begynner og slutter på huleveggen, og på denne måten analysert de ulike trinnene i fremstillingen av bildene. Det er med andre ord bevegelsene av verktøyet (penselen,

evt. finger/hender), som har skapt grunnlaget for rekonstruksjonen av de ulike sekvensene. De deler konturen av dyret inn i ulike grafiske elementer (hode, horn, bryst etc.), og mener det er grunnlag for å si at rekkefølgen ikke er tilfeldig. Ved å bryte dyret ned i sekvenser, så forteller dette noe om den kognitive prosessen som ligger bakenfor konstruksjonen og formen (Fritz og Tosello 2007: 61f). Dette kan sees i lys av et MET-perspektiv, og er et godt eksempel på hvordan fokuset flyttes fra statiske/pre-designede objekter til å se materialet som del av en aktiv prosess og hvordan denne prosessen har foregått (Malafouris 2013: 200f).

På denne måten kan også mine analyser av typologien og stilen sees i lys av MET (kapittel 6-8). Jeg forsøker å komme nærmere inn på billedmaterialet ved ikke å pasifisere figurene som statiske objekter, men i stedet legge vekt på prosessene som har ligget til grunn for figurenes oppbygging. De billedmessige valgene står i fokus, og jeg mener det er sterke indikasjoner på at figurene ikke ser ut til å være tilfeldig konstruerte. Identifiseringen av gestaltene bidrar til en forståelse av at materialet følger visse premisser, og at vår persepsjon følger en viss norm. Måten vi studerer et objekt på, ved først å se på kantene eller rammen av objektet for å kunne gjenkjenne og definere subjektets grenser, danner utgangspunktet for mine gestalter (kapittel 2.2 og 6). I tillegg kommer de gestaltene som ble identifisert på grunnlag av relasjoner i indre mønster. På denne måten vil jeg dekonstruere dyrene i sekvenser, med utgangspunkt i at den ytre konturen i de fleste sammenhenger ser ut til å være det første leddet. Dette får frem den kognitive prosessen som ligger bakenfor konstruksjon og form, og jeg har slik beveget meg bort fra den passive tilnærmelsen til et materiale slik MET ønsker å gjøre.

### **3.1 Det estetiske perspektivet**

*Estetikk* kommer av det greske ordet *aisthesis*, som viser til sanser, sansing eller følelser. Det faglige begrepet går tilbake til den tyske filosofen Alexander Baumgarten (1750), som knyttet begrepet til erkjennelsesteori. Dette var et brudd med den rasjonalistiske filosofien som hadde fokus på fornuft og resonnement, og samtidig et ønske om å ta vare på den innsikt vi mottar gjennom sansene. Det har etter hvert skjedd en innsnevring av det estetiske feltet, og av den grunn forbinder de fleste i dag estetikk med kunst.

Estetikkbegrepet har en minst like kompleks historie som stilbegrepet, og bruken har derfor variert gjennom tidene. Avhandlingen gir ikke rom for å gå i dybden av dette, men jeg ønsker

likevel å beskrive hvordan jeg har til hensikt å benytte begrepet *estetikk* i dette delkapittelet. Estetikk er ikke noe som er synonymt med vakkert eller godt utført, men utgjør en samlebetegnelse for alle kunstneriske valg (kvaliteter ved berget som fargespill, sprekkesystem o.l., eller topografiske forhold som samspill med sjø/vann/elver o.l.) som møter den som betrakter bergkunsten. Stil er også en del av dette, men bergkunstfeltenes estetikk omfatter også de omgivelser bergkunsten er plassert innenfor. I en kunstfilosofisk sammenheng har ikke begrepet den evaluerende funksjonen som uttrykket har i hverdagsspråket vårt. De ulike komponentene som estetikken består av, kan imidlertid uttrykkes svært forskjellig. For noen felt vil kvaliteter ved berget eller plasseringen i landskapet ha en sentral rolle. Figurenes uttrykk varierer også i stor grad.

Innenfor bergkunstforskningens tidligste fase ser man ofte en evaluerende holdning til bergkunstens uttrykk. Naturtrohet, var ofte synonymt med skjønnhet. Bøla-reinen fra det midtnorske området ble ofte trukket frem som et av de vakreste eksemplene på bergkunst i en nasjonal målestokk.

"[...] de bedste viser en aldeles livagtig karakteristik av formen, en umiddelbar og slaaende naturalisme som ikke kan tænkes mere fuldendt, endda tekniken udelukkende er enkleste konturtegning [...] Saa er det paa de bedste av norske ristninger, som paa Hell, Bardal, Bøla, Fykanvatn, Sagelven og ved Landsverk i Jemtland: disse er ogsaa i det hele paa høide med det bedste av istidskunsten" (Shetelig 1922: 129).

Med dette setter han veideristningene på Bøla og Hell (Figur 102) i sammenheng med de kjente hulemaleriene i Frankrike og Spania. Sistnevnte er også kjent for stor grad av naturtrohet. Gjessing (1936) setter estetisk kvalitet i sammenheng med naturtrohet, og anser ikke jordbruksristningene for å ha estetiske kvaliteter. Han er dermed evaluerende i sin bruk av begrepet estetikk, da han anser jordbruksristningene som en skjematisk fremstilling av symboler.

"Vi ser det klart og tydelig ved våre egne jordbruksristninger, hvor meningen sikkert ikke har vært å gi noen estetiske følelsesinntrykk gjennom linjer eller form. Meningen har vært gjennom et symbol, - et soltegn, en båt eller lignende å skape assosiasjoner med abstrakte, religiøse forestillinger" (Gjessing 1936: 159).

Jeg ønsker ikke å evaluere hva som er vakkert eller ikke, eller å sette noe likhetstegn mellom naturtrohet og høy estetisk kvalitet. Jeg vil heller understreke at det totale estetiske uttrykket varierer mye fra felt til felt. Av og til ser man at det er tatt hensyn til elementer ved berget, plassering etter topografiske forhold (tilknyttet vann e.l.), at figurer viser likheter i

gestalter/typer eller at man rett og slett ser systemer for hvordan figurene er plassert på berget og i forhold til hverandre. Den visuelle opplevelsen vil være ulik, avhengig av tilstedeværelse eller fravær av disse elementene. Man kan også se for seg at den enkelte situasjonen hadde betydning for hvordan man prioriterte disse elementene.

### **3.2 Et felt – flere kontekster?**

En av utfordringene ved å tilnærme seg en arkeologisk kontekst er å skille mellom aktivitetsspor som har vært anvendt over lengre tid, og enkelthendelsene som var kortvarige og episodiske. Dette er også et dilemma innenfor bergkunstforskningen. Utgravninger inntil bergkunstfelt i Midt-Norge har ikke forekommet ofte. Påvisning av kulturlag under arkeologiske undersøkelser vil kunne si noe om gjentatte besøk, på samme måte kan ulik slitasje og forvitring av figurer tyde på at figurene ble laget ved ulike tidspunkt. Sistnevnte trekk kan imidlertid bare påvises med en form for sikkerhet noen få steder, med unntak av Bardal. Det vi ser er at materialet viser ulike gestalter (også på samme felt), noe som kan tyde på grupper med ulik skoloring tilhørende samme tradisjon. Likheter i gestalt og type kan antyde en felles gruppe eller tradisjon, og vitner om tillærte figurframstillinger. Det er viktig å understreke at jeg ikke mener tradisjoner nødvendigvis trenger å være langvarige, men det må finnes minst to figurer av samme gestalt eller type for at det skal kunne kalles for en tradisjon. Tradisjoner kan også bli gjentatt flere ganger over lengre tid. At det ble produsert få figurer betyr heller ikke det at tradisjonene ikke ble opprettholdt. Det er mulig at menneskene hadde tilknytning til ett eller flere felt som de besøkte flere ganger, men ikke nødvendigvis laget nye figurer. Ritualer som inkluderte oppmaling av figurer, kan ha funnet sted selv om vi ikke finner spor av det i dag. Få gestalter viser at man sannsynligvis har hatt trofasthet til tradisjoner og opplæringen av bergkunsten.

Per Cornell og Fredrik Fahlander (2002) ser det arkeologiske materialet fra en nyere sosialteoretisk retning, og problematiserer det å definere sosiale enheter. De ønsker å bevege seg vekk fra sosiokulturelle betegnelser og forhåndsdefinerte sosiale systemer som kultur, samfunn og etniske grupper. Deres svar er mikroarkeologi og sosiale formasjoner. Sosiale formasjoner er ikke det samme som samhold, kultur eller etniske grupper. De utgjør ingen homogene sluttede enheter, men er en effekt av midlertidige strukturerende praksiser som formes av individer og grupper i forhold til sine sosialhistoriske kontekster. Det har lenge

vært populært å se både det kulturelle og det sosiale som sammenhengende system (Cornell og Fahlander 2002: 12ff). Når jeg benytter begrepet gruppe, mener jeg derfor ikke at disse gruppene nødvendigvis utgjorde faste enheter som for eksempel familier eller etnisitet. Jeg mener grupper bør sees som sosiale formasjoner som ikke opptrer statisk, men som påvirkes av det mobile samfunnet i eldre og yngre steinalder.

Bergkunsten blir i mange tilfeller studert innenfor sine regionale kontekster, og utformingen av figurene har ofte fått en geografisk tilknytning. Behovet for å se tendenser i materialet og sortere billedmaterialet i grupper, har ført til et fokus på regionale forskjeller og man har sett regionene som ulike enheter i fremstillingen av materialet. Selv har jeg også systematisert materialet i regioner (dagens fylker), og det er svært vanskelig å se noen klare mønstre (som jeg vil komme nærmere inn på i kapittel 7). Det meste av materialet varierer fra felt til felt, og viser ikke klare tendenser innenfor større geografiske enheter. Jeg tolker denne mangelen på mønstre som et resultat av at ulike grupper mennesker laget bergkunst på flere felt, felt som lå langs deres ferdselsveier. At feltene ofte består av ett eller flere motiver, og at det sjelden bare er en gestalt avbildet og at samme stil opptrer sjeldent på samme felt, mener jeg viser at bergkunstfeltene ikke var reservert én gruppe mennesker. Likhet i gestalter/typer/stil på tvers av felt støtter denne teorien. De beveget seg i landskapet, og bergkunstfeltene kan slik fremstå som møtepunkt mellom ulike grupper. Jeg mener ikke at ulike grupper nødvendigvis møttes ved feltene på samme tidspunkt, men at de kanskje bygget videre på feltene gjennom flere besøk.

Individuell bevissthet spiller en stor rolle innenfor menneskelige handlinger. Cornell og Fahlander bruker Sartres (1960) moderne busskø-eksempel for å illustrere hvordan grupper av mennesker kan oppstå tilfeldig. Mennesker som venter på bussen tilhører ulike aldre, kjønn og sosiale klasser. Disse individene er egentlig ikke en integrert gruppe. De er enkeltstående individer som forenes gjennom et felles ønske/mål/handling. Individer kan derfor i en rekke situasjoner agere som enheter til tross for at de befinner seg i et mangfold (Cornell og Fahlander 2002: 33-41). Det er mulig å se bergkunstfeltene som slike møtesteder. Variasjonen bergkunsten viser innad på de samme feltene, kan gjenspeile møter mellom mennesker som ikke nødvendigvis tilhører samme gruppe. De forenes gjennom et felles mål/handling, som kunne ha utgjort ferdsel, steder for rituelle handlinger, eller at de simpelthen ønsket å sette sitt merke på stedet.

At man i de fleste tilfellene finner variasjoner av gestalter, typer og stiler innad på samme felt vitner om flytende grenser mellom grupper. Det tyder også på at individer ikke nødvendigvis var tilknyttet samme gruppe eller samme sted gjennom hele livet. Slik kan kanskje den mobile samfunnsstrukturen man finner i yngre steinalder også gjenspeiles i de enkeltstående felt.

### 3.3 Møte mellom samfunn

Hvordan kulturelle tradisjoner utvikler seg henger sammen med en rekke prosesser. Disse prosessene kan forklares med bakgrunn i ulike teoretiske rammeverk. På 2000-tallet har evolusjonær arkeologi fått en renessanse, men ikke like tydelig i Norge som ellers av Skandinavia. Petter Snekkestad (2011) stiller spørsmål ved hvorfor *Darwinistisk kulturrevolusjon* (DKE) ikke har fått mer innpass i norsk arkeologi.

Denne teoretiske tilnærmelsen må ikke forveksles med den tidlige darwinismen, siden DKE fokuserer på *hvordan* kulturelle endringer tar form. Noen kulturelle trekk går videre fra generasjon til generasjon, mens andre blir valgt bort. Alle mennesker er aktive aktører innenfor sin tid. De interagerer med andre mennesker, og er aktive parter i overføring av tradisjon. Jeg går derfor ut fra at individene har vært aktive i denne kunnskapsoverføringen ved tolkning av materialet. Måten de har konstruert bergbildene på mener jeg både viser en tradisjonstilknytning, men samtidig individuelle valg og friheter.

Det er individene som er aktørene i overføringen av kulturell tradisjon, og overføringen kan foregå på ulike måter. Dette kan gjøre seg gjeldende mellom familiemedlemmer, mellom gammel og ung, eller gjennom ikke-familiære forbindelser. Dette kan tilsvare et mesterlærling forhold, som jeg senere vil ta utgangspunkt i. Hvem denne mesteren og lærlingen er, vil kunne variere. Et resultat av en slik prosess, er at kulturelle variasjoner kan oppstå som intensjonell prøving og feiling, samt misforståelser eller kopieringsfeil i læringsprosessen. Overføring av kultur krever sosial læring, og opprettholdelsen av håndverkstradisjoner krever pedagogiske evner (Snekkestad 2011: 155ff).

Snekkestad viser til hvordan utvelgelsesprosesser foregår hele tiden og overalt når kulturelle varianter overføres mellom mennesker. Han ønsker først og fremst å ha fokus på kulturelle forandringer, og spor etter gradvis endret praksis finner man mange eksempler på innenfor

arkeologien. Snekkestad mener at DKE kan fungere som en overgripende forklaringsmodell, men man bør supplere med andre teoretiske tilnærminger på mikronivå. Slik skiller den moderne bruken av darwinisme seg fra de deterministiske forenklingene denne teoretiske retningen tidligere stod for (Snekkestad 2010: 181ff).

Mikroarkeologien søker å forklare større sammenhenger gjennom studier av ulike mikrosituasjoner (Cornell og Fahlander, 2002; Fahlander, 2008, 2011). Småskalaanalysene fra forskjellige lokaliteter legger grunnlaget for hvordan man leser de større mønstrene og sammenhengene, gjennom et nedenfra-og-opp perspektiv. De enkelte mikrosituasjonene kan derfor ikke sees som frittstående enheter, men er relatert til generelle strukturerende muligheter og begrensninger. Intensive studier av mikronivå vil kunne gi nye innfallsvinkler til større problem. Ved å studere et materiale i detalj så langt som det er mulig, vil man ha en mulighet til å si mye om en sosialhistorisk kontekst. Forfatterne nevner eksempelet El Pichao (spansk bebyggelse i Argentina knyttet til jordbruk), som kan sees som en egen verden av regler og mønstre. Hver enkelt gård utgjorde en annen verden, en differanse i mindre skala. Om man finner indikasjoner på sosial organisasjon på mikronivået, og om man finner nettverksmønstre i mindre skala, vil man være bedre rustet for å lete etter mønstre i en større skala. Parallele mønstre og/eller avvikende mønstre vil dermed fremstå tydeligere (Cornell og Fahlander 2002: 44f og 111).

Jamshid J. Tehrani og Felix Riede (2008) har sett nærmere på hvilke prosesser som gjør seg gjeldende ved overføring av kunnskap, med vekt på pedagogikk og hvordan mesteren lærer fra seg. Vi mennesker har utviklet ulike strategier for å kopiere hverandre, med ulik grad av nøyaktighet og troskap. Mennesker har også en egen evne til å kunne veilede og korrigere, som gjør at vi kan tilegne oss komplekse ferdigheter gjennom læringsprosesser. Tehrani og Riede bruker *chaîne opératoire*, introdusert av Leroi-Gourhan (1964), for å forklare redskapsproduksjon. Metoden legger til rette for å lage en kronologisk sekvens av trinnene i en produksjon. Slik identifiserer man de teknologiske repetitive valgene, som tilsvarende redskapsproduksjon har fulgt gjennom generasjoner (Tehrani og Riede 2008: 318-323). Jeg har hatt et lignende fokus i gestaltidentifiseringen. Det har ikke vært et ønske om å lage noen kronologiske utviklingstrinn innenfor bergkunsten, men å undersøke hvordan figurene har blitt konstruert. Dette har jeg koblet direkte til læringsprosessen. Figurer som viser til lik konstruksjon kan gjenspeile mennesker med lik skolering. Jeg har derfor tolket variasjonen som individuell frihet under gitt rammer.



Snekkestad hevder at arkeologien har godt av både forsøkene på de brede overgripende forklaringene, og de perspektivene som viser at verden er mer kompleks. Disse motsetningene er noe som kan være svært fruktbart å analysere, hvor det partikulære settes opp mot det generelle og lovmessige (Snekkestad 2010: 184).

Det er denne dualismen mellom det partikulære og det overordnede rammeverket, som er en drivkraft i min egen forskningsprosess. Dette skyldes også at problemstillingene omhandler flere nivåer ved materialet. Det som tidligere har preget forskning vedrørende bergkunstens stil og systematisering, har vært et fokus på det overordnede bildet og rammeverket bergkunsten skulle settes inn i. Hypotesen om at stil har endret seg gjennom en kronologisk utvikling fra naturalistiske bilder til skjematiske, har gjennomsyret mye av forskningen. Den evolusjonistiske og darwinistiske tankegangen forsterket dette fra 1930-tallet og frem til den prosessuelle arkeologien (ca. 1960-80). Ved å se materialet gjennom et mikroperspektiv ønsker jeg å undersøke om figurenes konstruksjonsmåter kan si noe om tradisjon og individualitet. Dette kan fortelle oss noe om tradisjoner kan ha vært overført mellom mennesker gjennom læringsprosesser.

### **3.4 Integrering og adaptasjon**

Michael Hann (2013) definerer kulturell diffusjon som en prosess hvor kulturelle trekk, materielle objekter, ideer, stiler, oppfinnelser eller adferdsmønstre spres fra en sosial eller geografisk kontekst til en annen. Hann viser til at det finnes mange eksempler på at ulike visuelle kunstformer fra forskjellige historiske eller kulturelle kontekster kan vise likheter i struktur, form eller tematisk innhold som igjen kan ha sitt utgangspunkt i en og samme kilde. Veien til denne kilden er ikke alltid like lett å identifisere. Begrepet diffusjon har vært brukt i sammenheng med spredning av ideer eller oppfinnelser av ulike slag. Det er hyppig benyttet innen antropologi, hvor man i fagets tidligste fase brukte diffusjon for å forklare spredninger fra en kultur til en annen. Ofte var fokuset at mennesker manglet oppfinnsomhet til egen uavhengig utvikling. Den ekstreme ytterkanten av dette er heliosentrisk diffusjonisme (fra en kilde), hvor for eksempel ulike forskere mente Egypt var kilden til alle andre antikke sivilisasjoner. Som en reaksjon på dette har ulike forskningsresultater vist at oppfinnelser, oppdagelser og innovasjoner kan oppstå uavhengig både innenfor en historisk og kulturell kontekst (Hann 2013: 2f).

Innenfor kulturarkeologien (1890/1900-1960) stod diffusjonistisk tankegang sterkt. Man mente kulturell endring enten skyldtes at ideer om nye kulturtrekk ble spredt gjennom kontakt eller at de menneskene som var bærere av disse ideene flyttet på seg. Et av problemene var å skille mellom når endring skyldtes diffusjon av ideer i motsetning til at grupper flyttet på seg. Hvorfor, for eksempel, fangstkulturene skulle ta opp jordbruket, ble imidlertid i liten grad diskutert (Olsen 2002:125-132). På mange måter så kulturarkeologene kulturen som noe uavhengig av menneskene, og menneskenes liv og handlinger var allerede bestemt av kulturen de var en del av. Derfor har kritikken av disse ideene vært rettet mot fraværet av menneskene som del av denne prosessen.

Sosiologen Anthony Giddens (1979) ønsket i sine arbeider å gi mennesket en aktiv rolle. Han forfektet selv en samfunnssteori som tok hensyn til de overordnede sosiale strukturene, men har i tillegg rettet fokuset mot individet og individets handlinger. Disse sosiale strukturene er ikke statiske, men må sees i forhold til menneskelige handlinger. Giddens påpeker at i møtet mellom ulike samfunn vil skjæringspunkter oppstå, og der skapes spenninger og motsetninger. Disse motsetningene kan igjen føre til at elementer i ett eller flere samfunn kan fusjonere. Det er dette møtet med andre ideer som kan åpne for andre tenkemåter eller virkelighetsoppfatninger, og som gjør det mulig at elementer kan smeltes sammen. Bjørnar Olsen mener at denne friksjonen i møtet mellom kulturer kan være med på å forklare endringer, men poengterer at endringer ikke *må* finne sted til tross for skjæringspunkt mellom ulike samfunn. Det finnes flere både historiske og etnografiske eksempler, på at for eksempel fangstkulturer har bevart sin egen samfunnsstruktur til tross for nær kontakt med jordbrukende samfunn (Olsen 2002: 164-172). Parallellene finnes i den indre delen av Trondheimsfjorden, hvor veideristingstradisjonen og jordbrukstradisjonen kan ha eksistert side om side. I tillegg til at begge tradisjoner er representert i regionen, opptrer de også på samme lokalitet, i enkelte tilfeller til og med på samme panel. Man kan stille seg spørsmålene om dette gjenspeiler to separate kulturer, eller om man ser en intern utvikling innenfor samme kultur.

Kritikken tatt i betraktning mener jeg at kulturell diffusjon fortsatt gir teoretisk mening, men ikke i den ekstreme heliosentriske retningen uten fokus på individene. Den kulturelle prosessen må sees som en prosess hvor kulturelle trekk, materielle objekter, artistiske ideer, teknikker, stiler, motiver eller symboler blir spredt mellom individer eller grupper av individer innenfor en enkelt kultur; *intrakulturell* diffusjon, eller fra én kultur til en annen; *interkulturell* diffusjon. Hann (2013) støtter seg til den anerkjente ideen om at kulturell

forandring manifesterer seg gjennom forandringer i den visuelle kunsten. Derfor mener han at visuell kunst er en ideell kilde for å finne data til å studere ulike aspekter av adopsjon og kulturell forandring. De ulike kulturelle elementene vil derimot ikke fortsette å spre seg i det uendelige, og ulike faktorer er dermed med på å forhindre dette. Fysiske barrierer som sjø, fjell, ørken og skog, men også sosiale barrierer som språk, religion og etnisitet vil være med på å forhindre spredningen. En adopsjon av nye kulturelle elementer vil ofte føre til at man avslutter det gamle, noe som kan merkes som en nedgang i et kulturelt mangfold (Hann 2013: 2ff).

På denne måten kan kulturell diffusjon forklare hvordan utveksling eller adopsjon kan forekomme mellom individer fra samme eller forskjellige kulturer. Individet står i sentrum for prosessene, enten det er snakk om intrakulturell eller interkulturell diffusjon. Hvordan integreringen eller adopsjonen lykkes avhenger av flere faktorer. De nye ideene kan ikke sees kun mekanisk som et kulturelt mønster, men også som en indre stimulus for ny indre utvikling. Der hvor det trengtes detaljerte forklaringer og instruksjoner for å kunne forstå hvordan man skulle bruke produktet, ville en adopsjon ta lang tid eller integreringen kunne bli holdt helt tilbake. I noen tilfeller vil motiver eller dekor vanskelig spres gjennom diffusjon, særlig dersom det er snakk om personlig ornamentikk. Årsaker til dette kan være at man ikke har et ønske om bli assosiert med den nye kulturen. Var derimot læringsprosessen enkel og individene fra de ulike kulturene interessert i å imitere hverandre, ville dette kunne føre til en rask adoptering (Hann 2013: 5-11).

Ettersom veideristningstradisjonen og jordbrukstradisjonen later til å ha sameksistert i en lang periode kan dette tyde på at full diffusjon tok lang tid i denne regionen. Stor variasjon innad i veideristningstradisjonen kan også tyde på et sterkt behov for gruppeidentitet.

### **3.5 Oppsummering og konklusjoner**

Jeg har redegjort for noen teoretiske perspektiv som er aktuelle for mitt materiale, delmål og arbeidsprosess. Måten jeg definerer stil og type på, og mine analyser av typologien og stilen kan sees i lys av MET. Jeg vil ikke se figurene som statiske objekter, men ta utgangspunkt i de prosessene som har ligget til grunn for figurenes oppbygging. Menneskene som har produsert bergkunsten har stått ovenfor en rekke valg. Disse valgene kan relateres både til meningsinnholdet, og til samfunnsmessige relasjoner som tradisjoner og gruppetilhørighet. I

tillegg har den individuelle kunstneren hatt sine egne kunstneriske preferanser. Jeg ønsker å dekonstruere figurene i sekvenser, med utgangspunkt i gestalt-teori. Dette får frem den kognitive prosessen som ligger bakenfor konstruksjon og form.

Det estetiske perspektivet er viktig for å kunne se helheten i det visuelle og taktile uttrykket. Dette er et aspekt ved bergkunsten som ikke alle forskere har vært like opptatt av. De estetiske perspektivene kan være høyst relevante for tolkningen av bergkunsten, da det å skape kunst er universelt menneskelig. Vi diskuterer i dag estiske kvaliteter på tvers av kulturelle forhold, og det bør derfor også være mulig å diskutere billedmønster, plassering, materiale, teknikk, stilistisk utforming ved de forhistoriske bildene.

I denne avhandlingen ønsker jeg å undersøke hvordan gestalter, typer og stiler opptrer forskjellig i undersøkelsesområdet. Dette kan ha sammenheng med bevisste valg, forglemmelser, kopieringsfeil eller feilkommunikasjon i en læringsprosess. Jeg ønsker å se nærmere på hvordan slike kulturelle endringer kan skje, der individene er de aktive aktørene som både interagerer med hverandre, og er aktive parter i overføring av tradisjon. Bergkunstens konstruksjonsmåter kan sees i lys av dette og i sammenheng med tradisjoner, men samtidig også i forhold til individuelle valg og friheter.

Som en videreføring av dette kan kulturell diffusjon forklare hvordan utveksling eller adopsjon kan forekomme mellom individer fra samme eller forskjellige kulturer. Dette kan føre til integrering og adopsjon enten som følge av intrakulturell (intern) eller interkulturell (mellom to kulturer) diffusjon. Det er individene som da står i sentrum for disse prosessene. Bergkunsten i Midt-Norge fremtrer forskjellig innenfor undersøkelsesområdet, og det er også stor variasjon innenfor ett og samme felt. Siden veide- og jordbrukstradisjonen kan ha sameksistert i en lang periode kan dette tyde på at full diffusjon tok lang tid i denne regionen.

Grunnforskningen og fokuset på materialet og hvordan figurene er oppbygd, mener jeg er en viktig inngang til ny kunnskap om bergkunsten. Motsetningen i dualismen mellom det generelle og mikroperspektivet, vil fungere som en drivkraft i min forskningsprosess. Dette skyldes også at problemstillingene og delmålene mine omhandler flere nivåer ved materialet.

I kapittel 9 vil jeg komme tilbake til disse teoretiske perspektivene i min tolkning av materialet. Gjennom analysen vil jeg ha et fokus på møter mellom grupper og kunnskapsoverføringer, og jeg ser gestaltene i sammenheng med dette perspektivet. Mine

tolkninger av hvorfor materialet opptrer slik det gjør i undersøkelsesområdet, vil følge etter typologien og analysen av materialet (kapittel 6-8).

Før jeg kan gå videre til typologiseringen og analysen, er det naturlig å gi en nærmere gjennomgang av min empiri, og hvordan dette opptrer i Midt-Norge.

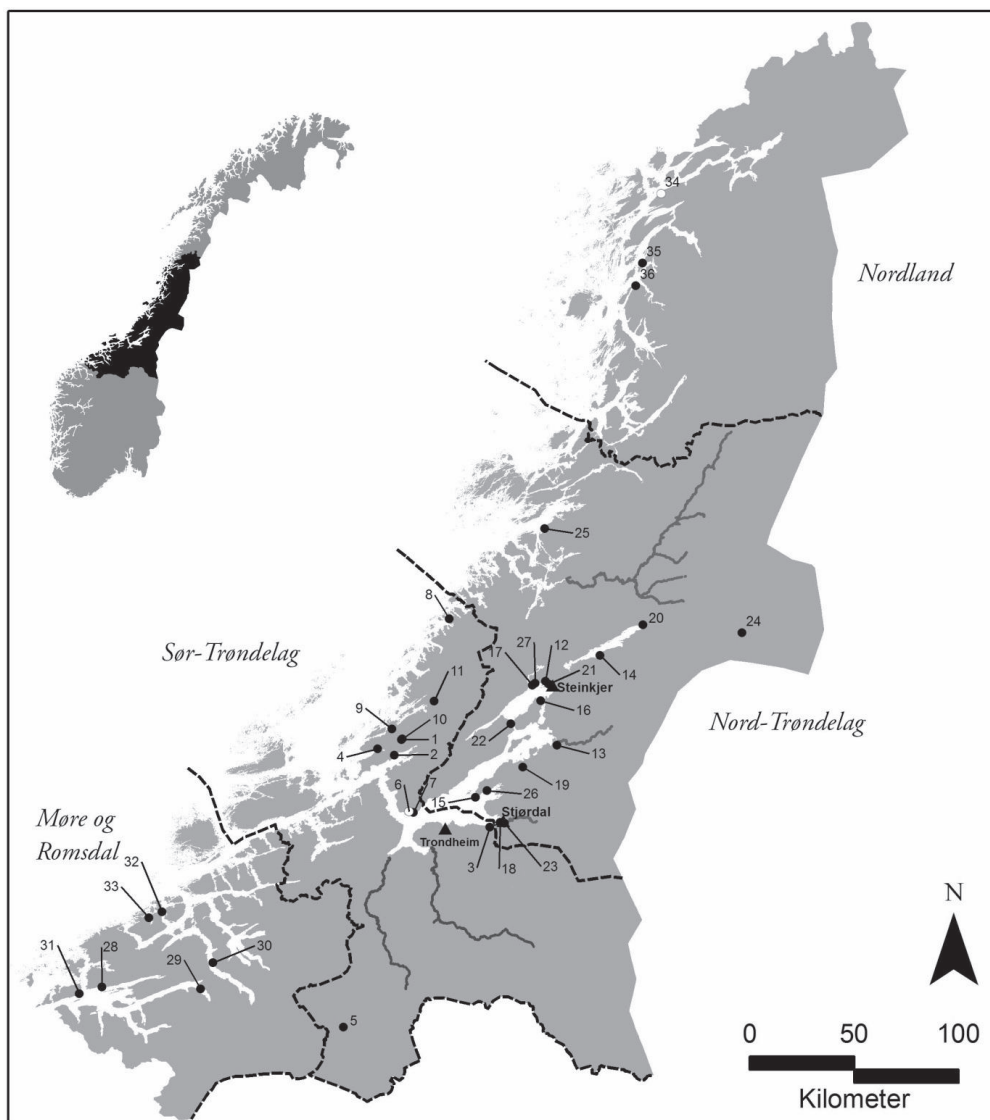
## Kapittel 4: EMPIRIEN

### 4.0 Materialet – felt og motiver

Utgangspunktet mitt er de midtnorske veideristningene. Dette representerer det området som la grunnlaget for Gjessings stilsekvens. Med bakgrunn i min kritikk av denne stilsekvensen, er det naturlig at også jeg tar utgangspunkt i dette området. Veideristningene fra Midt-Norge viser en variasjon både i gestalt, type og stil. Motiv-variasjoner er også spesielt for dette området.

| Sør-Trøndelag (20,9 %)     | Nord-Trøndelag (55,2 %) | Møre og Romsdal (17,9 %) | Nordland (6 %)     |
|----------------------------|-------------------------|--------------------------|--------------------|
| 1. Gjølga I                | 1. Bardal I             | 1. Bjørset II            | 1. Remmen I        |
| 2. Heggvik I               | 2. Bardal III           | 2. Bogge I               | 2. Rødøy I         |
| 3. Hommelvik I             | 3. Berg III             | 3. Bogge II              | 3. Vistnesdalen I  |
| 4. Hommelvik II            | 4. Bøla I               | 4. Bogge IV              | 4. Vistnesdalen II |
| 5. Mølnargården I          | 5. Bøla III             | 5. Honnhammer I          |                    |
| 6. Nerhol I                | 6. Bøla IV              | 6. Honnhammer II         |                    |
| 7. Nerhol II               | 7. Evenhus I            | 7. Honnhammer III        |                    |
| 8. Rein I                  | 8. Evenhus II           | 8. Honnhammer V          |                    |
| 9. Stykket I               | 9. Evenhus III          | 9. Honnhammer VI         |                    |
| 10. Strand/Høviksskaret I  | 10. Evenhus V           | 10. Reiten I/Reitaneset  |                    |
| 11. Teksdal I              | 11. Evenhus VI          | 11. Røsand/Rausand I     |                    |
| 12. Varghiet I             | 12. Gangstad I          | 12. Søbstad I            |                    |
| 13. Varghiet II            | 13. Hammer I            |                          |                    |
| 14. Vasstrand/Sandhalsen I | 14. Hammer IV           |                          |                    |
|                            | 15. Hammer V            |                          |                    |
|                            | 16. Hammer VI           |                          |                    |
|                            | 17. Hammer VII          |                          |                    |
|                            | 18. Hammer VIII         |                          |                    |
|                            | 19. Hammer IX           |                          |                    |
|                            | 20. Hammer X            |                          |                    |
|                            | 21. Hammer XIII         |                          |                    |
|                            | 22. Hammer XIV          |                          |                    |
|                            | 23. Hammer XV           |                          |                    |
|                            | 24. Hell I              |                          |                    |
|                            | 25. Holtås I            |                          |                    |
|                            | 26. Holtås II           |                          |                    |
|                            | 27. Horjem I            |                          |                    |
|                            | 28. Homnes I            |                          |                    |
|                            | 29. Kvennavika/Selset I |                          |                    |
|                            | 30. Lånke I             |                          |                    |
|                            | 31. Lånke II            |                          |                    |
|                            | 32. Lånke III           |                          |                    |
|                            | 33. Nyttjønnan I        |                          |                    |
|                            | 34. Reppen I            |                          |                    |
|                            | 35. Revlan I            |                          |                    |
|                            | 36. Skjevik I           |                          |                    |
|                            | 37. Skjevik IV          |                          |                    |

Tabell 5 Oversikt over alle felt



Figur 7 Oversikt over alle lokaliteter. Lokaliteter markert med hvitt (6 og 34), er fjernet og befinner seg på Vitenskapsmuseet i Trondheim. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.

**Sør-Trøndelag:** 1: Gjølga, 2: Heggvik, 3: Hommelvik, 4: Mølnargården, 5: Nerhol, 6: Rein, 7: Stykket, 8: Strand/Høvikskaret, 9: Teksdal, 10: Varghiet og 11: Vasstrand/Sandhalsen.  
**Nord-Trøndelag:** 12: Bardal, 13: Berg, 14: Bøla, 15: Evenhus, 16: Gangstad, 17: Hammer, 18: Hell, 19: Holtås, 20: Horjem, 21: Homnes, 22: Kvennavika/Selset, 23: Lånke, 24: Nyttjørnan, 25: Reppen, 26: Revlan og 27: Skjevik. **Møre og Romsdal:** 28: Bjørset, 29: Bogge, 30: Honnhammer, 31: Reiten/Reitanneset, 32: Røsand/Rausand og 33: Søbstad.  
**Nordland:** 34: Remmen, 35 Rødøy og 36: Vistnesdalen.

Materialet måtte være stort nok til at det kan påvises eventuelle tendenser, men samtidig ikke for stort. Min statistiske tilnærming til materialet består i hovedsak av tallfestede dataobservasjoner, innsamling av data, før disse fremstilles gjennom tall og figurer. Jeg vil undersøke avvik og tendenser, før jeg trekker konklusjoner og tolker dataene. Det midnorske materialet utgjør en godt avgrenset region med store variasjoner og som utgjør en naturlig enhet. Et alternativ hadde vært å se på hele det norske materialet, men dette ville ikke nødvendigvis gi et bedre statistisk grunnlag. Den store konsentrasjonen og det høye antallet ristninger i for eksempel i Vingen og Alta ville påvirke de statistiske analysene og overstyre det som ellers måtte være tendenser. Jeg har tatt utgangspunkt i 67 felt fordelt på 36 lokaliteter, hvor over halvparten befinner seg i Nord-Trøndelag (Tabell 5). Det vil likevel være aktuelt å dra inn felt fra andre områder når det er behov for dette. Ofte trenger man flere befaringer for å plukke opp flere aspekter ved de enkelte feltene, værforhold, lysforhold og andre faktorer som kan spille inn opplevelsen av bergkunsten og hvordan den forholder seg til landskapet. Dette har vært mulig å gjøre på grunn av relativt korte avstander innenfor undersøkelsesområdet.

I utgangspunktet ville jeg fokusere på hjortedyrene alene, da disse dominerer i materialet og finnes på 51 av 67 felt (76,1 %). Hjortedyr (cervider) må oppfattes som en samlebetegnelse for figurer som kan tolkes som henholdsvis hjort, rein og elg. I alt finnes det 260 hjortedyr i materialet, noe som gir rom for å kunne ta med 4 andre motiver som er representert i Midt-Norge; hvaler, fugler, båter og fisker. Jeg har sett på samtlige veideristningsfelt i Midt-Norge og valgt ut felt som består av ett eller flere av disse 5 motivene. Noen få lokaliteter er utelatt på grunn av at motivene er utydelige eller at ingen av de fem motivene er tilstede. Dette gjelder bare 4 felt (Havdalen i Tingvoll, Sylte i Surnadal, Ervik i Bjugn og By i Steinkjer).

Det forekommer også andre motiver på de 67 feltene, som ikke er tatt med i systematiseringen av materialet. Geometriske figurer, rammefigurer, menneskefigurer, frynsefigurer, tre (sikre) bjørnefigurer og fotspor. Fotspor plasseres vanligvis innenfor jordbruksristningstradisjon, men opptrer også på noen av veideristningslokalitetene. Disse figurene er utelatt fordi de er så få at de vil påvirke de statistiske analysene i svært liten grad. De vil likevel bli trukket inn der det er aktuelt.

Jeg vil først fremstille materialet kronologisk basert på strandlinjedateringer (maksimumsdateringer). Jeg har kritisert hvordan felt dateres relativt ved hjelp av strandlinjer i Midt-Norge. Jeg vil her vise hvorfor denne dateringsmetoden er vanskelig å bruke i dette



området. Deretter vil materialet bli sortert geografisk, dette for å undersøke om det er mulig å se tendenser i materialet i enkelte områder, eller på tvers av geografiske avstander. Til slutt vil jeg fremstille materialet basert på Gjessings stilsekvens, for å teste eventuell kronologisk sammenheng mellom stil og strandlinjedatering.

#### 4.1 Kronologisk variasjon

Tabell 6 viser forekomsten av fem ulike motiv på 67 felt fordelt på 36 lokaliteter. Tabellen er ordnet etter maksimumsdateringer for de enkelte feltene.

| FELT                  | BP (Maks.dat.) | HJORT | HVAL | FUGL | BÅT | FISK |
|-----------------------|----------------|-------|------|------|-----|------|
| Mohargården I         | 8800-8200      | 1     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Varghest I            | 8800-8200      | 3     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Varghest II           | 8800-8200      | 2     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Gjølga I              | 8800-8200      | 3     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Remmen                | 7300-7200      | 1     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bardal III            | 7300-7200      | 5     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Hølsås I              | 6500-6000      | 57    | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Vistnesdalen I        | 6500-6000      | 4     | 0    | 0    | 1   | 0    |
| Vistnesdalen II       | 6500-6000      | 2     | 0    | 0    | 0   | 2    |
| Hølsås II             | 6500-6000      | 2     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bardal I              | 6500-6000      | 19    | 1    | 5    | 0   | 0    |
| Hell I                | 5800-5000      | 13    | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Vasstrand Sandhusen I | 5800-5000      | 1     | 1    | 0    | 1   | 0    |
| Bogge IV              | 5800-5000      | 1     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Revm I                | 5800-5000      | 2     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Heggsvik I            | 5800-5000      | 1     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Rein I                | 5800-5000      | 2     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stykket I             | 5800-5000      | 6     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Gangstad I            | 5800-5000      | 1     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bøki I                | 5800-5000      | 1     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bøki III              | 5800-5000      | 1     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Lärke I               | 5800-5000      | 5     | 2    | 2    | 1   | 8    |
| Bogge I               | 5800-5000      | 43    | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bøki IV               | 5800-5000      | 6     | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Hornhammer III        | 5800-5000      | 0     | 0    | 0    | 0   | 4    |
| Hornjem I             | 5800-5000      | 0     | 0    | 12   | 0   | 0    |
| Hornnes I             | 5800-5000      | 5     | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Kvernmarka I/Sebet    | 5800-5000      | 0     | 0    | 0    | 0   | 12   |
| Strand I/Hovikskaret  | 5800-5000      | 2     | 1    | 0    | 0   | 0    |
| Hammer I              | 5800-5000      | 1     | 0    | 10   | 0   | 0    |
| Hammer IV             | 5800-5000      | 0     | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Hammer V              | 5800-5000      | 6     | 3    | 43   | 3   | 1    |
| Hammer VI             | 5800-5000      | 1     | 7    | 11   | 2   | 0    |
| Hammer VII            | 5800-5000      | 0     | 3    | 11   | 0   | 0    |
| Rodøy I               | 5800-5000      | 2     | 2    | 0    | 4   | 0    |
| Hornmelvåk II         | 4900-4000      | 0     | 0    | 0    | 0   | 2    |
| Teksdal I             | 4900-4000      | 0     | 0    | 0    | 0   | 1    |
| Lärke II              | 4900-4000      | 2     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Lärke III             | 4900-4000      | 1     | 1    | 3    | 1   | 0    |
| Hornmelvåk I          | 4900-4000      | 0     | 0    | 4    | 4   | 0    |
| Hammer VIII           | 4900-4000      | 2     | 2    | 1    | 5   | 0    |
| Hammer IX             | 4900-4000      | 0     | 1    | 0    | 2   | 0    |
| Hammer X              | 4900-4000      | 2     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Hammer XIII           | 4900-4000      | 0     | 9    | 1    | 0   | 0    |
| Hammer XIV            | 4900-4000      | 2     | 4    | 0    | 0   | 0    |
| Hammer XV             | 4900-4000      | 0     | 8    | 0    | 2   | 0    |
| Skjevik I/Buavika     | 4900-4000      | 0     | 3    | 0    | 0   | 0    |
| Skjevik IV/Buavika    | 4900-4000      | 0     | 0    | 0    | 3   | 0    |
| Berg III              | 4900-4000      | 2     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bogge II              | 4900-4000      | 3     | 6    | 0    | 0   | 0    |
| Reppen I              | 4900-4000      | 1     | 7    | 0    | 0   | 1    |
| Hornhammer I          | 4900-4000      | 4     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Sobstad I             | 3800-3200      | 0     | 6    | 1    | 2   | 0    |
| Hornhammer II         | 3800-3200      | 6     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Hornhammer V          | 3800-3200      | 3     | 1    | 0    | 0   | 0    |
| Bjørset II            | 3800-3200      | 0     | 2    | 0    | 0   | 0    |
| Reiten I/Retaneset    | 3800-3200      | 0     | 0    | 2    | 0   | 0    |
| Evenhus I             | 3800-3200      | 2     | 1    | 0    | 1   | 0    |
| Evenhus II            | 3800-3200      | 4     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Evenhus III           | 3800-3200      | 3     | 0    | 0    | 1   | 0    |
| Evenhus V             | 3800-3200      | 7     | 13   | 0    | 28  | 0    |
| Evenhus VI            | 3800-3200      | 4     | 0    | 0    | 4   | 0    |
| Hornhammer VI         | 3800-3200      | 2     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Nerhol I              | *              | 1     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Nerhol II             | *              | 1     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Nytjøman I            | *              | 1     | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Rødsand I/Rausand     | T              | 8     | 2    | 0    | 0   | 0    |

Tabell 6 Kronologisk oversikt alle felt, med antall figurer (\* = felt som ikke er strandbundet, T = transgresjon)

Jeg har tatt utgangspunkt i strandlinjedateringer (Holmeslet, 2002) og sortert matrisen fra eldste til yngste maksimumsdatering, dette for å teste om det finnes noe mønster i hvordan motivene opptrer i forhold til høyde over havet. Det gir meg grunnlag for å kunne vurdere om strandlinjedatering gir mening til materialet. Jeg har tatt utgangspunkt i feltets høyde over havet minus 2 meter (se kapittel 2.4). Jeg mener denne avstanden er kort nok til at det fortsatt regnes som strandsone. En større avstand ville gi større utslag i strandlinjedateringene fra de ulike regionene. Tidevannssonen varierer innenfor undersøkelsesområdet, men for hovedvekten av materialet (feltene langs Trondheimsfjorden) vil ikke den relative feilkilden være stor. Den kan være større for lokalitetene på kysten av Møre og Romsdal og Nordland.

Fire felt lar seg ikke strandlinjedatere. Feltene Nerhol I – II (ca. 435 meter over havet) og Nyttjørn I (ca. 585 meter over havet), ligger for høyt til at de kan settes i sammenheng med strandsonen. Rødsand I (18 meter over havet) nederst i Tabell 6 gir flere mulige dateringer fordi feltet ligger i en transgresjonsone: 8000, 7600, 6700, 6000 og 5500 BP.

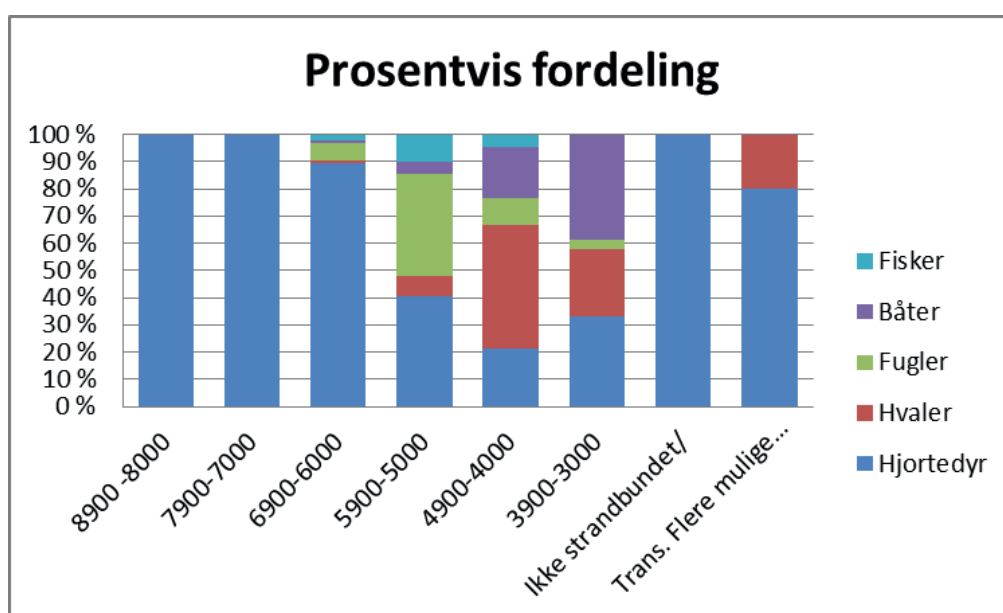
| Fase/BP                          | Hjortedyr | Hvaler | Fugler | Båter | Fisker | Sum |
|----------------------------------|-----------|--------|--------|-------|--------|-----|
| 8900 -8000                       | 9         | 0      | 0      | 0     | 0      | 9   |
| 7900-7000                        | 6         | 0      | 0      | 0     | 0      | 6   |
| 6900-6000                        | 84        | 1      | 6      | 1     | 2      | 94  |
| 5900-5000                        | 100       | 19     | 92     | 11    | 25     | 247 |
| 4900-4000                        | 19        | 41     | 9      | 17    | 4      | 90  |
| 3900-3000                        | 31        | 23     | 3      | 36    | 0      | 93  |
| Ikke strandbundet/               | 3         | 0      | 0      | 0     | 0      | 3   |
| Trans. Flere mulige strandlinjer | 8         | 2      | 0      | 0     | 0      | 10  |
| Sum                              | 260       | 86     | 110    | 65    | 31     | 552 |

Tabell 7 Antall figurer fremstilt i kronologisk oversikt. Mørkere farge viser figurkonsentrasjon.

I den kronologiske oversikten har jeg laget teoretiske faser for hvert tusenår. Tabell 7 viser at mange ulike motiver og figurer faller innenfor tidsrommet 5900-5000 BP. Denne gruppen omfatter 247 figurer, det vil si 44,7 % av det samlede materialet. Hjortedyrene utgjør 40,5 % av dette materialet, mens fugler utgjør 37,2 % og hvaler, båter og fisker utgjør 22,3 % til sammen. Det ser altså ut til at relativt få marine motiver opptrer i denne fasen.

De høyeste verdiene er markert med mørkere farger. Tabellen viser at hjortedyrene har det høyeste antall figurer i fasene 5900-5000 BP og 6900-6000 BP. Hvalene er flest i fasen 4900-4000 BP, fuglene i fasen 5900-5000 BP, båtene i fasen 3900-3000 BP og fiskene i fasen

5900-5000 BP. 44,7 % av det totale materialet opptrer i fasen 5900-5000 BP. I tillegg finner vi tre andre faser med nesten nøyaktig like mange figurer: fase 6900-6000 BP har 94 figurer, fase 4900-4000 BP har 90 figurer og fase 3900-3000 BP har 93 figurer. Til sammen utgjør dette 277 figurer og 50,2 % av hele materialet. I tabellen inngår også de fire feltene som ikke er strandbundet, eller kan knyttes til mulige strandlinjer. Jeg har valgt å ta dem med for å vise at ikke alle feltene lar seg plassere inn i en tidsfase. Disse feltene har kun 13 figurer til sammen (2,4 %), og har minimal innvirkning på resultatet.



Figur 8 Prosentvis fordeling innenfor de ulike fasene

Hjortedyrene vil nødvendigvis dominere i alle periodene siden de utgjør nesten halvparten av alle figurene, men de dominerer ikke like mye i de enkelte periodene. Det kan se ut som om hjortedyrene dominerer mest i de eldste fasene. Fuglene dominerer i fasen 5900-5000 BP, før hvalene tar over i perioden 4900-4000 BP. Båtene kommer inn som det yngste elementet, og dominerer i fasen 3900-3000 BP. Lindqvist (1984) setter også båtmotivet på Evenhus i en yngre sammenheng, og ser båtene her som en forløper for bronsealderbåtene. At båtene også har fuglehoder i stavnen i stedet for elghoder som er vanlig lengre nord og øst, tolker han som et mulig særnorsk fenomen (Lindqvist 1984:47f). Det er bare kjent 31 fisker, og disse forekommer kun på 8 felt. To av feltene har henholdsvis 8 (Lånke I) og 12 (Kvennavika I/Selset) figurer, noe som utgjør 64,5 % av alle fiskefigurene. Etersom begge disse feltene tilhører samme fase (5900-5000 BP), gir dette en tydelig dominans i det helhetlige bildet

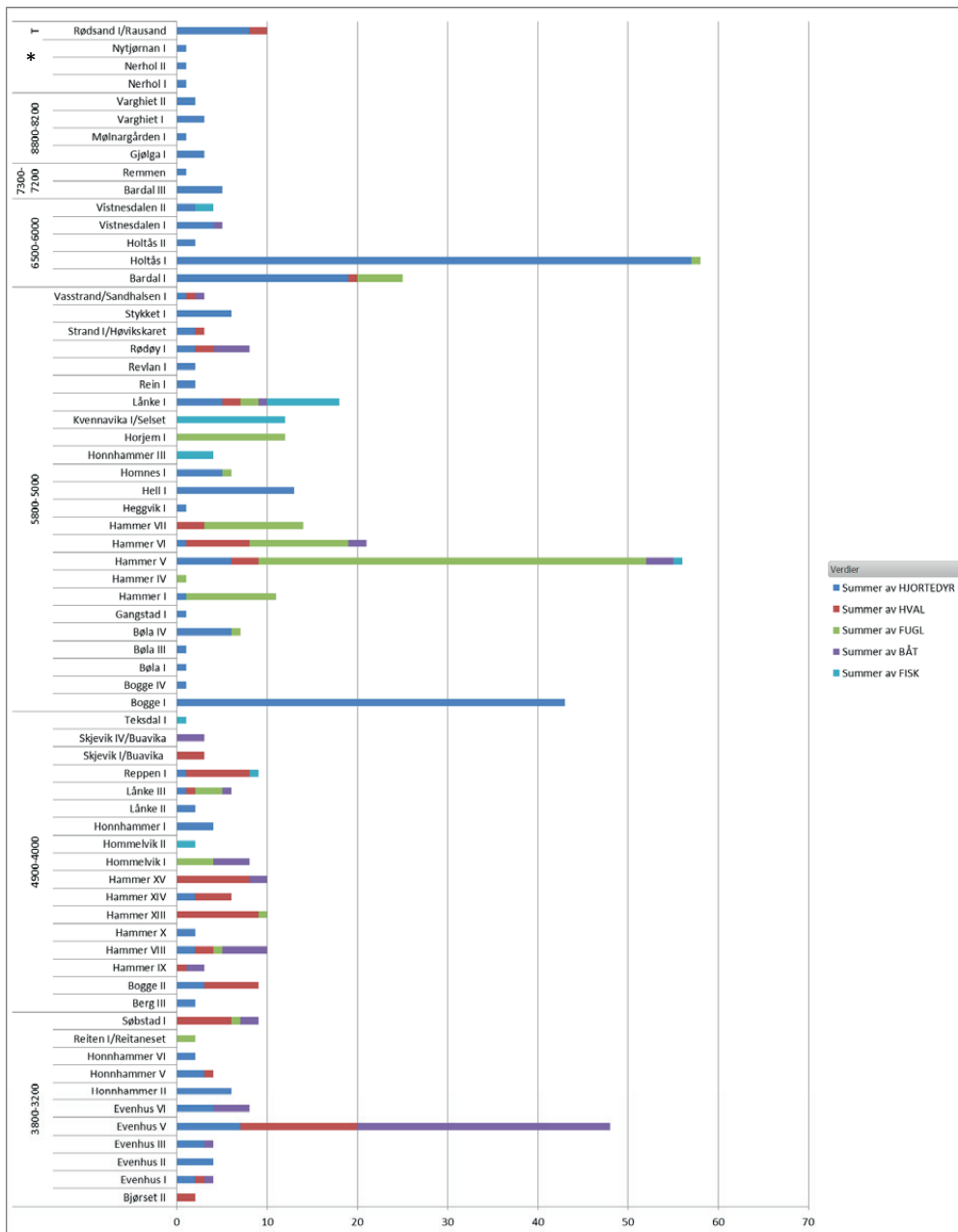
(Tabell 8). Dette viser at et lite materiale kan gi store utslag, og dermed utgjøre en mulig feilkilde.

Figur 8 viser den prosentvise fordelingen av figurer i de ulike fasene. Om vi også velger å se bort fra de to siste søylene som viser felt uten strandlinjedatering, ser vi en utvikling fra hjortedyr til fugler, videre til hvaler og til slutt til båter. Den prosentvise fordelingen viderefører jeg til Kapittel 4.2 og 4.3.

Tabell 8 illustrerer når de ulike motivene forekommer, men den viser også hvor mange figurer som forekommer på de ulike feltene. Fire av søylene skiller seg ut med et høyt antall figurer. Det er feltene Holtås I (6500 BP), Hammer V (5000 BP), Bogge I (5200 BP) og Evenhus V (3300 BP). Antall figurer er høyest i fasen 5900-5000 BP, og dette kan ha sammenheng med at Hammer V og Bogge I befinner seg innenfor denne fasen. De to feltene har til sammen 99 figurer som utgjør 40 % av materialet.

#### **4.2 Geografisk variasjon**

Jeg har i det videre arbeidet valgt å dele materialet inn etter dagens fylkesgrenser. Ved å ta utgangspunkt i delmål III, ønsker jeg å se om det er likheter eller ulikheter i hvordan figurmaterialet opptrer i de tre hovedområdene: Møre og Romsdal, Nordland og Trondheimsfjordsområdet (Sør- og Nord-Trøndelag). Å dele Trondheimsfjordsområdet inn etter dagens fylkesgrenser, anser jeg som tilstrekkelig i denne sammenhengen. Jeg får da skilt ut konsentrasjonen på Fosenhalvøya, som geografisk danner en enhet. De fire fylkesgrensene representerer også skiller mellom topografiske soner, vestkysten av Midt-Norge (Møre og Romsdal), ytterkysten av Trøndelag (Sør-Trøndelag), den innerste delen av Trondheimsfjorden (Nord-Trøndelag) og den sørlige delen av Helgelandskysten.



Tabell 8 Alle felt fremstilt kronologisk. De to øverste kategoriene er felt som er har flere mulig strandlinjer (transgresjon - markert med T), eller ikke er strandbundet (\*).

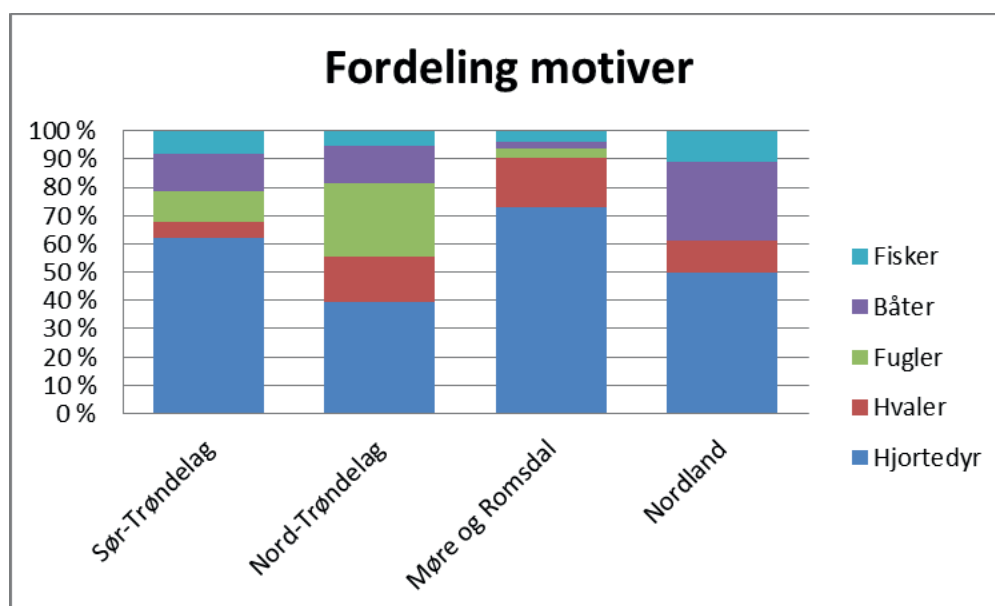
| FELT                   | FYLKE           | HJORTEDYR | HVAL | FUGL | BÅT | FISK |
|------------------------|-----------------|-----------|------|------|-----|------|
| Gjølga I               | Sør-Trøndelag   | 3         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Heggvik I              | Sør-Trøndelag   | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Hommelvik I            | Sør-Trøndelag   | 0         | 0    | 4    | 4   | 0    |
| Hommelvik II           | Sør-Trøndelag   | 0         | 0    | 0    | 0   | 2    |
| Molnargården I         | Sør-Trøndelag   | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Nerhol I               | Sør-Trøndelag   | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Nerhol II              | Sør-Trøndelag   | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Rein I                 | Sør-Trøndelag   | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Strand I/Hovikskaret   | Sør-Trøndelag   | 2         | 1    | 0    | 0   | 0    |
| Stykket I              | Sør-Trøndelag   | 6         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Teksdal I              | Sør-Trøndelag   | 0         | 0    | 0    | 0   | 1    |
| Varghet I              | Sør-Trøndelag   | 3         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Varghet II             | Sør-Trøndelag   | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Vasstrand/Sandhalsen I | Sør-Trøndelag   | 1         | 1    | 0    | 1   | 0    |
| Bardal I               | Nord-Trøndelag  | 19        | 1    | 5    | 0   | 0    |
| Bardal III             | Nord-Trøndelag  | 5         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Berg III               | Nord-Trøndelag  | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bøla I                 | Nord-Trøndelag  | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bøla III               | Nord-Trøndelag  | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bøla IV                | Nord-Trøndelag  | 6         | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Evenhus I              | Nord-Trøndelag  | 2         | 1    | 0    | 1   | 0    |
| Evenhus II             | Nord-Trøndelag  | 4         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Evenhus III            | Nord-Trøndelag  | 3         | 0    | 0    | 1   | 0    |
| Evenhus V              | Nord-Trøndelag  | 7         | 13   | 0    | 28  | 0    |
| Evenhus VI             | Nord-Trøndelag  | 4         | 0    | 0    | 4   | 0    |
| Gangstad I             | Nord-Trøndelag  | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Hammer I               | Nord-Trøndelag  | 1         | 0    | 10   | 0   | 0    |
| Hammer IV              | Nord-Trøndelag  | 0         | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Hammer V               | Nord-Trøndelag  | 6         | 3    | 43   | 3   | 1    |
| Hammer VI              | Nord-Trøndelag  | 1         | 7    | 11   | 2   | 0    |
| Hammer VII             | Nord-Trøndelag  | 0         | 3    | 11   | 0   | 0    |
| Hammer VIII            | Nord-Trøndelag  | 2         | 2    | 1    | 5   | 0    |
| Hammer IX              | Nord-Trøndelag  | 0         | 1    | 0    | 2   | 0    |
| Hammer X               | Nord-Trøndelag  | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Hammer XIII            | Nord-Trøndelag  | 0         | 9    | 1    | 0   | 0    |
| Hammer XIV             | Nord-Trøndelag  | 2         | 4    | 0    | 0   | 0    |
| Hammer XV              | Nord-Trøndelag  | 0         | 8    | 0    | 2   | 0    |
| Hell I                 | Nord-Trøndelag  | 13        | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Holkås I               | Nord-Trøndelag  | 57        | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Holkås II              | Nord-Trøndelag  | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Horjem I               | Nord-Trøndelag  | 0         | 0    | 12   | 0   | 0    |
| Homnes I               | Nord-Trøndelag  | 5         | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Kvennavika I/Setset    | Nord-Trøndelag  | 0         | 0    | 0    | 0   | 12   |
| Lånke I                | Nord-Trøndelag  | 5         | 2    | 2    | 1   | 8    |
| Lånke II               | Nord-Trøndelag  | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Lånke III              | Nord-Trøndelag  | 1         | 1    | 3    | 1   | 0    |
| Nytjønner I            | Nord-Trøndelag  | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Reppen I               | Nord-Trøndelag  | 1         | 7    | 0    | 0   | 1    |
| Revlan I               | Nord-Trøndelag  | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Skjevik I/Buavika      | Nord-Trøndelag  | 0         | 3    | 0    | 0   | 0    |
| Skjevik IV/Buavika     | Nord-Trøndelag  | 0         | 0    | 0    | 3   | 0    |
| Bjørset II             | Møre og Romsdal | 0         | 2    | 0    | 0   | 0    |
| Bogge I                | Møre og Romsdal | 43        | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bogge II               | Møre og Romsdal | 3         | 6    | 0    | 0   | 0    |
| Bogge IV               | Møre og Romsdal | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Honnhammer I           | Møre og Romsdal | 4         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Honnhammer II          | Møre og Romsdal | 6         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Honnhammer III         | Møre og Romsdal | 0         | 0    | 0    | 0   | 4    |
| Honnhammer V           | Møre og Romsdal | 3         | 1    | 0    | 0   | 0    |
| Honnhammer VI          | Møre og Romsdal | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Reiten I/Reitaneset    | Møre og Romsdal | 0         | 0    | 2    | 0   | 0    |
| Søbstad I              | Møre og Romsdal | 0         | 6    | 1    | 2   | 0    |
| Rødsand I/Rausand      | Møre og Romsdal | 8         | 2    | 0    | 0   | 0    |
| Remmen                 | Nordland        | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Vistnesdalen I         | Nordland        | 4         | 0    | 0    | 1   | 0    |
| Vistnesdalen II        | Nordland        | 2         | 0    | 0    | 0   | 2    |
| Rødøy I                | Nordland        | 2         | 2    | 0    | 4   | 0    |

Tabell 9 Geografisk oversikt alle felt, med antall figurer

| Fylke           | Hjortedyr | Hvaler | Fugler | Båter | Fisker | Sum |
|-----------------|-----------|--------|--------|-------|--------|-----|
| Sør-Trøndelag   | 23        | 2      | 4      | 5     | 3      | 37  |
| Nord-Trøndelag  | 158       | 65     | 103    | 53    | 22     | 401 |
| Møre og Romsdal | 70        | 17     | 3      | 2     | 4      | 96  |
| Nordland        | 9         | 2      | 0      | 5     | 2      | 18  |
| Sum             | 260       | 86     | 110    | 65    | 31     | 552 |

Tabell 10 Antall figurer fremstilt i en geografisk oversikt. Mørkere farge viser figurkonsentrasjon.

Det kommer frem i Tabell 10 at Nord-Trøndelag skiller seg ut med sine mange felt, noe som må tas med i vurderingen når de ulike fylkene settes opp mot hverandre. Fylket har 55,2 % av alle felt, og 72,6 % av det totale figurmaterialet. Dette betyr at et felt med mange motiver i de tre andre fylkene, vil gi relativt større utslag i statistikken. Bogge I i Møre og Romsdal med sine 43 hjortedyr (av i alt 70 i hele fylket) er et eksempel på dette.



Figur 9 Prosentvis fordeling innenfor de ulike områdene

Den geografiske fordelingen (Figur 9) viser en relativt liten variasjon fra område til område. Størst variasjon finnes i Nord-Trøndelag som har en større forekomst av alle motiver, som selvfølgelig skyldes den høye konsentrasjonen av figurer i dette området. Den høyeste prosentvise forekomsten av hjortedyr finnes i Møre og Romsdal, og dette skyldes Boggefeltet. De få fiskefigurene fordeler seg relativt jevnt over alle de fire fylkene, mens

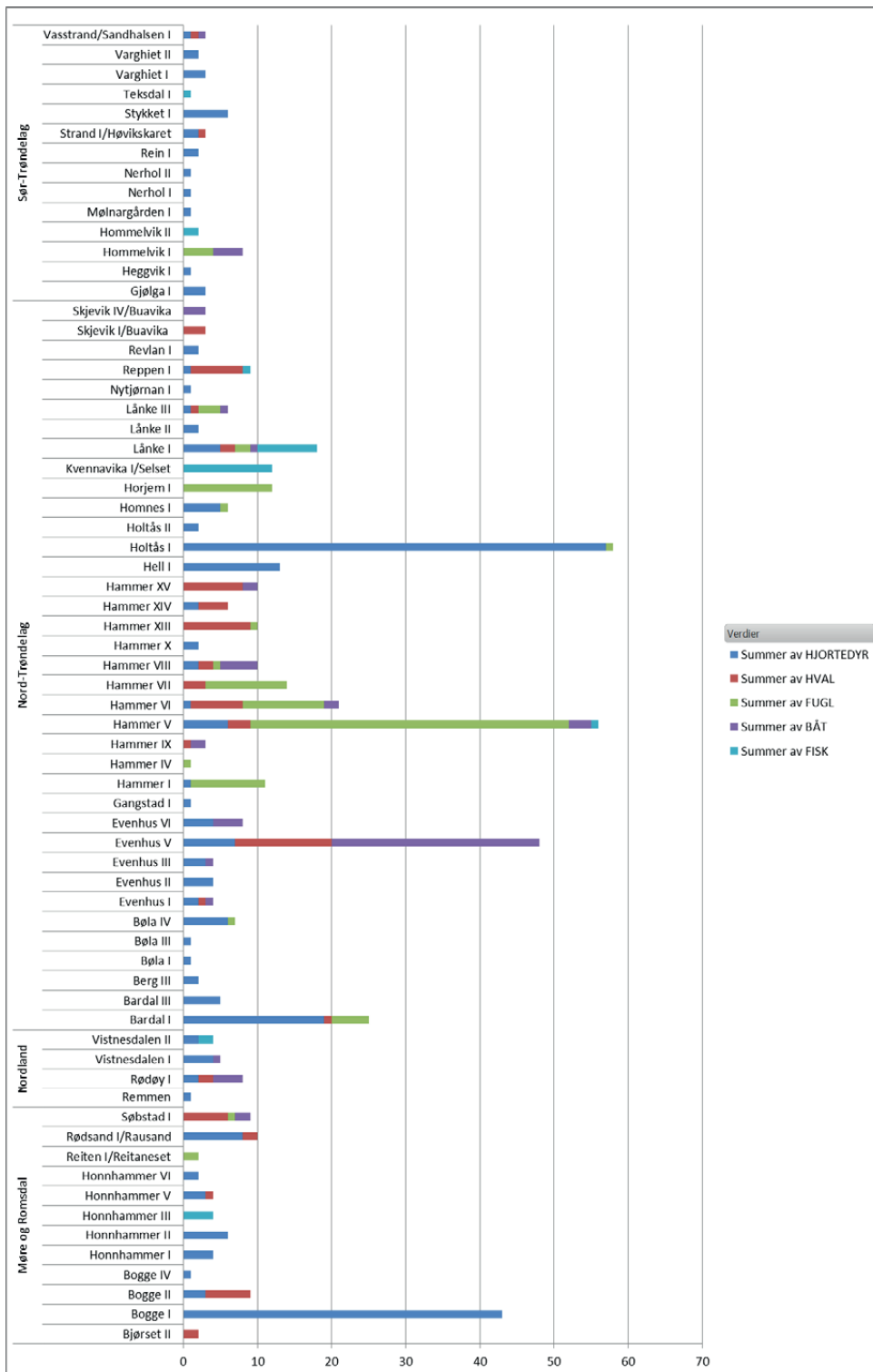
fuglefigurer ikke forekommer på feltene i Nordland. Hval finnes i alle de geografiske områdene, men med en høyere prosentandel i Nord-Trøndelag og Møre og Romsdal. Feltene i Nordland har den største andelen båter, mens denne andelen i Møre og Romsdal er svært liten. Andelen båter i Nord- og Sør-Trøndelag er relativt lik.

Dette forteller at alle motiver har spilt en rolle i de ulike geografiske områdene, på et eller annet tidspunkt. Selv om det ikke forekommer fugler på feltene i Nordland, som er med i undersøkelsen, finnes det felt med fugler lengre nord i Nordland, for eksempel på Leiknes (Mandt og Lødøen 2005: 76f). Alle de fire feltene som inngår i materialet befinner seg sør for Mo i Rana. Hjortedyrene dominerer i alle områdene, men de andre motivene har et høyere antall figurer i enkelte områder. Det finnes en stor andel fuglefigurer i Nord-Trøndelag, en stor andel hvalfigurer i Møre og Romsdal og ikke minst en relativt stor andel båtfigurer i Nordland. Kan dette vitne om at menneskene som bodde i området tilsvarende Nord-Trøndelag fylke i dag, hadde en spesiell tilknytning til fuglemotivet? At hvalmotivet hadde en større sentral rolle i Møre og Romsdal, og båten var viktigere i Nordland? Figurmaterialet er dessverre ikke stort nok til å trekke disse slutningene.

Tabell 11 viser tydelig at mesteparten av materialet er å finne i Nord-Trøndelag. Dette området har størst figurkonsentrasjon, og varierer mest i motivforekomst. Det er særlig fire felt som utpeker seg ved at de har et høyre antall figurer: Holtås I (6500 BP), Hammer V (5000 BP), Bogge I (5200 BP) og Evenhus V (3300 BP). Alle feltene med høyest figurkonsentrasjon befinner seg i Nord-Trøndelag, unntatt Bogge I.

Hjortedyrene er klart i flertall i Sør-Trøndelag. Det er bare Hommelvik I som skiller seg ut ved at feltet kun består av fugle- og båt motiver. Nord-Trøndelag har en stor og kompleks figurmengde, der fuglemotivet er godt representert, særlig knyttet til Beitstadfjorden og Snåsavatnet. Mye av dette skyldes Hammer-feltene, som har de fleste fuglefigurene. I tillegg finnes det en stor gruppe med hvalmotiv, de fleste av disse opptrer også på Hammer-feltene. Mengden fuglefigurer på Hammer V gjør at den prosentvise delen av hvalmotiv ikke kommer like tydelig frem. Hval er godt representert i Møre og Romsdal og spesielt to felt utmerker seg, Søbstad I og Bogge II. Selv om figurantallet ikke er det største gir dette et stort utslag fordi det totale figurantallet i Møre og Romsdal ikke er så høyt. Når det gjelder Nordland er det vanskelig å studere dette materialet isolert, da det kun dreier seg om fire felt. Innslaget av båtmotiv er høyt, men det utgjør i realiteten kun 5 figurer.





Tabell 11 Alle felt fremstilt geografisk

### 4.3 Variasjon basert på Gjessings stilsekvens

Med bakgrunn i min kritikk, er det interessant å se hvordan de to ulike fremstillingene presentert i kapitlene 4.1 og 4.2 forholder seg til den stilistiske sekvensen som Gjessing utarbeidet på 1930-tallet. Jeg baserer derfor denne fremstillingen av materialet på Gjessings stilsekvens, for å teste materialet og tydeliggjøre utfordringen med å bruke stilbegrepet i en slik metodisk sammenheng.

| STIL     | FELT                   | FYLKE           | BP<br>(Maks.dat.) | HJORTEDYR | HVAL | FUGL | BÅT | FISK |
|----------|------------------------|-----------------|-------------------|-----------|------|------|-----|------|
| Stil I   | Bøla I                 | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil I   | Bardal I               | Nord-Trøndelag  | 6500-6000         | 19        | 1    | 5    | 0   | 0    |
| Stil I   | Strand I/Hovikskaret   | Sør-Trøndelag   | 5800-5000         | 2         | 1    | 0    | 0   | 0    |
| Stil I   | Bogge I                | Møre og Romsdal | 5800-5000         | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil I   | Hell I                 | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 13        | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil I   | Stykket I              | Sør-Trøndelag   | 5800-5000         | 6         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil I   | Berg III               | Nord-Trøndelag  | 4900-4000         | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil I   | Revlan I               | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Rødøy I                | Nordland        | 5800-5000         | 2         | 2    | 0    | 4   | 0    |
| Stil II  | Evenhus I              | Nord-Trøndelag  | 3800-3200         | 2         | 1    | 0    | 1   | 0    |
| Stil II  | Evenhus II             | Nord-Trøndelag  | 3800-3200         | 4         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Evenhus III            | Nord-Trøndelag  | 3800-3200         | 3         | 0    | 0    | 1   | 0    |
| Stil II  | Evenhus V              | Nord-Trøndelag  | 3800-3200         | 7         | 13   | 0    | 28  | 0    |
| Stil II  | Evenhus VI             | Nord-Trøndelag  | 3800-3200         | 4         | 0    | 0    | 4   | 0    |
| Stil II  | Kvernåvika I/Selset    | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 0         | 0    | 0    | 0   | 12   |
| Stil II  | Hammer I               | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 1         | 0    | 10   | 0   | 0    |
| Stil II  | Hammer IV              | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 0         | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Stil II  | Hammer V               | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 6         | 3    | 43   | 3   | 1    |
| Stil II  | Hammer VI              | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 1         | 7    | 11   | 2   | 0    |
| Stil II  | Hammer VII             | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 0         | 3    | 11   | 0   | 0    |
| Stil II  | Hammer VIII            | Nord-Trøndelag  | 4900-4000         | 2         | 2    | 1    | 5   | 0    |
| Stil II  | Hammer IX              | Nord-Trøndelag  | 4900-4000         | 0         | 1    | 0    | 2   | 0    |
| Stil II  | Hammer X               | Nord-Trøndelag  | 4900-4000         | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Hammer XIII            | Nord-Trøndelag  | 4900-4000         | 0         | 9    | 1    | 0   | 0    |
| Stil II  | Hammer XIV             | Nord-Trøndelag  | 4900-4000         | 2         | 4    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Hammer XV              | Nord-Trøndelag  | 4900-4000         | 0         | 8    | 0    | 2   | 0    |
| Stil II  | Bogge II               | Møre og Romsdal | 4900-4000         | 3         | 6    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Vasstrand/Sandhalsen I | Sør-Trøndelag   | 5800-5000         | 1         | 0    | 1    | 1   | 0    |
| Stil II  | Hornhammer I           | Møre og Romsdal | 4900-4000         | 4         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Hornhammer II          | Møre og Romsdal | 3800-3200         | 6         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Hornhammer III         | Møre og Romsdal | 5800-5000         | 0         | 0    | 0    | 0   | 4    |
| Stil II  | Hornhammer V           | Møre og Romsdal | 3800-3200         | 3         | 1    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Hornhammer VI          | Møre og Romsdal | 3800-3200         | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Gjølga I               | Sør-Trøndelag   | 8800-8200         | 3         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Heggvik I              | Sør-Trøndelag   | 5800-5000         | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Hornmevik I            | Sør-Trøndelag   | 4900-4000         | 0         | 0    | 4    | 4   | 0    |
| Stil II  | Hornmevik II           | Sør-Trøndelag   | 4900-4000         | 0         | 0    | 0    | 0   | 2    |
| Stil II  | Mohargården I          | Sør-Trøndelag   | 8800-8200         | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Nerhol I               | Sør-Trøndelag   | *                 | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Nerhol II              | Sør-Trøndelag   | *                 | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Rein I                 | Sør-Trøndelag   | 5800-5000         | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Varghiet I             | Sør-Trøndelag   | 8800-8200         | 3         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Varghiet II            | Sør-Trøndelag   | 8800-8200         | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Bøla III               | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Bøla IV                | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 6         | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Stil II  | Gangstad I             | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Holtås II              | Nord-Trøndelag  | 6500-6000         | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Hornnes I              | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 0         | 0    | 12   | 0   | 0    |
| Stil II  | Hornjem I              | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 5         | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Stil II  | Lånke I                | Nord-Trøndelag  | 5800-5000         | 5         | 2    | 2    | 1   | 8    |
| Stil II  | Lånke II               | Nord-Trøndelag  | 4900-4000         | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Lånke III              | Nord-Trøndelag  | 4900-4000         | 1         | 1    | 3    | 1   | 0    |
| Stil II  | Reppen I               | Nord-Trøndelag  | 4900-4000         | 1         | 7    | 0    | 0   | 1    |
| Stil II  | Skjevik I/Buavika      | Nord-Trøndelag  | 4900-4000         | 0         | 3    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Skjevik IV/Buavika     | Nord-Trøndelag  | 4900-4000         | 0         | 0    | 0    | 3   | 0    |
| Stil II  | Bjørset II             | Møre og Romsdal | 3800-3200         | 0         | 2    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Reiten I/Reitaneset    | Møre og Romsdal | 3800-3200         | 0         | 0    | 2    | 0   | 0    |
| Stil II  | Søbstad I              | Møre og Romsdal | 3800-3200         | 0         | 6    | 1    | 2   | 0    |
| Stil II  | Rødsand I/Rausand      | Møre og Romsdal | T                 | 8         | 2    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Remmen                 | Nordland        | 7300-7200         | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil II  | Vistnesdalen I         | Nordland        | 6500-6000         | 4         | 0    | 0    | 1   | 0    |
| Stil II  | Vistnesdalen II        | Nordland        | 6500-6000         | 2         | 0    | 0    | 0   | 2    |
| Stil III | Bardal III             | Nord-Trøndelag  | 7300-7200         | 5         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil III | Bogge I                | Møre og Romsdal | 5800-5000         | 41        | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil III | Holtås I               | Nord-Trøndelag  | 6500-6000         | 57        | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Stil III | Teksdal I              | Sør-Trøndelag   | 4900-4000         | 0         | 0    | 0    | 0   | 1    |
| Stil III | Nytjønnan I            | Nord-Trøndelag  | *                 | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stil III | Bogge IV               | Møre og Romsdal | 5800-5000         | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
|          |                        |                 |                   | 260       | 86   | 110  | 65  | 31   |

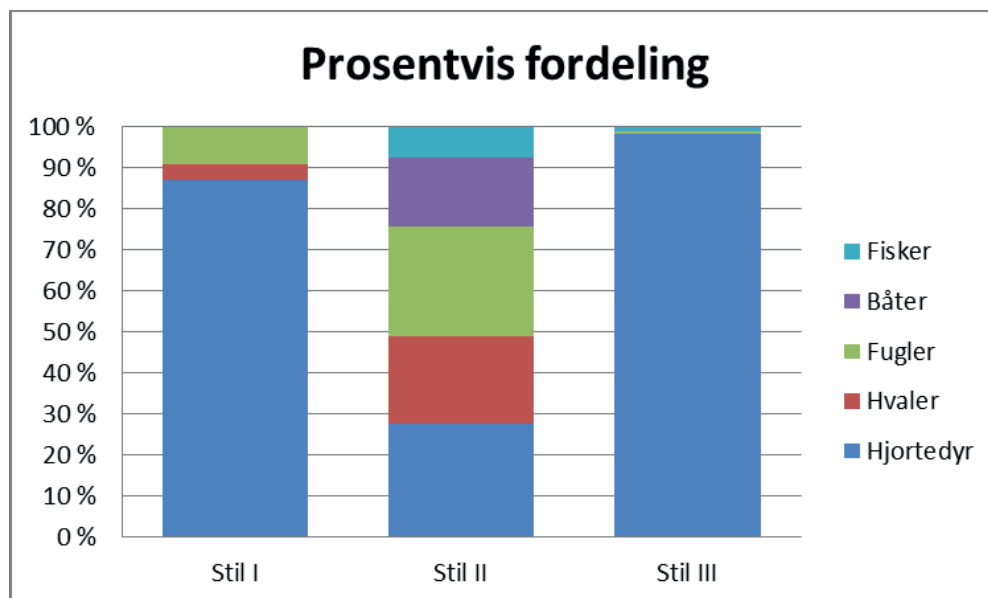
Tabell 12 Felt sortert etter Gjessings stilsekvens. Grønt: feltene Gjessing baserte sin stilkronologi på (Gjessing 1936:168), grått: tilvekst etter 1936.

Man ser fort problemet jeg tidligere har påpekt, nemlig at det ikke later til å være noen tydelig forbindelse mellom stil og strandlinjer. Tabell 12 viser at stil I ikke har de eldste maksimumsdateringene, og man kan ikke ved hjelp av denne fremstillingen argumentere for at stil I er eldre enn stil II og III. Tabellen viser at figurer som tilhører samme stil befinner seg på ulike høydenivå. Denne tendensen gjør seg også gjeldende på de feltene som Gjessing tok utgangspunkt i, men tendensen har blitt tydeligere når den senere tilveksten av materialet blir tatt med i betraktning.

Tabell 13 viser fordelingen av antall figurer i forhold til stil. Stil II utgjør den største gruppen med figurer, og står for 70,8 % av alt figurmaterialet.

| Stil     | Hjortedyr | Hvaler | Fugler | Båter | Fisker | Sum |
|----------|-----------|--------|--------|-------|--------|-----|
| Stil I   | 47        | 2      | 5      | 0     | 0      | 54  |
| Stil II  | 108       | 84     | 104    | 65    | 30     | 391 |
| Stil III | 105       | 0      | 1      | 0     | 1      | 107 |
| Sum      | 260       | 86     | 110    | 65    | 31     | 552 |

Tabell 13 Antall figurer fremstilt etter Gjessings stilsekvens. Mørkere farge viser figurkonsentrasjon.

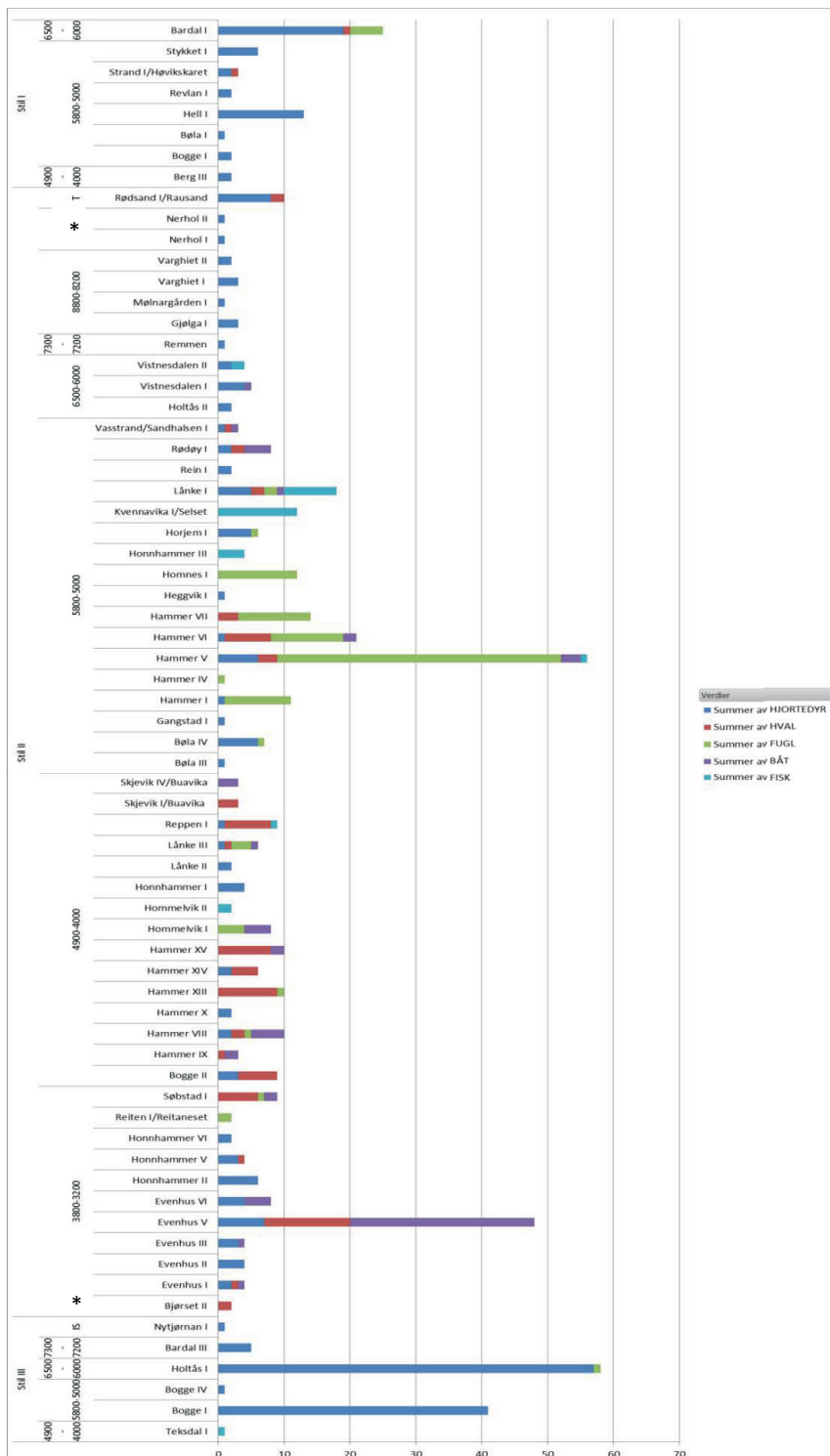


Figur 10 Prosentvis fordeling innenfor Gjessings tre stiler

Stil I representerer bare 9,8 % av materialet, mens stil III står for 19,4 % av det totale materialet. Stil I og III er de som beskrives tydeligst. Stil I utgjør de naturalistiske motivene i naturlig størrelse, mens Stil III utgjør de små figurene som er fullstendig skjematisk fremstilt. Stil II beskrives noe vagere, som at naturalismen er "noe slappet" og med begynnende kroppsinndeling (Gjessing 1936:168). Dette gjør at vi ender opp med en stor konsentrasjon av motiver, som viser stor variasjon innenfor stilen. Fordi de fleste figurene ikke kan beskrives som naturtro eller er svært skjematisk, ender det meste av materialet opp i denne mellomkategorien. Gjessings stilsekvens gir derfor stort rom for tolkning, noe som kan føre til at ulike forskere vil kunne plassere feltene forskjellig. Kanskje gjelder dette spesielt stil II, og hvor naturalistisk eller skjematisk figurene ansees for å være før de kan plasseres under stil I eller III. Kalle Sognnes (1994: 38) har forsøkt å videreutvikle dette ved å dele materialet inn i flere faser basert på tilstedeværelse eller fravær av indre linjemønstre, med bakgrunn i Bakka (1973) og Hagen (1976). Han deler fase II i to deler, IIa og IIb, og i tillegg opererer han med fase IV.

Vi ser at stil II er den eneste stilen som er representert i alle motivgrupper (Figur 10). Stil I domineres av hjortedyr og har kun 7 andre figurer, 2 hvaler og 5 fugler. Dette gir et relativt større utslag fordi det figurmaterialet i stil I er så lavt. Stil III domineres også av hjortedyr og omfatter kun to andre figurer, en fuglefigur og en fiskefigur. Innenfor stil II finner man en mye større motivvariasjon, og man ser at det finnes omtrent like mange fuglefigurer som hjortedyr. Søylene som representerer stil II er nesten identisk med søylene som representerer Nord-Trøndelag i Figur 9. Det betyr ikke at man bare finner stil II i Nord-Trøndelag, men at mesteparten av materialet som tilhører stil II og at mesteparten av det samlede materialet befinner seg i Nord-Trøndelag.

Det viktigste med denne fremstillingen er muligheten for å sammenligne den kronologiske fremstillingen med stilinndelingen som grunnlag for å vurdere hvorvidt stil kan fungere som en kronologisk inndeling av materialet. I Tabell 14 under er disse to aspektene satt sammen. Tabellen viser at man innenfor stil II finner både de yngste og eldste fasene. Også stil I og III viser stor spredning i alder, om man skal ta utgangspunkt i maksimumsdateringene.



Tabell 14 Alle felt fordelt etter stil sammen med tidsfaser (\* = felt som ikke er strandbundet, T = transgresjon)

#### 4.4 Motivrelasjoner

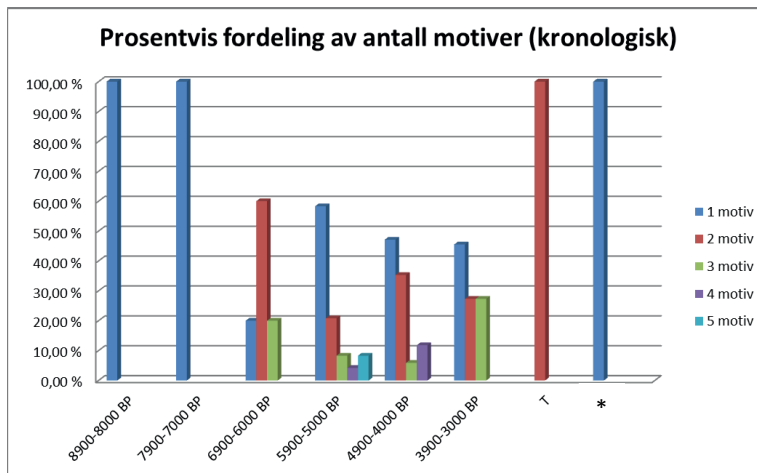
Et aspekt som er interessant å utforske er hvordan de fem motivgruppene fordeler seg på de ulike feltene. Jeg ønsker å undersøke om man kan se en tendens i hvor ofte et motiv står alene, eller om flere motiv opptrer sammen. Jeg har fokusert utelukkende på de fem hovedmotivene (hjordedyr, hval, fugl, båt og fisk). Er motivene i seg selv nok, eller inngår de i større komposisjoner og/eller i større motivgrupper.

|                     | Totale felt | 1 motiv |          | 2 motiv |          | 3 motiv |         | 4 motiv |         | 5 motiv |        |
|---------------------|-------------|---------|----------|---------|----------|---------|---------|---------|---------|---------|--------|
| <b>Kronologisk:</b> |             |         |          |         |          |         |         |         |         |         |        |
| 8900-8000 BP        | 4           | 4       | 100,00 % |         |          |         |         |         |         |         |        |
| 7900-7000 BP        | 2           | 2       | 100,00 % |         |          |         |         |         |         |         |        |
| 6900-6000 BP        | 5           | 1       | 20,00 %  | 3       | 60,00 %  | 1       | 20,00 % |         |         |         |        |
| 5900-5000 BP        | 24          | 14      | 58,30 %  | 5       | 20,80 %  | 2       | 8,30 %  | 1       | 4,20 %  | 2       | 8,30 % |
| 4900-4000 BP        | 17          | 8       | 47,10 %  | 6       | 35,30 %  | 1       | 5,90 %  | 2       | 11,80 % |         |        |
| 3900-3000 BP        | 11          | 5       | 45,50 %  | 3       | 27,30 %  | 3       | 27,30 % |         |         |         |        |
| T                   | 1           |         |          | 1       | 100,00 % |         |         |         |         |         |        |
| *                   | 3           | 3       | 100,00 % |         |          |         |         |         |         |         |        |
| <b>Geografisk:</b>  |             |         |          |         |          |         |         |         |         |         |        |
| Sør-Trøndelag       | 14          | 11      | 78,60 %  | 2       | 14,30 %  | 1       | 7,10 %  |         |         |         |        |
| Nord-Trøndelag      | 37          | 17      | 45,90 %  | 11      | 29,70 %  | 4       | 10,80 % | 3       | 8,10 %  | 2       | 5,40 % |
| M & R               | 12          | 8       | 66,70 %  | 3       | 25,00 %  | 1       | 8,30 %  |         |         |         |        |
| Nordland            | 4           | 1       | 25,00 %  | 2       | 50,00 %  | 1       | 25,00 % |         |         |         |        |
| <b>Stil:</b>        |             |         |          |         |          |         |         |         |         |         |        |
| Stil I              | 8           | 6       | 75,00 %  | 1       | 12,50 %  | 1       | 12,50 % |         |         |         |        |
| Stil II             | 53          | 26      | 49,10 %  | 16      | 30,20 %  | 6       | 11,30 % | 3       | 5,70 %  | 2       | 3,80 % |
| Stil III            | 6           | 5       | 83,30 %  | 1       | 16,70 %  |         |         |         |         |         |        |

Tabell 15 Antall motiver på samme felt, fremstilt kronologisk, geografisk og etter Gjessings stilskvems

I Tabell 15 har jeg også valgt å undersøke om det gir ulike utslag dersom materialet fremstilles kronologisk, geografisk eller stilmessig. Alle fremstillinger viser en klar tendens. Feltene med 1 motiv har den høyeste prosentandelen i de fleste tilfellene både i den kronologiske, geografiske og stilistiske fremstillingen. Ser man på den totale oversikten for samtlige 67 felt (uavhengig av sted, kronologi og stil), gir det følgende resultatet: **1 motiv**: 55,2 % (37 felt), **2 motiv**: 26,9 % (18 felt), **3 motiv**: 10,4 % (7 felt), **4 motiv**: 4,5 % (3 felt) og **5 motiv**: 3 % (2 felt). Det vanligste er at 1 motiv forekommer på feltene, men det er også vanlig at 2 motiver opptrer sammen. Til sammen utgjør 1 og 2 motiver hele 82,1 % av tilfellene.

Tabellen viser også noen unntak. I den kronologiske fremstillingen ser man at to motiver er vanligst innenfor periode 6900-6000 BP, og står her for hele 60 %. Det er kun 5 felt i denne gruppen, noe som gir et stort utslag når tre av feltene (Vistnesdalen I og II i Nordland og Holtås I i Nord-Trøndelag) har kun to motiver. Figur 11 gir et visuelt bilde av den kronologiske oversikten over antall motiver.



Figur 11 Prosentvis fordeling av motiver i en kronologisk fremstilling

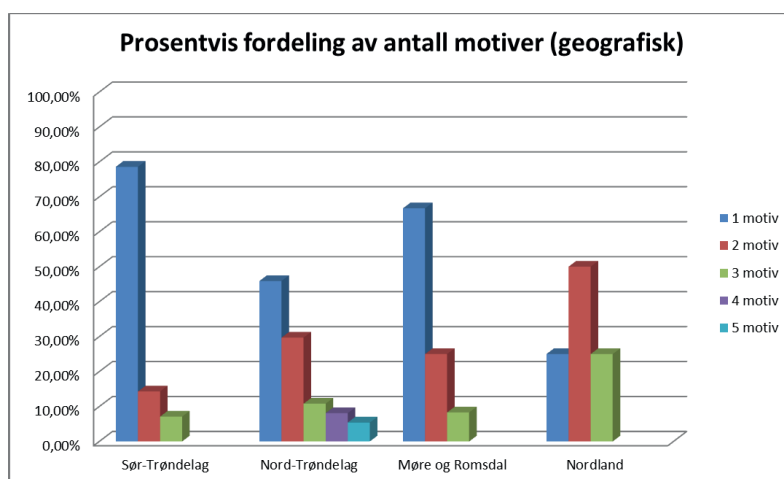
De to søylene til høyre utgår i denne sammenhengen siden søylene T (transgresjon) og \* (ikke strandbundet) ikke kan knyttes til en maksimumsdatering. Jeg har allikevel valgt å ta de med i fremstillingen siden de er en del av materialet, og at de også ser ut til å følge tendensen der 1 og 2 motiv er vanlig. Figuren viser at flere motiver opptrer sammen innenfor fasen 5900-5000 BP (både 4 og 5 motiver), men også innenfor fasen 4900-4000 BP forekommer 4 motiver sammen i over 10 % av tilfellene. Samtidig er det fortsatt 1 motiv som dominerer bildet, tett fulgt av 2 motiver.

- 5900-5000 BP: 1 motiv: **58,3** %, 2 motiv: **20,8** %, 3 motiv: **8,3** %, 4 motiv: **4,2** % og 5 motiv: **8,3** %
- Totalt: 1 motiv: **55,2** %, 2 motiv: **26,9** %, 3 motiv: **10,4** %, 4 motiv: **4,5** % og 5 motiv: **3** %

Om man sammenligner denne fasen med det totale materialet, ser man at utviklingen innenfor fasen gjenspeiler det totale materialet i stor grad. Det er bare ett avvik som er verdt å nevne, og det er kategorien 5 motiv. Siden felt med 5 motiv kun forekommer innenfor denne fasen, får det et stort utslag. Prosentandelen minker når man tar hele materialet til etterretning. Med andre ord viser materialet innenfor fasen 5900-5000 BP mer eller mindre den samme tendensen som det totale materialet.

Hvordan forholder denne fordelingen seg geografisk? Figur 12 viser den geografiske fremstillingen av antall motiver. Også dette bildet ligner den kronologiske fremstillingen. Det

er i hovedsak 1 motiv som dominerer, men denne dominansen er størst i Sør-Trøndelag der 78,6 % av feltene kun har 1 motiv. Også i Møre og Romsdal er dominansen av 1 motiv stort. I Nordland ser man en litt annen tendens, der felt med 2 motiver dominerer gruppen. 1 og 3 motiver har lik fordeling og representerer færre felt. Nordland er kun representert med 4 felt fordelt på 3 lokaliteter. Feltene med 2 motiver er Vistnesdalen I og II, og representerer slik samme lokalitet.



**Figur 12 Prosentvis fordeling av motiver i en geografisk fremstilling**

Figur 12 viser at de som lagde bergkunsten forholdt seg til 1 eller 2 motiver på de fleste lokalitetene. Det er kun to lokaliteter som har 4 eller 5 motiver på samme felt, nemlig Hammer og Lånke. Disse representerer dermed to interessante avvik. Det finnes også andre likheter mellom disse to feltene, både på gestalt-nivå og stil-nivå, noe jeg kommer tilbake til i kapittel 7 og 8.

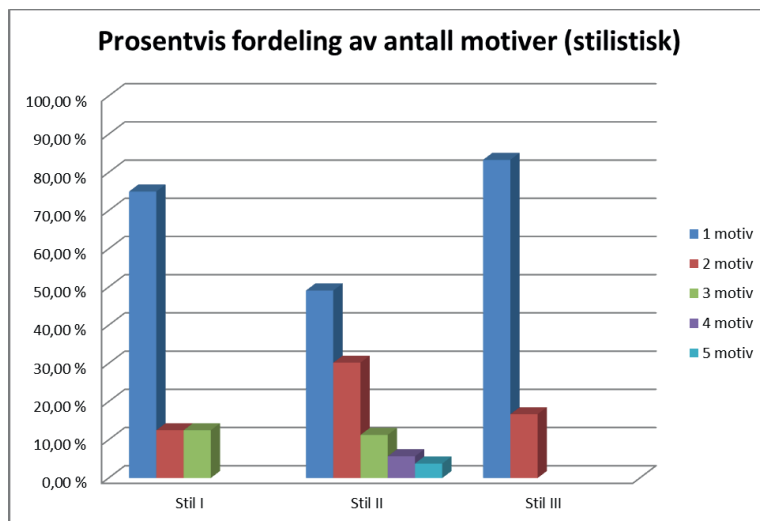
Etter å ha sett hvordan motivene opptrer i den kronologiske og geografiske sammenhengen, er det interessant å sammenligne dette med Gjessings stilsekvens. Ikke overraskende ser man de samme tendensene i denne sammenhengen, og felt med 1 og 2 motiver dominerer bildet. Om man sammenligner Figur 12 og Figur 13, ser man at søylen for Nord-Trøndelag og Stil II viser stor likhet. Tallene bak viser følgende:

Stil II: 1 motiv: **49,1 %**, 2 motiv: **30,2 %**, 3 motiv: **11,3 %**, 4 motiv: **5,7 %** og 5 motiv: **3,8 %**

Nord-Trøndelag: 1 motiv: **45,9 %**, 2 motiv: **29,7 %**, 3 motiv: **10,8 %**, 4 motiv: **8,1 %** og 5 motiv: **5,4 %**



Tallene viser litt større variasjon for 4 og 5 motiver. Dette henger sammen med at antall felt i Nord-Trøndelag utgjør 37, mens antall felt som representerer stil II utgjør hele 53 av i alt 67 felt.



Figur 13 Prosentvis fordeling av motiver fremstilt etter Gjessings stilsekvens

Denne likheten skyldes at mesteparten av materialet både befinner seg innenfor området tilsvarende dagens Nord-Trøndelag og tilhører stil II.

Avslutningsvis vil jeg vise hvilke motiver som opptrer oftest sammen og hvilke som oftest står alene. Tabell 16 viser den totale oversikten over alle motiver. Denne tabellen kan være vanskelig å tyde ved første øyekast. Om man ser på de ulike motivene og hvor ofte de forekommer alene, er resultatet slik:

Hjortedyrene står alene i 52,9 % (27/51 felt) av tilfellene, hval 8,7 % (3/23 felt), fugl 17,6 % (3/17 felt), båt 5,9 % (1/17) og fiskene 50 % (4/8 felt) av tilfellene.

Selv om fiskene opptrer alene i omtrent like stor grad som hjortedyrene, er det viktig å huske at fiskene kun opptrer på 8 felt, sammenlignet med hjortedyrene som opptrer på 51 felt. Det er dermed større grunnlag for å si at tendensen i hjortedyrmaterialet er sterkere enn hos fiskene. I gjennomgangen av de ulike motivene angir jeg forekomsten i prosent. Disse motivrelasjonene illustreres visuelt i Figur 14.

| FELT                   | BP (Maks.dat.) | HJORTEDYR | HVAL | FUGL | BÅT | FISK |
|------------------------|----------------|-----------|------|------|-----|------|
| Mohargården I          | 8800-8200      | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Varghiet I             | 8800-8200      | 3         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Varghiet II            | 8800-8200      | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Gjolga I               | 8800-8200      | 3         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Remmen                 | 7300-7200      | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bardal III             | 7300-7200      | 5         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Holås I                | 6500-6000      | 57        | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Vistnesdalen I         | 6500-6000      | 4         | 0    | 0    | 1   | 0    |
| Vistnesdalen II        | 6500-6000      | 2         | 0    | 0    | 0   | 2    |
| Holås II               | 6500-6000      | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bardal I               | 6500-6000      | 19        | 1    | 5    | 0   | 0    |
| Hell I                 | 5800-5000      | 13        | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Vasstrand/Sandhalsen I | 5800-5000      | 1         | 1    | 0    | 1   | 0    |
| Bogge IV               | 5800-5000      | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Revian I               | 5800-5000      | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Hegevik I              | 5800-5000      | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Rein I                 | 5800-5000      | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Stykket I              | 5800-5000      | 6         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Gangstad I             | 5800-5000      | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bøla I                 | 5800-5000      | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bøla III               | 5800-5000      | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Lånke I                | 5800-5000      | 5         | 2    | 2    | 1   | 8    |
| Bogge I                | 5800-5000      | 43        | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bøla IV                | 5800-5000      | 6         | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Hornhammer III         | 5800-5000      | 0         | 0    | 0    | 0   | 4    |
| Horjem I               | 5800-5000      | 0         | 0    | 12   | 0   | 0    |
| Hornnes I              | 5800-5000      | 5         | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Kvennavika I/Selset    | 5800-5000      | 0         | 0    | 0    | 0   | 12   |
| Strand I/Hovikskaret   | 5800-5000      | 2         | 1    | 0    | 0   | 0    |
| Hammer I               | 5800-5000      | 1         | 0    | 10   | 0   | 0    |
| Hammer IV              | 5800-5000      | 0         | 0    | 1    | 0   | 0    |
| Hammer V               | 5800-5000      | 6         | 3    | 43   | 3   | 1    |
| Hammer VI              | 5800-5000      | 1         | 7    | 11   | 2   | 0    |
| Hammer VII             | 5800-5000      | 0         | 3    | 11   | 0   | 0    |
| Rødøy I                | 5800-5000      | 2         | 2    | 0    | 4   | 0    |
| Hornmevik II           | 4900-4000      | 0         | 0    | 0    | 0   | 2    |
| Teksdal I              | 4900-4000      | 0         | 0    | 0    | 0   | 1    |
| Lånke II               | 4900-4000      | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Lånke III              | 4900-4000      | 1         | 1    | 3    | 1   | 0    |
| Hornmevik I            | 4900-4000      | 0         | 0    | 4    | 4   | 0    |
| Hammer VIII            | 4900-4000      | 2         | 2    | 1    | 5   | 0    |
| Hammer IX              | 4900-4000      | 0         | 1    | 0    | 2   | 0    |
| Hammer X               | 4900-4000      | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Hammer XIII            | 4900-4000      | 0         | 9    | 1    | 0   | 0    |
| Hammer XIV             | 4900-4000      | 2         | 4    | 0    | 0   | 0    |
| Hammer XV              | 4900-4000      | 0         | 8    | 0    | 2   | 0    |
| Skjevik I/Buavika      | 4900-4000      | 0         | 3    | 0    | 0   | 0    |
| Skjevik IV/Buavika     | 4900-4000      | 0         | 0    | 0    | 3   | 0    |
| Berg III               | 4900-4000      | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Bogge II               | 4900-4000      | 3         | 6    | 0    | 0   | 0    |
| Reppen I               | 4900-4000      | 1         | 7    | 0    | 0   | 1    |
| Hornhammer I           | 4900-4000      | 4         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Sobstad I              | 3800-3200      | 0         | 6    | 1    | 2   | 0    |
| Hornhammer II          | 3800-3200      | 6         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Hornhammer V           | 3800-3200      | 3         | 1    | 0    | 0   | 0    |
| Bjørset II             | 3800-3200      | 0         | 2    | 0    | 0   | 0    |
| Reifen I/Retaneset     | 3800-3200      | 0         | 0    | 2    | 0   | 0    |
| Evenhus I              | 3800-3200      | 2         | 1    | 0    | 1   | 0    |
| Evenhus II             | 3800-3200      | 4         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Evenhus III            | 3800-3200      | 3         | 0    | 0    | 1   | 0    |
| Evenhus V              | 3800-3200      | 7         | 13   | 0    | 28  | 0    |
| Evenhus VI             | 3800-3200      | 4         | 0    | 0    | 4   | 0    |
| Hornhammer VI          | 3800-3200      | 2         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Nerhol I               | *              | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Nerhol II              | *              | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Nytjorran I            | *              | 1         | 0    | 0    | 0   | 0    |
| Rødsand I/Rausand      | T              | 8         | 2    | 0    | 0   | 0    |

Tabell 16 Oversikt de ulike motivene (fremstilt med ulike farger), med antall figurer.

Gjennomgangen av motivene på (Figur 14) viser den prosentvise fordelingen av hvilke motiver som opptrer sammen. Summen av prosenten for hvert motiv overskrider 100 %. Grunnen til dette er at flere motiver opptrer sammen på samme felt.

**Hjortedyrene** forekommer på 51 felt, og motivet opptrer sammen med hvalmotiv i 29,4 % av tilfellene. Hjortedyr står også; sammen med fuglemotiver 19,6 %, sammen med båtmotiver 23,5 % og sammen med fiskemotiver i 7,8 % av tilfellene. Hjortedyrene ser ut til å forekomme alene i mange tilfeller, men de opptrer også relativt ofte sammen med fugler og båter. Det står sjeldent sammen med fiskemotivet, noe som henger sammen med at fiskemotivet kun opptrer på 8 felt.

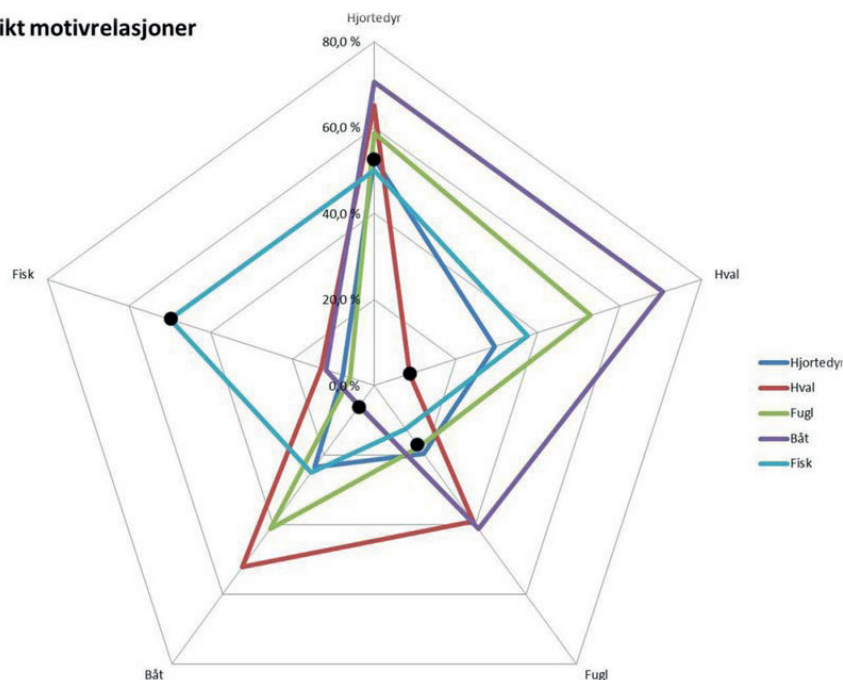
På de 23 feltene der **hvalmotivet** forekommer, står motivet sammen med hjortedyr i 65,2 % av tilfellene. Til sammenligning forekommer hval; sammen med fugl 39,1 %, sammen med båt 52,2 % og sammen med fisk i 13 % av tilfellene. Hvalmotivet forekommer svært sjeldent alene, og det har en relasjon til hjortedyr og båter.

**Fuglemotivet** forekommer på 17 felt, og er også et motiv som i liten grad opptrer alene. Det står sammen med hjortedyr i 58,8 % av tilfellene, sammen med hval 52,9 %, sammen med båt 41,1 % og sammen med fisk i 5,9 % av tilfellene. Fuglemotivet står dermed oftest sammen med hjortedyr og hval, mens det opptrer svært sjeldent sammen med fiskemotiv. En feilkilde her kan være størrelsen på figurmaterialet i de ulike motivgruppene. Selv om fuglemotivet oftest står sammen med hjortedyr, så opptrer hjortedyrene i de fleste tilfellene alene.

Det er **båtmotivet** som sjeldnest opptrer alene (5,9 %). Det står sammen med hjortedyr i 70,6 % av tilfellene, sammen med hval 70,6 %, sammen fugl 41,2 % og fisk i 11,8 % av tilfellene. Båtmotivet står oftest sammen med hjortedyr og hval. Det forholder seg også ofte til fuglemotivet. Båtmotivet viser likheter med fuglemotivet som også svært ofte står sammen med hjortedyr og båter.

At **fiskemotivet** opptrer alene på fire av feltene gir dermed et utslag på 50 %. Fiskene opptrer også sammen med hjortedyr i 50 % av tilfellene, sammen med hval 37,5 %, sammen med fugl 12,5 % og sammen med båt i 25 % av tilfellene. Det er dermed vanskelig å snakke om fiskemotivenes fordeling, men man ser at også dette motivet forekommer sammen med samtlige av de andre motivene.

### Oversikt motivrelasjoner



Figur 14 Hver farge representerer hvert sitt motiv. Hvert hjørne representerer de ulike motivene, og sorte prikker markerer hvor ofte motivet opptrer alene.

Figur 14 gir en grafisk fremstilling av Tabell 16, og gjør det mulig å se relasjonene mellom de ulike motivene (ulike farger) basert på den prosentvise fordelingen jeg har gjennomgått over. Hvert hjørne i pentagonet representerer de forskjellige motivene. De sorte punktene på hver motivlinje markerer prosentandelen for hvor ofte motivet opptrer alene. Figuren viser at motivene forholder seg til hverandre ved ett eller flere tilfeller, og at alle motivene også ved minst ett tilfelle opptrer alene. Jo mindre forekomsten er for hvert motiv, jo nærmere midten av figuren vil linjen ligge. Figuren illustrerer konsentrasjonen med hjortedyr, og at noen motiver står oftere sammen som hval, fugl og hjortedyr. Den viser også at båten har en nær relasjon med hval-, fugl- og hjortedyrmotivet, og at båten er det motivet som opptrer sjeldnest alene. Fiskemotivet skiller seg mest ut, siden det er den motivgruppen som har færrest figurer og opptrer på færrest felt.

#### 4.5 Oppsummering og konklusjoner

Å fremstille materialet geografisk, kronologisk eller med utgangspunkt i Gjessings stilsekvens, får frem ulike sider ved det midtnorske materialet. Det er imidlertid viktig å understreke at de store oversiktene kan være utfordrende, da det alltid finnes enkeltunntak. Bruken av den kronologiske og geografiske oversikten av motiver krever visse forbehold, men kan brukes til å indikere tendenser. Fremstillingen av materialet etter Gjessings stilsekvens viser hvor feil dette slår ut. Dette er ikke en kritikk av Gjessings arbeid som sådan, men det illustrerer hvordan tilveksten av nytt materiale må få konsekvenser for det metodiske arbeidet.

En tendens i den kronologiske fremstillingen er at det virker som at noen motiver ser ut til å dominere i enkelte faser. Figur 8 viser at hjortedyrene dominerer i den eldste fasen, før fuglene tar dominans. De etterfølges av hvalmotivene, før båter kommer inn og dominerer i den yngste fasen. Dette kan tolkes som at noen motiver var viktigere enn andre i de ulike fasene. Ved å fokusere på motivene hver for seg kommer dette frem, i motsetning til om man skulle behandlet feltene under ett. Dette er et spennende resultat og kan bekrefte det også Jan Magne Gjerde (2010) kom frem til i sin doktorgradsavhandling, at hjortedyrene representerer den eldste fasen. Senere, rundt 5500-5000 BC skjer det Gjerde beskriver som *the rock art explosion* der andre motiver blir tatt i bruk. Båten blir nå tatt i bruk i Nord-Fennoskandia, men også andre motiver (Gjerde 2010: 394f). I Midt-Norge er hovedvekten av materialet maksimumsdatert en del yngre (5900-5000 BP), men Figur 8 viser den samme tendensen. Det generelle bildet ser ut til å støtte denne utviklingen, men det er viktig å understreke at det finnes unntak. Hjortedyrene på Evenhus kan for eksempel ikke være eldre enn ca. 3300 år. Dette kan forklares med at de ikke nødvendigvis sluttet å lage hjortedyr, selv om nye motiver dominerte bergkunsten. Det er også viktig å påpeke at konsentrasjonen av hvaler og fugler på Hammer, og båter på Evenhus kan gi et utslag i statistikken.

Med utgangspunkt i faseinndelingen, er antall motiver et element ved bergkunsten som ikke nødvendigvis forandres så mye over tid. Denne gjennomgangen oppsummeres med Figur 14, som viser tendensene i motivrelasjonene, men også hvilke motiver som oftest står alene. Motivrelasjonene kan ha noe med bergkunstens budskap å gjøre, at motivenes mening står i relasjon til hverandre. En elgfigur kan ha én mening om den opptrer alene, mens den kan forandre mening om den står i relasjon til fugler og/eller hvaler. Det er derfor uvisst om

tilføringen av nye figurer og motiver endrer hele feltets betydning, men det er rimelig å anta at et felt inneholder flere ulike kontekster og meninger laget gjennom flere besøk.

Gjennom materialfremstillingene har jeg testet Gjessings stilkronologi. Mangelen på tendenser i materialet viser at det vanskelig lar seg gjøre å kombinere den gamle stilkronologien med strandlinjedatering. Ingen av feltene med høyest strandlinjealder tilhører stil I, og heller ingen av feltene med lavest strandlinjealder tilhører stil III. De aller fleste feltene samles under den store samlesekken stil II. Dette indikerer at Gjessings stilsekvens er utdatert, og at stil kombinert med strandlinjer ikke gir den kronologiske meningen som tidligere antatt. Det betyr at man har to valg, enten å fortsette å bruke stilsekvensen, men å videreutvikle den og redegjøre godt for feilkildene som eksisterer. Alternativet er ikke å bruke stilsekvensen som grunnlag for datering. Jeg mener denne materialgjennomgangen har fått frem svakhetene ved denne metoden. Ettersom det ikke synes å være noen gjennomført sammenheng mellom stilutvikling og tid, har jeg valgt å forlate Gjessings stilsekvens.



## **Kapittel 5: DOKUMENTASJON**

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på kalkeringsmaterialet, og fordelene og feilkildene ved de forskjellige dokumentasjonsmetodene. Flere har påpekt (Gjerde, 2010; Mikkelsen, 1977) at dokumentasjonsteknikken har innvirkning på hvordan man tolker bergkunstmaterialet. Siden min forskning i stor grad baserer seg på kalkeringer, ønsker jeg å finne ut i hvilken grad ulike dokumentasjonsmetoder kan påvirke informasjonen som finnes i kalkeringene. Innledningen gir en gjennomgang av de ulike dokumentasjonsteknikkene som har vært brukt siden århundreskiftet 1800/1900-tallet. Metodene som har vært brukt har forandret seg mye. Med bakgrunn i at denne avhandlingen baserer seg utelukkende på publiserte kalkeringer, er det desto viktigere med en kildekritisk gjennomgang. En del av kalkeringene jeg bruker skriver seg fra 1930-tallet. Jeg ønsker en bevisstgjøring på hva det innebærer å bruke slike kalkeringer. Jeg har derfor valgt å gjøre en ny testkalkering av et felt for å sammenligne gammel og ny dokumentasjon og vurdere metodene i forhold til hverandre (kapittel 5.3). Hovedpoenget med denne kildegjennomgangen er å undersøke om dokumentasjonen kan påvirke hvordan typologier eller stilanalyser blir gjennomført, og hvordan ulik grad av informasjonsmengde i dokumentasjonen kan gi ulike forutsetninger. Jeg ønsker også å finne ut om figurenes uttrykk og stil kan forandres gjennom bruk av ulike metoder. Kapittelet tar opp problemer knyttet til de subjektive prosessene som inngår i all dokumentasjon, og hvordan det kan være mulig å motvirke dette. Dette vil kunne få konsekvenser for hvilken detaljgrad typologier bør inneholde.

Dokumentasjonsteknikkene varierer fra frihåndstegninger fra slutten av 1800-tallet til dagens digitalisering av kalkeringer, og avanserte programmer som DStretch og 3D-skanning. Med de ulike metodene har også fokuset endret seg. I begynnelsen var enkeltfigurene i sentrum, ikke før slutten på 1920-tallet begynte man å kalkere inn enkeltfigurene i forhold til hverandre. Dokumentasjonen av selve berget har man heller ikke vært særlig opptatt av. Ikke før de siste par tiårene har man dokumentert skader, sprekker og hærverk i tillegg til selve bergkunsten. I dag har dette et mye større fokus. Skadedokumentasjonen gjør det lettere å gjenfinne figurer i felt, i tillegg til at det gir en tilstandsrapport av panelenes tilstand. Det har hele tiden vært en utfordring under dokumentasjonen med å overføre 3D til 2D. Mye arbeid vært gjort innenfor 3D-skanning og utvikling av gode metoder som skal være både nøyaktige og kostnadseffektive. De ulike dokumentasjonsmetodene medfører også ulik grad av inngripen i og berøring av berget, noe man spesielt de senere årene ønsker å gjøre i så liten



grad som mulig. Tabell 17 gir en kort oversikt over grunntrekkene i dokumentasjonsutviklingen.

Tabell 17 Oversikt over ulike dokumentasjonsteknikker.

| Når   | Dokumentasjons-<br>teknikk   | Inngrep/<br>berøring | Hvordan   |
|---|------------------------------|----------------------|---|
| Slutten av 1800-tallet                          | Frihåndstegninger            | Ingen                | Enkeltfigurer ble overført til papir ved frihånd.   |
| Slutten av 1800-tallet/begynnelsen 1900-tallet. | Papiravtrykk med "runepapir" | Ja                   | Fuktet papir ble presset ned i furene av figurene. Dette ga et tredimensjonalt speilbilde.  |
| 1920/30-tallet                                  | Kalkeringer på papir         | Ja                   | Pergamentpapiret ble tatt i bruk. Man laget nå sammenhengende kalkeringer ved hjelp av lange papirremser. Enkeltfigurene kunne nå måles inn i forhold til hverandre.  |
| 1930-tallet                                     | Foto                         | Nei/ja               | I utgangspunktet krever ikke foto noen berøring av berg under gode lysforhold. Ofte ble foto gjort i dagslys og figurer ble krittet opp/mineralpulver for å tydeliggjøre figurer før foto. I dag er det mer fokus på nattlysning og nattfoto for å unngå dette. |
| Første gang på 1930-tallet                      | Frottage                     | Ja                   | Lite i bruk i Norge. Ved å gni karbonpapir på papir som er festet på berget i seksjoner, gir dette et avtrykk av berget og figurene. Får frem alle teksturer, og naturlige sprekker.  |
| 1930-70-tallet                                  | Gips/silopren – avstøpninger | Ja                   | Ved å bruke gips og silopren kunne man få frem et negativt avtrykk av bergkunsten. Ble dette gjort feil kunne det i verste fall gi store skader på berget og bergkunsten.   |

|                 |                                   |     |  |
|-----------------|-----------------------------------|-----|--|
| 1960-tallet     | Plastkalkeringer                  | Ja  | Ofte krites det opp i forkant av kalkeringer. Plastkalkeringer var et stort fremskritt ved at man kunne nå se figurene samtidig som man dokumenterte. Det har også vært gjort plastkalkeringer av maleri, dette er uheldig da malingene helst ikke bør berøres.  |
| Fra 1990-tallet | Fotomosaikk                       | Nei | Ved å måle opp/sette ut punkter i forkant av foto, er det mulig å fotografere og sette sammen større seksjoner uten å berøre berget.   |
| I dag           | DStretch (og andre billedprogram) | Nei | Gir gode muligheter for den malte bergkunsten, der rødfargen kan manipuleres/forsterkes i bilteredigeringsprogram.   |
| I dag           | 3D-skanning                       | Nei | Det utarbeides fortsatt metoder som skal gjøre 3D-skanning nøyaktig og kostnadseffektivt, for å kunne utgjøre et reelt alternativ til kalkeringer.   |
| I dag           | Structure from motion (SFM)       | Nei | Gir gode muligheter for å studere bergkunsten på detaljnivå. Det gir også en god 3D-dokumentasjon der man kan rotere bilde og lys som man vil i programmet. Dette gjør at man kan få frem små detaljer som ellers ikke er mulig å se. Metoden koster mye mindre enn 3D-skanning. Dokumentasjonen krever fortsatt kvalifisert tolkning. |

Karl Rygh (1908) startet dokumentasjonen av bergkunsten i Trøndelag på slutten av 1800-tallet, og siden da har ulike metoder for dokumentasjon vært praktisert. Rygh dokumenterte på to ulike måter. Han foretrakk å lage papiravtrykk med "runepapir" (utviklet for runeinnskripsjoner), som ble fuktet og presset ned i furene. Dette ble kalt for papir-

"avkaplinger". Det eldste eksempelet som finnes ved Vitenskapsmuseet ble gjort av Rygh i 1880, av Røkke (Sognnes 2007b: 12f). Dette beskriver han imidlertid som krevende under regnvær og sterk vind, og derfor ble denne metoden kun brukt unntaksvis. Foto beskriver han som også en hensiktsmessig metode, men det krever oppkrittning i forkant på lik linje som kalkeringer. Rygh foretrakk dermed å gjøre kalkeringer. Disse ble utført på papir (Rygh 1908: 5). Siden papiret ikke var gjennomsiktig var det hovedlinjene som kom frem ved denne metoden, figurenes detaljer var vanskelig å få frem.

Også Engelstad (1934) sverget til kalkeringer. Han kritiserte spesielt frihåndstegningene som ble gjort på slutten av 1800-tallet, og mente subjektiviteten ble for stor. Engelstad gjorde selv forsøk med denne metoden sammen med to assistenter, men oppdaget at de tolket linjene ulikt (dette er også en utfordring ved kalkeringer). Det ble i en periode i stedet benyttet silkepapir til kalkeringer, men Engelstad så også store ulemper med dette materialet. Det var for tynt og ble fort revet opp i felt. Siden materialet var så tynt, måtte det også være tilnærmet vindstille for at man kunne foreta dokumentasjonen. Pergamentpapiret ble derfor tatt i bruk på 1920-tallet. Engelstad lærte av Theodor Petersen som brukte store ruller pergamentpapir til kalkering. Dette var noe mer robust som gjorde det mulig å spenne lange remser med en bredde på 1,5 meter, i belter tvers over hele feltet. Slik fikk man en mer nøyaktig gjengivelse av feltene og størrelsesforhold ved å få kalkert inn både enkeltfigurene, men også avstanden til de andre figurene. Det fantes imidlertid svakheter ved metoden når det gjaldt senere nedskalering. Dette ble gjort ved å spenne et rutenett på 10x10 cm over kalkeringer, for så å overføre figurene mekanisk til et millimeterpapir av en fagtegner i målestokk 1:10. For å kunne nedfotografere kalkeringene til bruk i publikasjoner, måtte tegningene på millimeterpapir overføres til kalkerlerret eller lignende (Engelstad 1934: 15f). Det var likevel regnet som et stort fremskritt sammenlignet med det tynne silkepapiret.

Foto er en metode som har vært i bruk under hele perioden, men dokumentasjonen varierer i kvalitet. Det eldste bevarte foto fra Midt-Norge ble tatt på Røkke i Stjørdal i 1911. Bergkunstens synlighet varierer (grunne furer og forvitret berg), og nattlysning ble introdusert på 1930-tallet på grunn av dette (Fett, 1934). Man benytter lyskastere som kaster lys skrått inn på berget, slik at figurene blir synlig i kontrasten mellom lys og skygge (Engelstad 1934: 17f). Dette gir gode bilder, men det kan være vanskelig å skille mellom naturlige linjer/sprekker og huggete linjer dersom berget er sterkt forvitret. I dag har det gjennom innføringen av digitale bilder blitt enklere å manipulere bilder i bilderedigeringsprogram. Spesielt gode muligheter er det for de malte figurene, der rødfargen kan manipuleres i programmer som DStretch

(Harman, 2005). DStrech har også vært brukt på norske lokaliteter som Honnhammer i Tingvoll, Møre og Romsdal (Linge, 2014). De malte figurene bør ikke berøres gjennom vanlig kalkeringer. Når det gjelder den hugde bergkunsten blir foto en supplerende metode, og kalkeringer er i praksis fortsatt en foretrukket metode de fleste steder.

Fra 1960-tallet (Michelsen, 1969) skjedde en stor endring, da plast ble tatt i bruk til kalkering. Nå kunne større seksjoner av feltet dekkes med plast, og man fikk færre overlappinger mellom ark. I tillegg er platen myk og former seg etter berget på en bedre måte enn papir. Det ble lettere både å føle, men også se furene gjennom platen, og ga mer nøyaktige kalkeringer. Det reduserte også antall ledd i dokumentasjonsprosessen sammenlignet med nedskaleringen av papirkalkeringer. Ved slike nedskaleringer risikerte man at figurlinjene kunne endre seg (Michelsen 1969: 149). I dag vil man få skannet/kopierte plaststykkene slik at man kan rense kalkeringene digitalt. Det er også mulig å spenne dem opp mot hvit vegg for avfotografering.

Det vil alltid være unøyaktigheter når man forsøker å gjengi noe som er tredimensjonalt på et todimensjonalt format. I de siste årene har man også utarbeidet 3D-modeller av bergkunstoffelt. Før var det vanlig å gjøre gips- og siloprenavstøpninger av bergkunstoffelt (Clottes, 2002; Michelsen, 1969; Sognnes, 2007b). Hele Holtås I foreligger som siloprenavstøpninger, og en positiv sementavstøpning av en del av feltet er utstilt på NTNU, Vitenskapsmuseet. Avstøpninger får frem detaljene i bergets overflate på en god måte. Det kan imidlertid påvirke berget, og det finnes dessverre eksempler på at gips og silopren har skadet overflaten. Dette handler mye om preparering av berget og metning av porene med vann (pers. med. Fossati og Kalle Sognnes). Et annet problem er magasinplass til avstøpningene (Sognnes 2007b:15).

Man har i dag mulighet til å måle punkter i et stort antall med totalstasjon på relativt kort tid, og slik få en tredimensjonal gjengivelse av feltet og vanlige kalkeringer. 3D-skanning er også en metode det jobbes mye med i ulike deler av verden, men det finnes ennå ikke en metode som er god nok til at dette er gjennomført i storskala. Det lar seg heller ikke gjennomføres av økonomiske årsaker. Yang Cai, direktør ved Visual Intelligence Studio, har de siste årene jobbet med en prototype av en liten skanner som har større mobilitet i felt. I samarbeid med Le Orme del'Uomo (Footsteps of Man) testes denne metoden ut årlig på bergkunsten i Valcamonica. Målet er at skanneren skal være lett og liten, og kunne fraktes enkelt ut i felt og ha en høy oppløsning. Dette er ennå under utarbeiding. Plastkalkeringer vil nok derfor

fortsatt prege bildet inntil 3D-skanning blir mer nøyaktig, økonomisk hensiktsmessig og flere behersker metoden.

Et billigere alternativ til 3D-skanning er Strukture from motion, og denne metoden gir svært gode resultater. Svenskt Hällristnings Forsknings Arkiv (SHFA) har i samarbeid med VIAS og LBI ved Universitetet i Wien testet denne metoden. Kort forklart dokumenteres berget med et større eller mindre utvalg overlappende bilder som overføres til programmet Agisoft PhotoScan. Slik får man et tredimensjonalt bilde av ristningen og berget. Programmet gjør det mulig å vri bildet i alle vinkler og flytte lyskilden i bildet for å få frem ulike detaljer. Dette gjør at man kan få frem svært små detaljer og linjer som er ikke er synlig i vanlig dagslys. Metoden er heller ikke kostnadskrevende. Man trenger et godt kamera og programvaren, men kostnadene er ikke i nærheten av det dagens 3D-skanning koster. Detaljnivået er også bedre enn mye av 3D-skanningen som finnes. Metoden krever selvsagt den samme kvalifiserte tolkningen som ved annen bergkunstdokumentasjon, med hensyn til hva som er naturlige sprekkdannelser, skuringsstriper eller hva som er menneskeskapt (C. Bertilsson, 2014; U. Bertilsson 2015).

## **5.0 utfordringer i materialets tilgjengelighet**

Oftest har man god tilgang til arkeologisk materiale ved at man kan gjenfinne det i magasinet, og gjøre nye vurderinger og forskning etter at materialet er kommet inn til museene. Bergkunstmaterialet er i utgangspunktet mer bestandig enn mange andre materialer, men er ikke alltid like tilgjengelig. Felt som blir funnet i dag og som ikke er tiltenkt formidling gjennom tilrettelegging, vil bli dokumentert, som oftest med foto og kalkeringer, men dekket til igjen for å begrense forvitring. Det er fortsatt mange bergkunstoffelt som lider av at de har ligget åpent for vær og vind i mange tiår. Gjengroing av feltene er også et resultat av dette. Målet nå er derfor at man holder åpent et representativt utvalg og skjøtsler/vinter-tildekker disse med matter, for å minimere frostsprengning og forvitring av berget. Disse bergkunstoffeltene er derfor tilgjengelig for studier, og skjøtselen har gjort at berget er rent for lav, alger og annen vegetasjon. Det er imidlertid begrenset hvor mange felt som kan få denne behandlingen. Det er også en vurderingssak om hvor lenge bergene kan holdes åpne, for bergkunsten vil etter hvert forsvinne når den utsettes for vær og vind i tiår etter tiår. Dokumentasjonen er derfor svært viktig.

Deler av mitt materiale er i dag i praksis utilgjengelig i felt, siden ikke alle feltene er tilrettelagt. Det vil fortsatt være mulig å se de fleste feltene i sine omgivelser og hvordan det forholder seg til landskapet, noe som er viktig for kontekstualiseringen. Detaljstudier kan derimot være vanskelig da bergflatene ofte er overgrodd. Hammer i Steinkjer er et eksempel på dette; i dag er det kun på et par av de 17 feltene at figurene fortsatt er synlige. Materialet på Hammer utgjør 26 % av det totale materialet (144/552 figurer). Dette er den største konsentrasjonen av figurer på en lokalitet.

Siden feltene er overgrodd byr dette på utfordringer. Jeg har kun kalkeringer og foto fra 1970-tallet å støtte meg til (Bakka, 1988; Bakka og Gaustad, 1974). Fotodokumentasjon frem til 1970/80-tallet er delvis mangelfull og lite systematisk. De gir et inntrykk av selve berget og hvordan dette forholder seg til terrenget og landskapet, men gir ikke like god informasjon om figurene eller bergflaten. Kalkeringer utgjør derfor grunnlaget i mitt prosjekt. Mitt treårige prosjekt ga ikke rom for at jeg kunne dra ut og dokumentere alle veideristningsfeltene i Midt-Norge på nytt. Selv om disse hadde vært tilgjengelige og hatt rene bergflater, ville det også tidsmessig vært vanskelig å dokumentere alt på nytt. Jeg tar derfor utgangspunkt i den dokumentasjonen som finnes og er publisert, og mener dette er godt nok for de aspektene ved bergkunsten som inngår i mitt prosjekt. Ulike kalkeringsteknikker utgjør imidlertid en mulig feilkilde (se kapittel 5.1). Derfor er denne gjennomgangen viktig for å vise hvilken informasjonsmengde de ulike teknikkene inneholder.

Det er en utfordring å jobbe med et materiale hvor man ikke har noen informasjon fra menneskene som tilhørte den prehistoriske kulturen, Luc Smiths (1985) bruker begrepet *silent art* – taus kunst. Det er ulike måter å tilnærme seg denne tause kunsten. En måte er å påse at bergkunsten er i god tilstand. Den må lokaliseres og konserveres. Dokumentasjonen er en viktig del av dette, og dokumentasjon in-situ representerer fremdeles et viktig bidrag til forskning og bevaring. Han nevner Valcamonica-kalkeringsmetoden (med markering av huggespor) som en av disse dokumentasjonsmetodene, sammen med foto, frottage og digitale metoder. Valcamonica-metoden innebar også en tofarging av berget, der den hvite fargen ble påført hele berget. Svart kontrastfarge ble påført overflaten, slik at figurene fremstod tydelig med hvit (Anati 1977: 148ff). Dette er ikke lengre lov, men selve kalkeringen på plast og fokuset på huggespor gjøres fortsatt. Dokumentasjonen legger grunnlaget for det videre studiet. Man kan ha ulike tilnærminger til materialet (om man vurderer romlige, kronologiske, syntaktiske, semantiske eller pragmatiske aspekter), men forskeren må observere materialet

før man gjør et utvalg som har relevans den spesifikke problemstillingen. Videre må dataene prosesseres gjennom kvalitativ eller kvantitativ beskrivelse, klassifikasjon og identifikasjon. Deretter gjøres analysen på grunnlag av de prosesserte dataene, og legges til grunn for den videre tolkningen (Smits 1985: 27f).

Selinge (1985) poengterer at subjektiviteten kommer inn gjennom identifikasjonsprosessen. Allerede i det første leddet, hvor man bestemmer seg for hva som er hugget av mennesker eller er naturlige furer i berget, er tolkningene subjektive. Dette avhenger av den enkelte arkeologs erfaringer, persepsjon, nøyaktighet og forhåndskunnskap, dette til tross for at man ved instruksjoner, retningslinjer og samarbeid forsøker å gjøre prosessen så enhetlig som mulig. Lysforhold spiller inn på nøyaktigheten av dokumentasjonen. Man bør forsøke å gjøre kalkeringen/dokumentasjonen så nøyaktig som mulig, men det vil alltid være et element av subjektivitet tilstede gjennom alle valgene som gjøres gjennom dokumentasjonsprosessen (Selinge 1985: 104f).

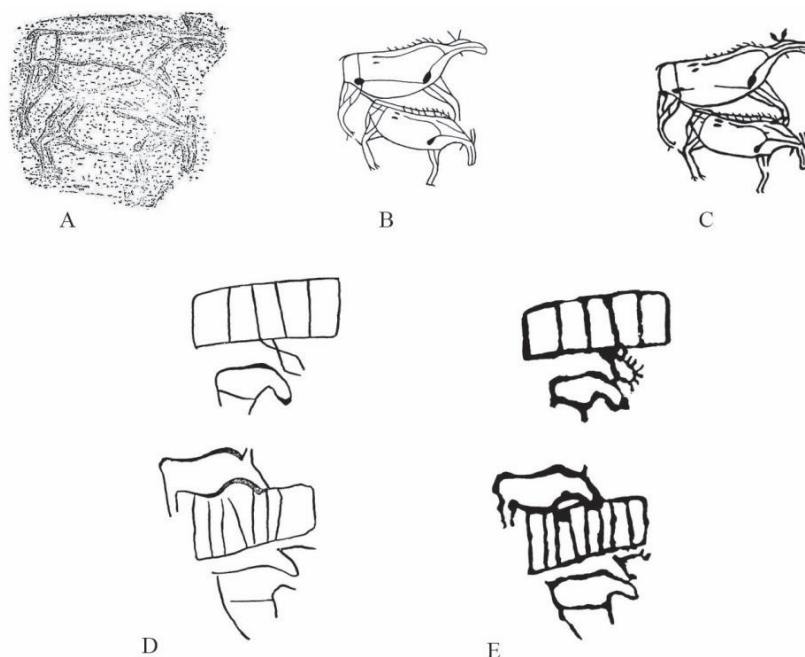
### **5.1 Ulike kalkeringsmetoder**

I Norge har man hatt et ønske om å gjøre dokumentasjonen mest mulig enhetlig, og Riksantikvaren utarbeidet en veiledning med bakgrunn i dette. Punkt 3.3 i *Riksantikvarens veiledning i dokumentasjon, skjøtsel, tilrettelegging og overvåking av norsk bergkunst* (Helberg og Bjelland, 2006), gir en tydelig punktvis instruksjon av hvordan en kalkering på plastfolie skal gjennomføres. Det legges stor vekt på at skadene på berget også skal dokumenteres: bompartier, sprekker, avskallingskanter, hærverk etc. Dette er viktig både for å kunne gjenfinne figurer senere, men også for å kunne overvåke gamle og nyere skader av berget. Når det gjelder dokumentasjonen av selve figurene gir ikke veiledningen mer føring enn at både heltrukne linjer og prikketeknikker kan anvendes (Helberg og Bjelland 2006: 47f). Det betyr at måten figurer blir markert på varierer i stor grad.

Mikkelsen (1977) mener kravet til dokumentasjon og reproduksjon av bergkunst bør være strengt om man skal benytte seg av stilistiske metoder – spesielt om man skal lage stilistiske kronologier. Problemet er når forskjellige dokumentasjonsteknikker påvirker tolkninger av stil og innhold av bergkunst. Figuren under viser to eksempler som illustrer dette. Figur 15 viser to figurgrupper (A-C og D-E) dokumentert med ulike teknikker. Her ser vi hvordan forskjellige dokumentasjons- og reproduksjonsteknikker har fått frem ulike elementer, men at

også selve utformingen er forskjellig. Vi kan tydelig se hvordan ørene til fig. C skiller seg markant fra fig. A og B. Det indre mønsteret skiller seg også noe fra hverandre, og hodeformen varierer. Mikkelsen skriver at fig. D opprinnelig har hatt en form som har vist uregelmessigheter i furene/linjene slik som fig. E, men fig. D har blitt forenklet og blitt jevnere ved overføring til pergamentpapir. Videre kommer Mikkelsen med følgende påstand;

"Vi må kunne konkludere med at oppfatningen av "stil" og anatomiske detaljer i meget stor grad er avhengig av de dokumentasjons- og reproduksjonsmetoder som blir benyttet ved undersøkelse av helleristninger (Mikkelsen 1977:13)."



Figur 15 Eksempler på ulike dokumentasjon. A: Tegning etter Jan Petersers kalking på silkepapir (1916), B: Tegning etter E.S. Engelstads kalking på pergamentpapir (1932), C: Fotografi av Mikkelsens kalking på plastfolie (1975), D: Tegning etter E.S. Engelstads kalking på pergamentpapir og E: Fotografi av Anders Hagens kalking på plastfolie (Mikkelsen 1977: 10 og 12). Illustrasjon: Stebergløkken.

Mikkelsen bemerker her feilkilder som tidvis har vært oversett. Grunnformen til figurene vil nok kanskje ikke være like utsatt for feilkilder, men detaljnivået av figurene kan fort fremstilles ulikt – og vil kunne variere ut fra kalkeringsmetoden og hvem som dokumenterer (Mikkelsen 1977: 13f). Denne problematikken er fremdeles aktuell i dag, men det er et problem i Mikkelsens artikkel at han ikke definerer stil. Det er tydelig at han ikke oppfatter stil slik det har vært gjort før; Gjessings stil I – III. Han skriver at antall feiltolkninger må holdes på et minimum, og at dette gjelder tolkninger av figurenes linjeføringer og øvrige stil,



anatomiske trekk, zoologiske bestemmelser osv. (Mikkelsen 1977: 14). Hva øvrig stil utgjør, er vanskelig å få tak i. Ulike tolkninger av figurenes attributter, og fravær og tilstedeværelse av attributter kan få konsekvenser både for hvordan man tolker materialet, men også for klassifiseringen og systematiseringen av det. Dette må jeg ta hensyn til i mine analyser. Hvordan jeg velger å klassifisere materialet, skal være etterprøvbart i størst mulig grad. Det er større sannsynlighet for at den som etterprøver materialet ikke ser de samme detaljene, eller ikke følger argumentasjonsrekken dersom forutsetningen for klassifikasjonene ikke er gjort rede for. Ser vi Mikkelsens påstand i forhold til min definisjon av type og stil, vil variasjonene (som følge av ulike dokumentasjonsteknikker) ha minimale konsekvenser for typene og typologiseringen. Dette fordi typeinndelingen ikke er lagt på et detaljert nivå. Derimot kan det få konsekvenser for stilanalysen, slik jeg definerer stil, som et individuelt uttrykk skapt av kunstneren. Dette er årsaken til at jeg ønsker å gjøre en metodetest (kapittel 5.3) for å undersøke om huggesporene kan indikere stilistiske forskjeller.

Plastkalkeringer er på mange måter mest nøyaktige på grunn av at det foreligger færre fortolkningsprosesser. Slike kalkeringer er nå godt innarbeidet etter at de ble introdusert på 1960-tallet. Denne dokumentasjonen kan heller aldri bli 100 % objektiv. Det gjøres også flere tolkninger ved plastkalkeringer, men likevel i færre ledd enn tidligere (Gjerde, 2010; Selinge, 1985).

Det kan reises spørsmål om man i det hele tatt bør gjøre typologiske analyser på detaljnivå. Hvordan beina og ørene er utformet, om figuren har gevir eller ikke, likheter og ulikheter i indre kroppsmønster etc. er elementer som kan spille inn på hvordan man velger å gruppere figurene, noe jeg selv gjorde i min mastergradsavhandling (Stebertiløkken, 2008). En sortering av et materiale basert på tilstedeværelse, fravær og utformingen av attributter bør derfor gjøres med stor forsiktighet. Jeg har i dette arbeidet valgt å forlate det stilistiske som grunnlag for klassifikasjonen, og holder stilbegrepet utenfor konstrueringen av typer og tilstedeværelsen/fraværet av ulike attributter. Attributtene som tas med i typevurderingene kan derfor heller ikke være for detaljerte.

Gjennom dokumentasjonsarbeid i Midt-Norge har jeg fått opplæring i en kalkeringsmetode som anvender heltrukne linjer av figurene. Man følger kanten av figurene/huggesporene til ristningene, og ofte fyller man figurene med svart i det digitaliserte etterarbeidet. Lite midler avsatt til dokumentasjon innebærer at det ofte er liten tid til arbeid i felt og begrenset arbeidskraft til å gjennomføre arbeidet. Dette fører til at kalkeringsarbeidet ikke kan kreve

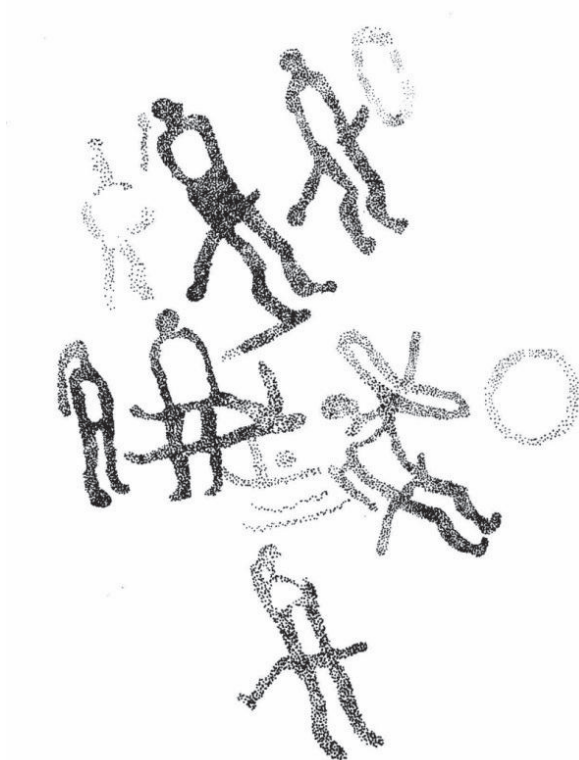
lang tid. Man markerer derfor ikke de enkelte huggesporene i motsetning til slik de gjør i Valcamonica, Italia. Jeg ønsket å utforske forskjellene mellom disse metodene, og hvilken innvirkning dette kan ha på fremstillingen av figurene og for videre tolkning. Le Orme dell'Uomo (Footsteps of Man) avholder årlig tre ukers feltkurs, og har ved hjelp av denne arbeidskraften fått dokumentert mange nyoppdagede felt i Valcamonica. Gjennom mitt opphold her i 2013 fikk jeg opplæring og trening i deres kalkeringsmetoder. Teknikken er litt vanskeligere å lære seg, men etter en tid får man stor forståelse for hvordan kalkeringen skal utføres. Man markerer ikke hvert eneste huggespor, men følger heller huggesporene med pennen i en flytende bevegelse. Det handler om å kunne markere og gi et inntrykk av om det er store eller små huggespor, og om de er regelmessig hugget eller ikke. Denne metoden gir derfor informasjon om variasjoner i måten figurene er hugget på. Dette kan si noe om ferdigheten til den som har laget ristningene (regelmessighet) og om redskapene som har vært bruk (grove/store, eller fine/små huggespor).

Alle kalkeringsmetoder har sine fordeler og ulemper. En fordel med metoden som brukes i Valcamonica er at den viser tydeligere overhugginger og får frem figurenes stratigrafi.



Figur 16 Detalj kalkering som illustrerer overhugginger, Borno I (Fossati 2003: 34).

Figur 16 er et eksempel på hvordan overhugginger kan illustreres med denne metoden. Man starter med å dokumentere den yngste figuren, som overhugger de andre. Deretter dokumenteres figuren som ligger under. Man setter igjen et lite felt inntil overliggende figur, som skaper en illusjon av at dolken ligger øverst (Fossati 2003: 34-37). Slik vises den relative kronologien, og det kommer frem av kalkeringen hvilken figur som ble hugget først. Denne tolkningen gjøres under arbeidet på berget. Sprekker i nærheten eller som krysser figurer blir også markert. Dette gir et inntrykk av skadeomfanget på berget og får også frem hvordan figurene forholder seg til de sprekke som finnes. Av og til kan man se at risterne har tatt utgangspunkt i naturlige sprekker eller årer av andre bergarter i berget, og at disse utgjør en del av figuren eller komposisjonen. Et sentralt aspekt ved denne måten å dokumentere på, er huggesporene. Dersom to figurer er stilistisk like, vil huggeteknikk også være en faktor når den individuelle stilen skal tolkes. Viser figuren i tillegg lik huggeteknikk, kan dette støtte en tolkning av at samme person har laget figurene. Det kan også være med å avkrefte figurer som tilsynelatende har lik stil, dersom teknikken er ulik.



Figur 17 Kalkering gjort av David Vogt (Vogt 2012: 357).

David Vogt (2012) har de siste årene benyttet en annen metode. Han kaller dette for "prikketeknikk", og henviser til at denne metoden blir brukt mange steder i USA, Italia og Australia (Vogt 2012: 88). Jo dypere furene er, jo tettere marker han prikkene slik at det fremstår mørkere. Dette er en metode som får frem de ulike dybdene på en god måte. Metoden får ikke frem selve huggesporene, eller om det er snakk om store eller små huggespor, eller om de er regelmessige eller uregelmessige. Det gir likevel mer informasjon enn bare å fylle linjene med svart, fordi det får frem de ulike dybdene.

## 5.2 Testing av metodene

Jeg har valgt å gjøre en liten testkalkering av et par motiver på Leirfall i Stjørdal, og en nydokumentasjon av Hammer VI i Nord-Trøndelag. Målet med disse testene er å undersøke hva slags informasjon som kan hentes ut av de ulike kalkeringsmetodene, men også for å teste om det kan identifiseres feilkilder med tanke på attributter, og elementer som er tolkningsbærende.

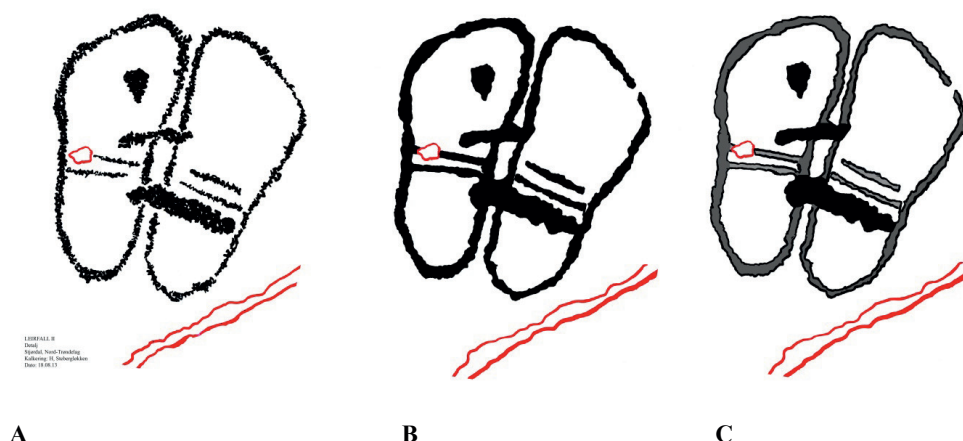
Figur 18 viser bruk av to ulike kalkeringsmetoder. Den mest brukte sees underst. Her markeres/strekes ytterkanten av figuren/furene, for så å bli digitalt behandlet. Figuren fylles med svart under billedbehandlingen i Photoshop.



Figur 18 Detalj, Leirfall II, Stjørdal, Nord-Trøndelag. Kalkering: Stebergløkken 2013.

Figuren øverst er et eksempel på metoden som brukes i Valcamonica (Figur 18). Her blir kalkeringen ferdigstilt i felt, og den eneste billedbehandlingen som blir gjort i Photoshop er korrigering av farge/lysbalansen og fjerning av rusk og urenheter.

Om man sammenligner disse metodene, så er grunnformen for de to figurene lik og det levner liten tvil om at dette er samme figur. Jeg mener at den øverste båten likevel gir mer informasjon, og har et høyere detaljnivå. Det er også en mer objektiv fremstilling av motivet med bakgrunn i at man utelukkende følger huggesporene og ikke trekker opp linjer. Den nederste båten har ingen informasjon om at den er hugget med små eller store huggespor, eller hvor regelmessig den er hugget. Dette er informasjon man kan hente ut av den øverste figuren ved bare å se på kalkeringen. Man ser at hele figuren er hugget med relativt like store huggespor, men at noen områder i midten av figuren har noen større hvite områder som indikerer at det mangler huggespor. Det forekommer huggespor utenfor figuren som kan tolkes som feilslag. De to metodene kan på denne måten gi ulik grad av informasjon, noe som også kan sees på Figur 19.



Figur 19 Ulike kalkeringsmetoder. Leirfall, Stjørdal, Nord-Trøndelag. Kalkeringer: Stebergløkken 2013

Figuren viser tre ulike fremstillinger av det samme fotsåleparet. Figur A viser metoden med markering av huggespor, de B og C er gjort med vanlige metoder der man markerer ytterkanten av furene og fyller figurene inn i Photoshop. Ved å kalkere huggesporene slik som figur A, kommer det frem langt flere detaljer ved fotsåleparet. Omrisset av foten har relativt tette huggespor, som er mindre enn de to linjene som er hugget over fotsålene. Kalkeringen viser at fotsålene ble laget først. De to linjene som krysser fotsålene og skålgropen øverst i venstre fot har vært laget etterpå. Det kan ikke fastslås med sikkerhet at skålgropen og de to

linjene ble laget samtidig, men de viser likhet i størrelse av huggespor og teknikk. De to linjene som krysser hver fotsåle på midten er hugget med mindre huggespor enn omrisset. Dette tyder på en annen teknikk eller redskap/stein brukt til huggingen. Disse ble mest sannsynlig laget direkte etter omrisset, men kan også være tilføyinger gjort ved en senere anledning.

Ved bare å fylle inn svart farge slik det er gjort med figur B, forsvinner all denne informasjonen. Det er heller ikke mulig å kunne se overhugginger ved en slik kalkeringsmetode. Det er mulig å vise ulike dybdeforskjeller ved å bruke forskjellige farger som vist på fotsålene i figur C. Slik kan man få frem de ulike nivåene (på samme måte som prikketeknikken Vogt bruker), men det får ikke frem overhuggingen på en god måte. En av de fordelene med kalkeringsmetoden brukt på figur A, er at disse aspektene markeres i felt, og tolkingene gjøres dermed mens man har figuren foran seg.

### **5.3 Hammer VI – gammel og ny dokumentasjon**

Hammer VI ble første gang undersøkt av Harry Ellingsen i 1972. Egil Bakka og Fredrik Gaustad (1974) gjorde en ny undersøkelse på sensommeren samme år og oppdaget at løsmassene som dekket berget lignet strandavsetninger. Dette kunne skyldes transgresjon, og slik ble feltet viktig fordi man potensielt kunne få både en maksimums- og en minimumsdatering. Dette ga grunnlag for en ny og større undersøkelse i 1974. Bakka og Gaustad skriver at berget var polert av bølgeslag og var dekket av et inntil 30 cm lag med strandgrus og singel (Bakka og Gaustad 1974: 4f). Bakka gjorde også en kalkering av feltet.

Bakka (1988) foretok en ny dokumentasjon i 1977 der feltet ble utvidet noe, og noen nye ufullstendige figurer ble oppdaget. Noen senere dokumentasjon av feltet finnes ikke. Berget er ikke større enn at det lar seg gjøre å dokumentere på nytt som en metodetest. Hammer er ikke blant lokalitetene som prioriteres for tilrettelegging, derfor har feltene heller ikke vært skjøtslet og vegetasjonen har fått vokse fritt. Den østre delen av feltet (figur 7-20) er i dag dekket av et torvlag, mens deler av den vestre delen ligger åpent. I denne delen har derfor skorpelaven fått etablere seg. Jeg kontaktet Riksantikvaren i forkant av feltarbeidet og fikk tillatelse til å rulle vekk den tynne delen av torven, og under var figurene relativt fri for vegetasjon. Huggesporene var derfor tydeligere i området som hadde vært dekket av torven,

og kunne sees i vanlig dagslys. Hele feltet ble gjenfunnet i forhold til 1977-dokumentasjonen unntatt et par figurer (26 og 29 i Figur 20).

Bakkas kalkering er gjengitt som Figur 20. Enkelte figurer har jeg tolket annerledes enn Bakka. Det kan være flere årsaker til dette, blant annet forskjeller i lysforhold og måten Egil Bakka kalkerte. Sannsynligvis identifiserte Bakka figurene først og farget furene med engelsk-rødt mineralpulver, for så å kalkere de malte figurene. Kalle Sognnes (pers. med.) mener å ha sett rester av denne fargen på enkelte figurer et par tiår senere.

En annen årsak til ulikheter i tolkningen av figurer kan være identifisering av hva som er natur og hva som er menneskeskapt. Berget er sterkt skadet og har en mengde sprekksystem, men også bomparti/eksfoliasjonsområder. Det kan også være at berget har blitt ytterligere skadet etter Bakkas dokumentasjon, og at deler av figurer har blitt borte som resultat av forvitring. Dette er meget sannsynlig siden feltet har ligget delvis åpent i snart 40 år og har vært utsatt for all slags vær og frostsprengning om vinteren. Når man ser på Bakkas kalkering får man et inntrykk av at figurene er gruppert, men siden selve bergflaten ikke er dokumentert er det vanskelig å skjønne hvorfor figurene opptrer som de gjør. Min kalkering (Figur 21) gir vil gi mer forståelse rundt komposisjonen, siden kalkeringen viser hvordan figurene forholder seg til både sprekkesystemet og hverandre.

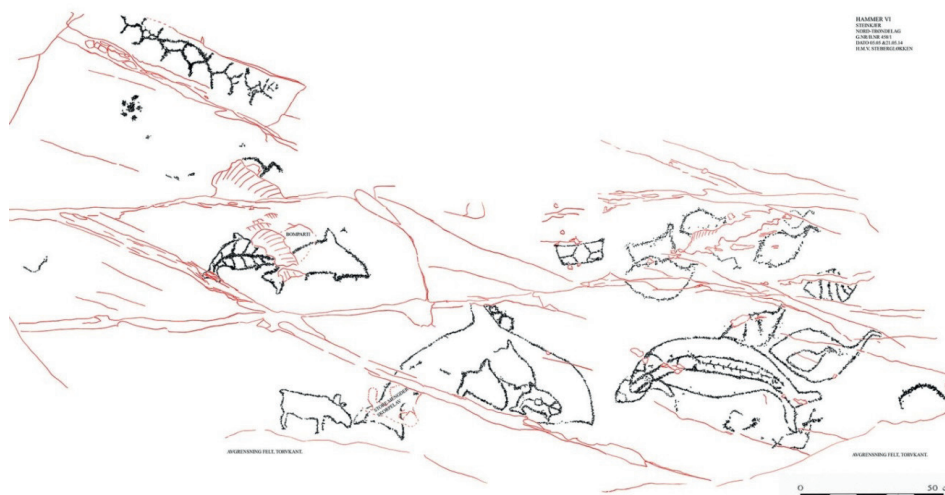
Om man sammenligner de to kalkeringene ser man at avskallingen Bakka dokumenterte i 1977 har blitt større, og det har forsvunnet en bit til av hval nr. 1 (Figur 20 og Figur 21). Jeg har også dokumentert en større eksfoliasjon på denne figuren, som på sikt vil forsvinne når det blir utsatt for ytterligere frostsprengning. Man ser også at sikksakk-mønsteret (nr. 25) ligger for seg selv innrammet av et annet sprekkesystem. Bakka har en noe annen tolkning av figuren enn meg, og har kalkert flere linjer på høyre side av figuren. Jeg klarte ikke å gjenfinne disse huggesporene til tross for at lysforholdene var bra, og figuren har vært beskyttet fra skorpelav under torven.

Fuglefigurene til høyre på feltet (Figur 20) har tilsynelatende også forvitret kraftig, og flere av dem er ufullstendige. Spesielt fugl nr. 13 er sterkt skadet. Hodene på fugl nr. 18, 16 og 10 er forvitret helt bort. Det er også flere av de andre figurene som har mistet deler grunnet avskalling og sannsynlig utviding av sprekker. Den store hvalen (nr. 3) skiller seg tydeligst ut. Bakka har tolket hele konturlinjen som hugget, men har markert en sprekk som krysser ryggfinnen. Gjennom min dokumentasjon av skadene og sprekken på berget, viste det seg at buklinjen ikke er hugget. Figuren er orientert slik at en sprekk/mineralåre danner denne linjen.

Dette kommer ikke frem av Bakkas kalkering. Dette viser at kunstneren har plassert motivet slik at han/hun kunne ta i bruk sprekken, og bruke den som utgangspunkt for figuren. Det er et flott eksempel på at de har brukt berget som lerret, utnyttet egenskaper ved berget og bygget figurene ut fra dette.



Figur 20 Kalkering gjort av Egil Bakka 1977 (Bakka 1988: Vedlegg V).



Figur 21 Kalkering gjort av forfatter. Sprekker og skader markert med rødt. (Stebergløkken 2014)



Dette får betydning for tolkningen av figurene, og man mister mye informasjon når dokumentasjonen ikke viser hvordan figurene er hugget. Kalkeringsmetoder som fanger opp huggespor eller eventuelt skanning/fotogrammetri, vil kunne bidra positivt til stilanalyser som jeg vil vise i kapittel 5.4.

#### **5.4 Huggeteknikken og tolkninger**

Informasjonsmengden som fanges opp av kalkeringsmetoden som brukes i Valcamonica er høy. Ved å kalkere på denne måten kan hvem som helst som forsker på et spesifikt bergkunsthelt hente ut informasjon både om hvordan figurene forholder seg til hverandre, overhugginger, skadeomfang, huggeteknikk og regelmessighet/uregelmessighet kun ved å studere kalkeringene. Dette er ekstra viktig i de tilfellene hvor man ikke lenger har muligheten til å studere de enkelte bergflatene.

Likhet i huggeteknikk kan bety flere ting. Det er mulig å se dette i sammenheng med tradisjon eller opplæring, eller til og med tolkes på et individnivå. Som tidligere nevnt mener Meyer (1987) at produksjon av figurer påvirkes av en kopieringsprosess. Man kan gjenfinne mønster i måten figurer er fremstilt, som er et resultat fra serier av valg gjort innenfor et sett med begrensninger. Disse begrensningene mener Meyer er tillært og adoptert som en del av de historisk-kulturelle omstendigheter til et individ eller en gruppe (Meyer 1987: 21-35). Michael Polanyi (1962) ser også relasjoner i hvordan kunst er videreført mellom ulike individ. Han anser kunstformer som umulig å videreføre til neste generasjon gjennom en bruksanvisning, og mener at ulike former for kunst derfor kun lar seg overføre gjennom et mester-lærling forhold (Polanyi 1962: 53). I et slikt forhold, hvor den unge får opplæring av en mester i å lage bergkunst er det naturlig at det vil ligge visse rammebetingelser. Man kan anta at teknikk og/eller figuroppbyggingen var en del av opplæringen. Lik huggeteknikk kan derfor bety at bergkunsten ble laget av mennesker som har hatt den samme opplæring og tilhørte samme tradisjon. Man skal likevel være forsiktig med å dra for store paralleller mellom felt over større geografiske avstander. Derimot kan det ha noe for seg å studere huggesporene på samme felt, eventuelt samme lokalitet, for å se om figurene kan være fremstilt på ulike måter. Forskjeller i teknikk og konstruksjon kan bety at det var flere involvert i bergkunstproduksjonen.

Under nydokumentasjonen av Hammer VI, kom det frem at figurenes huggespor varierer sterkt. Det er tydelig at det er ulike teknikker og kvalitet på ristningene. Regelmessige huggespor, ofte av finere kvalitet, og få eller ingen feilslag mener jeg kan tyde på bruk av meisel, altså indirekte slagteknikk. Mens grove, uregelmessige huggespor med flere feilslag kan tyde på en direkte slagteknikk.

Direkte eller indirekte slagteknikk er omdiskutert. Det mangler gode eksempler på meisler i det norske arkeologiske materialet som kan knyttes til produksjonen av bergkunst. Robert Bednarik (2008) argumenterer mot at det har vært brukt indirekte slagteknikk, blant annet ved undersøkelse av skålgroper ved Daraki-Chattan i Bhanpura, India. Han gjorde et regnestykke med bakgrunn i materialet, og kom frem til at det var brukt minimum 10 000 slag for å lage en av gropene. Til sammen skulle det på hele feltet ha krevd ca. 5 400 000 slag med meisel. Om en meisel ble utslitt/ødelagt etter 100 slag, ville det ha ført til 54 000 forkastede steiner med bipolar slitasje. Ikke en eneste slik gjenstand ble funnet under utgravningene, og han estimerer at det burde vært funnet ca. 4 tonn av steiner med bipolare knusespor om hver enkelt veier ca. 80 gram. Det ble funnet "a good number of" steiner som indikerer direkte teknikk med knusespor i den ene enden. Han sier imidlertid ikke noe om hvor stor mengde dette utgjør. Han støtter seg også på etnografiske undersøkelser av bergkunst, der det kun har vært observert direkte teknikk (Bednarik 2008: 85). Undersøkelsen er gjort med utgangspunkt i at det ble slått stein mot stein ved den indirekte teknikken, men dette var ikke nødvendigvis tilfellet. Det er rimelig å anta at ved bruk av treklubbe/gevir brukt på steinmeisler, ikke ville ha ført til like stort forbruk.

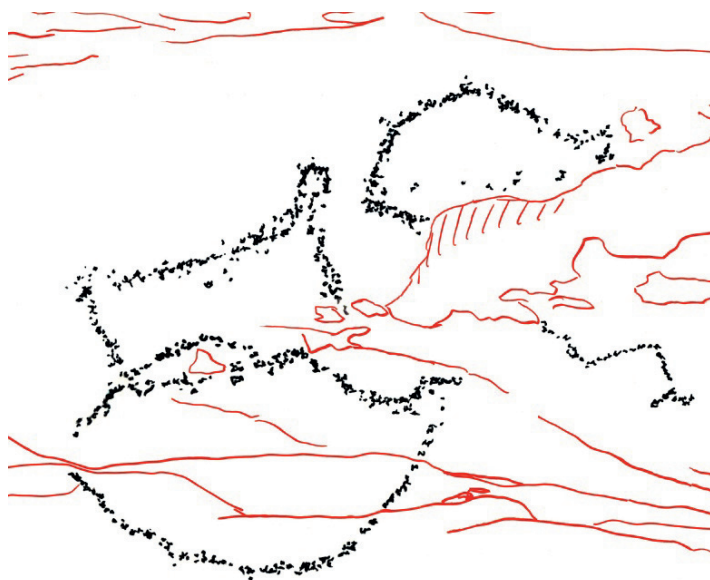
Valget av teknikk avhenger av både hardheten av berget, hvilke verktøy som ble brukt og ikke minst hvilken kraft man trengte å utøve (Clottes 2002: 61). Ser man på Hell i Stjørdal, er figurene her skåret inn i den myke bergarten, mens hard bergart vil kreve slagteknikk. Jeg har også tro på at det er mulig å bruke indirekte slagteknikk. Knut Helskog (2014) mener også at upresis hugging kan tyde på direkte slagteknikk, mens presis hugging tyder på indirekte slagteknikk. Det å lage bergkunst krevde en viss form for styrke, kontroll, godt syn og sterk rygg. Det er ennå ikke funnet et eneste eksempel på meisel i bergkunstområdet i Alta, som Helskog baserer seg på, men han forklarer fraværet av meisler med at vi ikke vet hvordan dette redskapet kunne ha sett ut. Det er ikke nødvendigvis slik at redskapet må være en stein av håndstørrelse med bipolar slitasje, slik Bednarik (2008) foreslår. Helskog mener dette redskapet kunne ha bestått av mindre biter av hard stein med en skarp egg som kunne vært

skjeftet. Dette vil forklare hvorfor vi ikke finner redskapene, da treverket for lengst har råtnet bort (Helskog 2014: 35). Om de mindre bitene av stein skulle bli funnet, ville de sannsynligvis ikke bli klassifisert som redskap brukt til bergkunst.

Fraværet av meisler i det arkeologiske materialet trenger derfor ikke bety at de ikke har eksistert. Redskapene kunne også blitt oppbrukt/knust. Om bergkunsten kan knyttes til rituelle handlinger, er det også mulig at redskapene man utførte de rituelle handlingene med fikk en spesiell behandling, som gjør at vi i dag ikke finner dem igjen. Kan det være at de ble destruert etter handlingen? Eller kan de ha bli lagt ned i vann/sjø/elver i nærheten av feltene? Et annet aspekt ved dette er mangelen på utgravinger tilknyttet bergkunstfelt. Det er gjort enkelte arkeologiske undersøkelser knyttet til bergkunst i Norge i senere tid, en av disse i Vingen (Lødøen, 2013; Lødøen og Mandt, 2012). Her ble det funnet en gjenstand som kan være med å støtte hypotesen om indirekte slagteknikk. I 2007, ble det gravd en sammenhengende dokumentasjonssjakt gjennom veggvollene til to tufter i nærheten av bergkunstlokaliteten Bakkane (Lødøen og Mandt 2012: 450). Et av funnene herfra er et avlangt huggeredskap, der den ene enden er tilspisset. Spissen stemmer overens med størrelsen til de mange huggemerkene man finner i bergkunsten i nærheten, og dateringene av laget gir senmesolittisk tid (Lødøen 2013: 23f). Jeg mener med bakgrunn i dette, at vi ikke kan avkrefte hypotesen om indirekte slagteknikk. Tvert i mot mener jeg det finnes et godt grunnlag for å argumentere for at det har vært brukt indirekte slagteknikk ved deler av bergkunsten.

Hensikten med å diskutere huggespor og hvorfor dette kan være av betydning i forhold til stilstudier, er at forskjellige teknikker kan tyde på at det er ulike personer som har laget ristningene. Det kan indikere at de har vært laget på forskjellig tidspunkt, men også at kunstnerne hadde ulik grad av dyktighet. I Valcamonica har man studert huggespor og graden av nøyaktighet, og de mener å ha identifisert en spesiell kunstner de kaller *The Master of Paspardo*. Den 7 km lange Valcamonica-dalen har over 300 000 ristninger i et relativt begrenset område. Gjennom ca. 25 år med dokumentasjonsarbeid har Angelo Fossati god kjennskap til detaljene i dette materialet. Stil blir også brukt som en kronologisk faktor i Valcamonica, og gjennom mange overlappinger av figurer på feltene har man utviklet en relativ kronologi som strekker seg fra 13.- 6. årtusen BC til 16 BC da romerne tok over området og befolkningen som kalte seg Camunni (fra romerske tekster) ble underlagt romersk administrasjon og styre. De støtter kronologien på arkeologiske daterbare gjenstander som

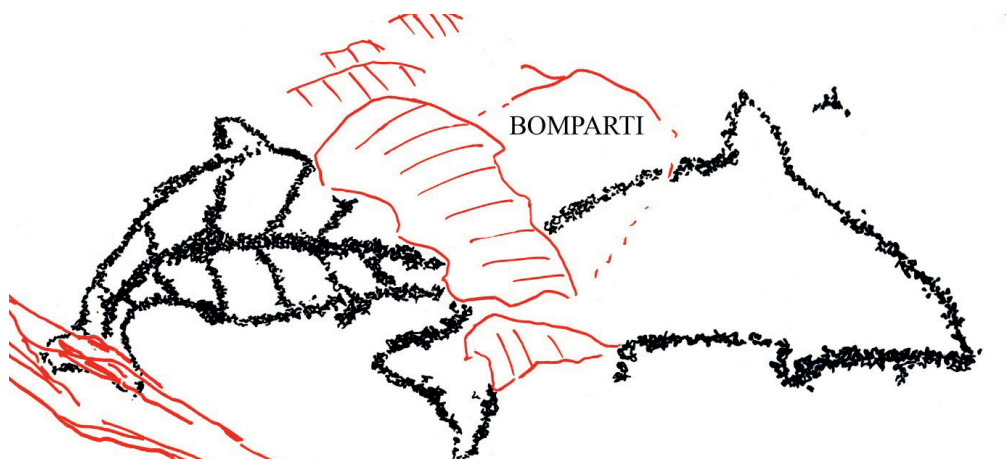
man gjenfinner i bergkunsten. Over 80 % av materialet dateres til jernalderen (1. årtusen BC) (Fossati, 2003). Det er fra denne perioden man finner The Master of Paspardo. Menneskefigurene, hovedsakelig krigere, som denne kunstneren har laget viser en stor grad av naturalisme og har muskuløse bein og detaljer i ansiktet som øyne og nese. Huggeteknikken er god og kontrollert, og vitner om en svært dyktig kunstner. Figurene viser bevegelser, og ofte kobles disse til rituelle kamper som inngår i manndomsritualer i overgangen fra gutt til mann (Fossati, 2007). Det vanskelig å sette fingeren på akkurat hva det er som gjør at man kan skille ut verkene til The Master of Paspardo (Nash, 2008). Det dras paralleller til vår tids graffiti hvor man kan gjenkjenne hvem som er kunstneren uten at arbeidene er signert. Det handler om stil, komposisjon og valg av teknikk. Dette er aspekter som også kan overføres til bergkunsten, muligens også til Hammer i Steinkjer.



Figur 22 Figur 16-19 viser grov huggeteknikk. Kalkering: Stebergløkken 2014.

Figurene på Hammer VI viser stor grad av variasjon når det gjelder huggeteknikk. Om man tar utgangspunkt i huggesporene og variasjonen i denne, er det lite som tyder på at feltet på Hammer ble ferdig komponert på samme tid av samme person. Figur 22 viser en detalj fra min kalkering. Linjene er ujevne og man ser flere feilslag. De to fuglefigurene og båten viser stor likhet i huggeteknikk, mens linjefiguren nederst til høyre har noe mindre huggespor. Likheten i teknikk kan tyde på at disse er laget på samme tid av samme person, eller av personer med samme opplæringsbakgrunn.

Teknikken som er brukt på disse figurene har gitt ujevne linjer, og man ser også at det er mange feilslag. Dette kan indikere at man her har brukt direkte slagteknikk.



Figur 23 Fra venstre: figur 22 og 1. Finere og kontrollert huggeteknikk. Kalkering: Stebergløkken 2014.

De to hvalfigurene i Figur 23 er ikke hugget på samme måte. De viser en større grad av beherskelse og kontroll, men det er også forskjeller mellom dem. Hval nr. 1 (til høyre) har større tetthet i huggespor enn båten og fuglene i Figur 22. Huggesporene er også større. Hvalen er enkel og kun konturhugget. Linjene er hugget forskjellig på samme figuren, der buken, hodet og halen har større huggespor enn ryggfinneren. Dette kan tyde på bytte av huggeredskap, eller bytte av vinkelen kunstneren har sittet i. Mye tyder på at denne figuren også er laget med direkte huggeteknikk siden huggesporene varierer i så stor grad. Linjene er ujevne og feilslag forekommer. Hval nr. 22 til venstre derimot ser ut til å være laget av en svært dyktig person, med god teknikk. Kan denne være laget av en mester, slik Valcamonica hadde sin mester? Det vi kan si med sikkerhet er at denne figuren skiller seg markant fra de andre på feltet, og er den eneste som har denne graden av tetthet, regelmessighet på størrelsen av huggesporene samtidig som det er minimalt med feilslag. Antagelig har denne kunstneren praktisert en annen teknikk, og kanskje brukt en form for meisel. På denne måten ville kunstneren være i bedre stand til å kontrollere slagene.

Også hvalen over (Figur 24) viser stor grad av regelmessighet. Huggesporene er svært like i størrelse og linjene er regelmessige, og det er få feilhugginger. Den er imidlertid ikke like tett hugget og viser ikke den samme presisjon som hval nr. 22. Mye tyder likevel på en stor grad

av kontroll og muligens bruk av meisel, men kvaliteten er ikke den samme som for nr. 22. Dette kan tyde på at det er ulike kunstnere som står bak de to figurene.



Figur 24 Detalj hvalfigur, figur 7. Kalkering: Stebergløkken 2014.

Man ser at hvalfigurens ryggfinne også utgjør en del av en fugl (Figur 24). Jeg har imidlertid ikke markert overlappinger på denne kalkeringen, fordi det var svært vanskelig å tyde hvilke linjer som overskjærer hvem. Jeg valgte derfor bare å markere huggesporene slik jeg så dem, uten å ta hensyn til dette aspektet. Det skal også sies at denne figuren har ligget delvis åpen og lavvekst har gjort det vanskelig å tyde overhugginger.

### 5.5 Oppsummering og konklusjoner

Dette kapitlet har hatt fokus på dokumentasjon og ulike kalkeringsteknikker, og de ulike forskningsmessige verdiene som kan ligge i dette. Graden av informasjon, som for eksempel huggespor, varierer med de ulike dokumentasjonsmetodene. Siden det meste av mitt arbeid baserer seg på kalkeringer, og ofte gamle kalkeringer, er det viktig å være klar over hva som kan utgjøre potensielle feilkilder. Når Mikkelsen (1977:13) skriver at oppfatningen av stil og anatomiske detaljer i stor grad er avhengig av dokumentasjons- og reproduksjonsmetodene som benyttes, er jeg delvis enig. Jo flere ledd kalkeringen må gjennom for reproduksjon, jo

mer rom for feilkilder er det. Om man setter Mikkelsens kritikk opp mot Gjessings bruk av begrepet stil som en kronologisk indikator, påvirkes likevel ikke stil av ulike metoder og ulike personer som dokumenterer. Som tidligere nevnt definerer aldri Mikkelsen hva han mener med stil, men jeg tolker det slik at han bruker stil på tilsvarende måte som meg, at stil er uttrykk for elementer ved motivet som er forårsaket av kunstneren, på et individuelt nivå. I denne konteksten kan ulike kalkeringsmetoder utgjøre potensielle feilkilder. Når det gjelder typologiseringen, gjøres denne her basert på grunnformen/grunnkonstruksjonen av figurene og vil i liten grad påvirkes av ulike dokumentasjonsmetoder. Det viser også hvorfor det er viktig ikke å fokusere på detaljer i et slikt typologiseringsarbeid. Figur 15 er et godt eksempel på dette.

Det er likevel ikke dette som er den største utfordringen med bruk av ulike kalkeringsmetoder. Hovedutfordringen slik jeg ser det, er ulik grad av informasjon som fanges opp ved dokumentasjonen. Metoden som brukes i Valcamonica gir en helt annen informasjon om hvordan figurene er hugget, og vil kunne brukes i forbindelse med stilstudier. Det er ikke rom for at jeg kunne kalkere alle felt på nytt, men testkalkeringen viser potensialet som finnes i denne dokumentasjonsmetoden.

Det kan forekomme feilkilder i form av ulike tolkninger av detaljer i bergkunsten, enten grunnet ulik metode eller at det er ulike forskere som dokumenterer. I min typologi legger jeg vekt på figurens form og indre markeringer. Min typologi er gjort på et overordnet nivå, med lite fokus på detaljer. Feilkildene som eventuelt kalkeringene kan inneha har derfor minimal betydning for min typologi. Det vil også være mulig å gjennomføre de stilistiske analysene med bakgrunn i at jeg stiller strenge krav til eksempler på lik stil. Svært få figurer viser likhet i stil, som jeg vil vise i kapittel 8. Informasjon om huggespor kunne ha vært til hjelp i de tilfellene hvor jeg opererer med tilnærmet lik stil, og da hatt betydning for å påvise lik eller ulik teknikk mellom disse figurene. Huggespor kan også fortelle om flere figurer på samme felt (uavhengig av motiv) er laget med samme teknikk, og om de derfor kan sees i relasjon til hverandre. SFM kunne derfor vært til stor hjelp i stilanalysen. Å forfølge dette nærmere er ikke en del av min problemstilling, og den kritiske gjennomgangen av dokumentasjonsmetodene viser at dette ikke får store konsekvenser for typologien.

## **Kapittel 6: DET MIDTNORSKE MATERIALETS TYPOLOGI**

I de innledende kapitlene 2.1 – 2.3 har jeg introdusert typebegrepet og dets bruk i bergkunstforskningen, og gitt ulike eksempler på hvordan begrepet har vært brukt i metodisk sammenhenger under klassifikasjon og typologi. Typologi er en form for klassifikasjon, men i tillegg til å kategorisere materialet gjøres det også en sortering av materialet. Begrepet klasse har sine røtter i biologisk taksonomi og utgjør kategorier materialet systematiseres etter med bakgrunn i slektskap. Typologier har i motsetning til andre klassifiseringer en bevisst mening eller mål. Målet er ikke bare å systematisere. Det spesifikke formålet er bestemt av den som definerer typene (Adams og Adams 1991: 47ff).

Jeg lager ikke en typologi som har som formål å skape en kronologi, men jeg ønsker å undersøke om det finnes likheter i konstruksjonsmåter. Jeg velger å ta utgangspunkt i Adams og Adams (1991) metodiske tilnærming til praktisk typologi. I forkant av typologiseringen vil jeg først presentere de teoretiske aspektene bak systemiseringsarbeidet, og dermed klargjøre hvilke prosesser som spiller inn dette arbeidet. Hvordan vi ser (persepsjon) spiller inn på vår evne til å se mønstre. Persepsjon er derfor nært knyttet til gestalt-teori.

### **6.0 Persepsjon og gestalt-teori**

Adams og Adams (1991) forklarer typer med utgangspunkt i gestalter, noe jeg også vil gjøre. Som tidligere sagt utgjør gestaltene de intuitive typene og er så karakteristiske at vi med en gang ser at de skiller seg ut. De skal være så ulike hverandre at vi ikke trenger å analysere hva som skiller dem. Hva vi ser er også avhengig av hva vi allerede vet og kan. Typologi er derfor på mange måter en subjektiv metode, og resultatet er avhengig av forklarende beskrivelser og definisjoner. Gestaltene vil utgjøre fundamentblokkene og de utgjør dermed startpunktet for den videre typologien.

Dwight W. Read (2007) har kritisert Adams og Adams for deres tilnærming til klassifisering ved hjelp av gestalt-teori. Han mener de mangler en metodologi for hvordan man skal gå frem med typologiseringen ved utelukkende å basere seg på gestalt-teori. Teorien omhandler hvordan mennesker evner å se mønsterrelasjoner og hvordan vi ser de ulike relasjonene i en større enhet. Han savner bedre føringer for hvordan man går frem for å finne gestalter, og han



setter spørsmålstegn ved om to arkeologer vil kunne komme frem til samme typologi (Read 2007: 68-71). Det er viktig å stille dette spørsmålet. Identifisering av gestalter krever et formål og en god beskrivelse for at de skal kunne etterprøves. Det kreves også en teoretisk innføring i hva som skjer i prosessen ved gestalt-identifisering. Klassifisering og typologisering av bergkunsten viser at arkeologer kan ha helt ulike oppfatninger av utgangspunktet. Mangelfull beskrivelse av inndelingen av materialet kan gi ulike resultater ved typologiseringsarbeidet. Det er derfor viktig at beskrivelsen av gestalter og typer er så tydelige som mulig. Det finnes forskjellige formål for ulike typologier, og det er viktig å få frem det eksakte formålet med den konkrete typologien.

Wolfgang Köhler (1972) skriver at det tyske ordet *gestalt* er et synonym for form eller skikkelse. Begrepet anvendes i betydning av at det gjenspeiler et spesifikt objekt eller en organisasjon. Köhler mener også at begrepet kan anvendes i mange disipliner både sansemessige, men også funksjonelle (Köhler og Iversen 1972: 154f).

Flere teoretiske grunnprinsipper virker inn i denne prosessen, og jeg vil starte med det mest grunnleggende om hvordan vi oppfatter det vi ser – persepsjonen. Tor-Johan Ekeland (2004) skriver at grunnlaget for persepsjon er sansing. Hele tiden utsettes sansene våre for fysiske påvirkninger fra våre omgivelser. Disse påvirkningene kalles for stimuli og representerer data som gir oss informasjon om omgivelsene. Persepsjon kan derfor forklares som bearbeiding av sandedata slik at de gir mening. I selve persepsjonsprosessen er det imidlertid ikke bare disse ytre stimuli som bearbeides, de settes i sammenheng med allerede lagrede data fra tidligere erfaringer. Den samlede datamengden er alltid større enn det som er håndterbart. Derfor vil mye av persepsjonsprosessen handle om å sortere og velge ut hva som er relevant eller ikke. Persepsjon er derfor en aktiv og skapende prosess. Man vil både velge ut, legge til eller omforme data. Slik vil persepsjonen ikke nødvendigvis være helt nøyaktig eller korrekt i empirisk eller erfaringsmessig betydning (Ekeland 2004: 212ff).



Figur 25 Rubins vase (Ekeland 2004: 215)

Rubins vase (Rubin, 1915) er et velkjent eksempel på hvordan vi kan oppfatte bilder, og den visualiserer figur-grunn-prinsippet. Et objekt vil alltid stå i forhold til en bakgrunn, men hva som er objekt og bakgrunn kan reverseres. Slik kan skiftet mellom figur og bakgrunn gi helt ulike opplevelser av et og samme objekt (Figur 25).

Persepsjonens mål er å skape mening gjennom å gjenkjenne og forstå. Derfor vil vi aktivt forsøke å gjøre det ukjente kjent. Meningsøking kan derfor sies å være et generelt motivasjonsaspekt ved persepsjonen. Som del av persepsjonen vil mennesket organisere sanseinntrykket. Stimuli som kan assosieres til hverandre, ligner hverandre eller utgjør en helhet, vil ha innvirkning på organiseringen og hvilken mening som oppleves. Disse faktorene kalles gestalt-faktorer. Det overordnede prinsippet i gestaltpsykologien er at vi organiserer og søker etter helheter (Ekeland 2004: 214ff). Det handler altså om hvordan vi tenker og ser relasjoner og sammenhenger. Grunnideen ved gestalt-teori handler om evnen til å se mønstre, og om søken etter sammenhenger.

Å se er en kompleks prosess. Eksperimentelle studier viser hvordan den visuelle oppmerksomheten vår påvirkes av det å se. Øynene våre flyttes i en serie med raske hopp fra sted til sted (sakkade) og måten vi studerer et objekt følger en viss norm. Når vi undersøker det nærmere vil vi først se kantene eller rammen av objektet, for å kunne gjenkjenne og definere dets grenser. Deretter ser vi på den indre delen. Ved å studere en statue vil man derfor først se den ytre konturen eller profilen, før detaljene ved objektets indre form legges merke til (Wells 2012: 20). Dette gjelder også for mitt materiale, det er den ytre formen som ofte er det første man legger merke til.

Hvordan dyrene er konstruert kan også gjenspeile hvordan hjernen vår tolker det visuelle. Derek Hodgson (2013) forklarer hvorfor dyr i bergkunsten ofte er fremstilt i profil ved hjelp av persepsjon. Til tross for at dyr kan fremstilles på en rekke ulike måter, opptrer dyrefigurer ofte stereotypisk over en lang periode i store deler av verden. Dette gjelder også det midtnorske bergkunstmaterialet, der alle de fem motivene fremstilles i profil. Den ytre formen har en sentral og viktig rolle, som Hodgson forklarer utfra et visuelt perspektiv – vår evne til å oppfatte visuelle former. Farge eller tekstur ser ut til å være en sekundær faktor i paleolittisk kunst, mens formen har den sentrale rollen. Den menneskelige hjernen gjenkjenner dyr raskere og mer nøyaktig enn planter og andre objekter, og dyr fremstilt fra siden er det mest generaliserende og effektive, noe som gjør at vi raskt identifiserer dyret. Hodgson ser nytteverdien av dette visuelle systemet i et jeger-sanker-samfunn, spesielt med tanke på raskt

å kunne gjenkjenne bytte eller rovdyr. Vi prosesserer de ytre konturlinjene så raskt at vi er i stand til å gjenkjenne dyr til tross for at 75 % av de ytre linjene er borte, noe Hodgson mener kan være med å forklare hvorfor så mange figurer er fragmentariske. Vi trenger ikke den heltrukne linjen av den ytre formen (Hodgson 2013: 1-6).

Livio Dobrez og Patricia Dobrez (2013) mener at vårt visuelle system og vår visuelle gjenkjennelse kan overføres til bergkunsten. Det finnes essensielle perseptuelle prinsipper som gjelder både i livet og innenfor kunsten. Hvordan vi ser og forståelsen av sakkadiske øyebevegelser, er en viktig prosess i gjenkjennelse. Gjenkjennelse og persepsjon er universell prosesser og baseres på nevrofysiologi (Dobrez og Dobrez 2013: 84-88). Ved å forstå disse prosessene, kan vi forsøke å forstå hvorfor bergkunsten er konstruert slik den er gjort. Det visuelle systemet kan forklare hvorfor vi raskt kan skille ulike former fra hverandre, og det forklarer også hvorfor jeg ser at det tydelig er 4-5 standardiserte former som skiller seg ut for hvert av de fem motivene.

Basert på dette har jeg valgt konstruksjonsmåten/formen som grunnlaget for min gestaltinndeling. De ulike gestaltene er derfor utelukkende basert på motivenes konstruksjonsmåte, og disse er beskrevet innledningsvis for hver enkelt. Jeg har ikke tatt hensyn til om det er brukt ulike teknikker (malt, hugd, skåret etc.) eller detaljer og små variasjoner. Jeg har tatt utgangspunkt i det samlede materialet, og identifiserer gestalter som skiller seg tydelig fra hverandre. Etter gestalt-identifiseringen ble det øvrige materialet delt inn i typer. Dette var en mer komplisert prosess på grunn av variasjonen i de ulike attributtene figurene har. Adams og Adams skriver at dette er vanlig og at man vil sitte igjen med et ganske stort rest-materialet etter gestaltene er plukket ut, og som ikke klassifiserer seg selv like lett (Adams og Adams 1991: 54f). Når man må tenke etter og analysere hvorfor to typer er ulike er man over i en annen prosess. En videre inndeling vil derfor handle om typeidentifisering. Beskrivelsen av typeinndelingen må forklares for hver enkelt type.

Adams og Adams skiller mellom praktisk og paradigmatisk typologi, der den paradigmatisk typologien baserer seg både på de faktiske typene som forekommer i materialet, men også fiktive og potensielle typer. Jeg har valgt å gjøre en praktisk typologi. Det vil si at jeg lager typer basert på det materialet som faktisk forekommer. En paradigmatisk typologi blir problematisk for dette materialet. Å skulle lage fiktive typer blir komplisert med tanke på alle de ulike attributtene og graden av variasjon de viser. En praktisk typologi inkluderer ikke typer før det finnes eksakte eksempler av disse i materialet, og det vil derfor være nødvendig

med tilpasning og tilføyinger av typer når det dukker opp nytt materiale (Adams og Adams 1991: 94f).

Kalle Sognnes (2007a, 2010a, 2010b, (in press.)) har i senere år vært opptatt av konstruksjonsmåten i bergkunsten, og hvordan man har konstruert selve motivet og linjene. Han dekonstruerer figurene og analyserer oppbyggingen av figurens ulike elementer. Han sammenligner denne metoden med en arkeologisk utgraving, hvor figurenes oppbygging kan identifiseres på samme måte som å gå baklengs gjennom arkeologiske stratigrafiske lag. Hvor figurene kan leses i en figurstratigrafi (Sognnes in press.).

Jeg ønsker ikke å gjøre en slik analyse av figurene som Sognnes har gjort, men jeg mener denne måten å se figurene på bringer noe nytt inn i figuranalyser og ikke minst i forhold til typologi. Hvordan figuren er oppbygd og selve grunnkomposisjonen av figuren, mener jeg er et viktig aspekt ved figurene. Ved all form for konstruksjon av bilder trengs en forståelse av teknikk og størrelsesforhold, og jeg anser det som plausibelt at teknikk, proporsjoner og linjeføring også var aspekter som var viktige i forhistorisk tid. Bergkunstmaterialet i Midt-Norge er ikke større enn at jeg anser det for å være resultat av bevisste handlinger, som var ment å vare. De ser ikke ut til at vi har å gjøre med tilfeldig graffiti som ble plassert på tilfeldige steder. Som dette kapittelet vil vise, kan vi se en standardisering i måten figurene er konstruert på. Dette sannsynliggjør at menneskene som laget bergkunsten, laget dem innenfor et visst rammeverk – et rammeverk som muligens var tillært.

Tar man utgangspunkt i hypotesen til Polanyi (1962) om at all kunst er overført i et mesterlærling forhold, er det rimelig å anta at oppbyggingen og konstruksjonen av figurene har vært et element i opplæringen. Med utgangspunkt i gestaltene, ser vi at figuroppbyggingen og grunnformen er ulike. Gestalter kan i en slik kontekst tolkes som en tillært grunnform, overført fra mester til lærling. De ulike detaljene i figurene, valg av kroppsfilling, gevir og andre attributter kunne være elementer som den enkelte kunstneren/klanen/familien foretrakk å bruke. Slike detaljer kunne eventuelt ha variert med komposisjonen og hva som skulle formidles. Målet med min typologi er å se om noen konstruksjonsmåter går igjen i materialet, og om vi kan se likhetstrekk mellom måten figurer er bygget opp. Dette kan i så fall støtte Polanyis teori om en tillæringsprosess som gikk i arv eller på tvers av generasjoner.

Kan gestaltene/grunnformene vise til ulike tradisjoner? Varierer disse fra sted til sted, eller opptrer ulikhetene på samme felt eller geografisk område? Er det mulig å se om visse typer ble foretrukket i enkelte områder? Dette vil min typologi kunne gi noen svar på.

Etterprøvnbarhet er et viktig aspekt ved en typologi. Målet er at min typologi skal kunne brukes av andre både på dette materialet, men også på materiale fra andre steder. Grunnprinsippene ved metoden bør være overførbare på annet materiale, selv om typene ikke nødvendigvis er de samme. Typologien i seg selv er ikke statisk, og Adams og Adams (1991: 50) understreker at typer er under stadig utvikling. Når dette er sagt må typebeskrivelsene være så tydelige at andre kan gå inn i materialet og forstå typene, og etterprøve typologien. Det gir et dilemma for hvor store avvik man kan akseptere innenfor en type. Typebeskrivelsene må inneholde normer for de enkelte typene, men også akseptable avvik.

Videre følger typologiseringen av hjortedyrene, fuglene, hvalene, båtene og fiskene. For hvert av motivene vil det først komme en gestaltbeskrivelse som forklarer prosessen med å identifisere gestaltene. Deretter følger typeinndelingen samt en beskrivelse av hva som konkret skiller de ulike typene. Det er i hovedsak to ulike måter gestaltene skiller seg ut på, begge forklart med bakgrunn i gestalt-teori. I følge gestaltteorien er den ytre formen det første vi legger merke til. Derfor vil den ytre rammen i de fleste tilfellene bidra til å gjenkjenne gestaltene, og min gestaltinndeling gjenspeiler dette. Noen få av gestaltene fremtrer på en annen måte, men det handler fortsatt om gestalt-teori og evnen til å se mønstre og relasjoner. Disse gestaltene skiller seg ut ved flere av figurene viser fellestrekk i indre mønstre. Det er når dette indre mønsteret blir så markant og dominerende for inntrykket, at det vil fremstå som en egen gestalt. Den ytre formen blir dermed en sekundær observasjon. Dette kan sammenlignes med keramiske artefakter, der dekor/farge kan være det første vi legger merke til, og som gjør at vi ser relasjonene mellom disse i et gestalt-teoretisk perspektiv. At den ytre formen kan variere, og vil kunne få sekundær betydning. Typologien for samtlige figurer finnes i appendiks II.

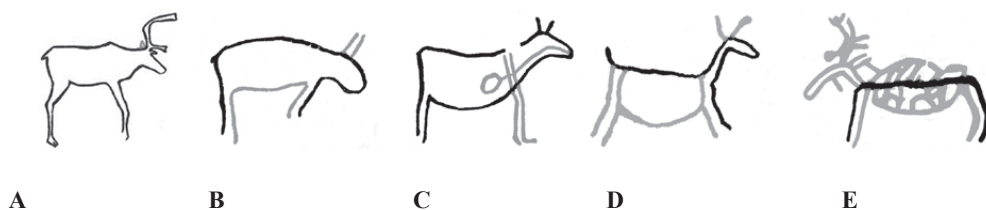
Gjennom mine beskrivelser av figurenes konstruksjonsmåte, bruker jeg av og til begrepet tegnemåte. Mitt materiale har tatt utgangspunkt i kalkeringer, og hva slags teknikk som har vært brukt til å lage figurene er ikke tatt hensyn til i min gestalt- og typeinndeling. Når jeg diskuterer hvordan ristningene ble laget, ser jeg på hvordan de ble formet som bilder - altså det overordnede inntrykket av figurenes linjeføring. I denne sammenhengen mener jeg at det er riktig å bruke begrepet tegnemåte.

## 6.1 Hjortedyrenes gestalter

De 260 hjortedyrene fordeles på fem gestalter. Gestaltene er identifisert med bakgrunn i figurenes tegnemåte og hvordan grunnformen er skapt. Arten er ikke viktig i denne sammenhengen. Hvordan den ytre rammen er konstruert danner grunnlaget for defineringen av gestaltene.

Selv om dyret er fremstilt i profil, er de ikke alltid tegnet i korrekt perspektiv. Hos noen av figurene er det vanskelig å avgjøre om de har to eller fire bein, for andre er tydelig at de har fire bein. J. B. Derogowski (2005: 133) bruker begrepet *twisted figures* (vridde figurer), som utgjør motiver som er avbildet fra flere perspektiver samtidig. André Leroi-Gourhan (1982) deler det paleolittiske bergkunstmaterialet i fem perspektivkategorier (A-E). A; *Simple profile*, som viser dyrene i direkte profil slik gestalt A i mitt materiale er fremstilt. Noen ganger kan tykkere linjer identifiseres ved beinene noe som tyder på at her finnes to bein som delvis overlapper hverandre. B; *Bi- og multi-angular opposed perspective*, viser dyr som er fremstilt fra fire sider på samme tid. C; *Bi-angular direct perspective*, hvor dyr sett både i front og fra profil. Ofte vil horn være avbildet sett i front. D; *Bi-angular oblique perspective*, dyret er vridd ca. 45°. E; *Uni-angular perspective*, dyret er vridd i en svært liten grad som gjør at alle bein og begge horn er så vidt synlige (Leroi-Gourhan 1982: 32). Det er perspektiv A, C og D som er det mest vanlige i det midtnorske materialet.

### 6.1.1 Gestaltbeskrivelsen



Figur 26 Hjortedyrenes fem gestalter. De sorte linjene markerer rammeverket for figurene.

**Gestalt A** (representert med Bøla I, Steinkjer) er figurer som er konstruert med en sammenhengende linje. Alle hjortedyr er avbildet i profil, men figur A viser en korrekt gjengivelse av dyret sett rett fra siden. Dyret viser bare ett øre, et gevir, ett frambein og ett bakbein. Figuren fremstår slik vi vil kunne se dyret i naturen. Vi vet at dyret har to ører, to gevir og fire bein, men det kan ikke ses i perspektivet. Alle figurene innenfor gestalt A vises i *simple profile*, slik de ville ha fremstått sett fra siden i naturen. Noen figurer er imidlertid

fremstilt med to ører. Dette er ikke nødvendigvis "feil" da hjortedyrene kan bevege ørene uavhengig av hverandre, og begge ørene vil da kunne vises i profil.

**Gestalt B** (representert med Evenhus III, Frosta) minner om gestalt A, men grunnformen er laget på en helt annen måte. Her er grunnformen laget slik at det går en sammenhengende linje fra bakfot gjennom bakre del av dyret, og som fortsetter med rygglinjen og hodet før den ender i frambeinet. Dyrene mangler naturalismen man finner hos gestalt A.

**Gestalt C** (representert med Evenhus VI, Frosta) har en helt annen grunnform. Her starter linjen fra den bakre linjen av bakbeinet, følger over ryggen til hodet/hals og deretter buken, før den ender i den fremre linjen av bakbeinet. Nesten hele dyret er laget med en heltrukket linje bortsett fra frambeinet, ører og eventuelt indre markeringer. Dyrene er fremstilt med både to og fire bein.

**Gestalt D** (representert med Bogge I, Nesset) har en annen grunnform, der linjen starter fra halen og fortsetter med rygglinjen, til hode/hals, før den ender i det fremste frambeinet. Hele denne linjen er sammenhengende. Figuren er stilisert, og bein og ører er markert kun med streker. Også her er figuren vridd og figuren viser fire bein i profil. Gestalten består av figurer som fremstilles både med to og fire bein.

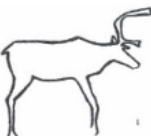


**Gestalt E** (representert med Holtås I, Levanger) er rik på detaljer. Geviret er også annerledes utformet enn hos gestalt A, med flere detaljer. Grunnformen i gestalten er den rette linjen som går langs midten av dyret og henger sammen med for- og bakbein. Denne grunnformen går igjen hos de fleste av hjortedyrene på Holtås, men kroppsutformingene viser stor variasjon. Selv om dyret er tegnet i profil, er figuren vridd da alle fire beina er like synlige. Noen få figurer er fremstilt med bare to bein.

Det var ikke mulig å basere typologien på samtlige 260 hjortedyr, ettersom en rekke figurer ikke er komplette. Flere figurer er kun representert med hode, bare med noen bein, eller at figuren mangler vesentlige linjer som gjør at gestaltidentifisering ikke er mulig. Disse er derfor utelatt. Det finnes likevel noen ufullstendige figurer, som er av en slik karakter at hele gestaltidentifisering er mulig. Typeinndelingen er dermed basert på grunnlag av 195 hjortedyr.




Typeinndelingen tar utgangspunkt i gestaltene, og representerer variasjoner innenfor disse. Jeg legger ikke vekt på detaljer som hvordan ørene er utformet, gevir eller ikke gevir etc. Dette er detaljer som kan være meningsbærende i form av kjønn, eller vise til individuelle




kunstneriske preferanser og har slik sett ikke noe i denne typologien å gjøre. Målet med min typologi er å finne ut om det er likhetstrekk i oppbyggingen av figurene. Typene er skilt fra hverandre med bakgrunn i noen få attributter, som fravær, tilstedeværelse eller variasjoner i disse. Inndelingen viser at det er rom for variasjon innenfor samme type.



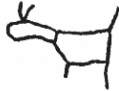

### 6.1.2 Typene




| GESTALT A  |  |
|--|--|
| <p><b>Type 1</b></p>    | <p>Hele dyret konturtegnet, og har <b>ingen indre linjer eller mønster</b> på kroppen. Ved et par tilfeller er hodet/kjevepartiet markert med en linje som deler den fra kroppen. Dyrene er avbildet både med og uten gevir. Disse kan være tilføyinger som ikke nødvendigvis følger den heltrukne linjen. De fleste figurene har bein som avsluttes helt ned, noen derimot er åpen i avslutningen slik som illustrasjonens frambein. Resten av figuren er derimot tegnet med en sammenhengende linje.</p>   |
| <p><b>Type 2</b></p>  | <p>Figurene viser fortsatt en høy grad av naturalisme. Disse figurene skilles ut som egen type grunnet <b>indre linjer</b> i form av <b>rette strekmønster</b>. Strekmønsteret ser ut til å følge naturlige linjer i dyret, ved å markere forlengelsen av bein/lår og skulderparti. Noen har også ytterligere strekmønster på kryss og tvers av disse.</p>   |
| <p><b>Type 3</b></p>  | <p>Figurene viser fortsatt en høy grad av naturalisme. Disse dyrene er skilt ut som en egen type, da det indre mønsteret skiller seg fra type 2. Mønsteret varierer fra <b>bølgede linjemønster</b> som minner om såkalte <b>livslinjer</b>. Dette er tradisjonelt blitt tolket som en metaforisk vei til sjelen/ånden til dyret som sjamanen brukte som hjelpelinje for å komme seg mellom ulike verdener (Gjessing 1936:142f). Jeg har valgt å se disse mønstrene samlet under en type. Ved en videre typeinndeling basert på variasjoner i disse ulike mønstrene, ville man endt opp med en stor mengde typer som ikke nødvendigvis forteller så mye mer. Typen defineres derfor med bakgrunn i tilstedeværelse av dette elementet.</p> |



| GESTALT B   |   |
|---|---|
| <p>Type 1</p>  | <p>Type 1 har en <b>sammenhengende linje fra bakbein-bakdel-rygg-hode-hals-frambein</b>. Figurene har <b>liten grad av naturalisme</b>, og figurene som er klassifisert under type 1 har <b>ingen indre linjer</b>. Figurene er fremstilt både med to og fire bein.</p>   |
| <p>Type 2</p>  | <p>Type 2 følger beskrivelsen til type 1, men har i tillegg <b>indre linjer</b>.</p>  |
| <p>Type 3</p>  | <p>Type 3 er definert på bakgrunn av fem figurer. I utgangspunktet kan beskrivelsen til gestalt A passe for disse, da de er tegnet med en sammenhengende linje og har kun <b>to bein ettersom linjene er sammenføyde i endene</b>. Slik er dyrene fremstilt som sett direkte fra siden. Formen og mangelen på naturalisme gjør at likheten med gestalt B blir større.</p> |

| GESTALT C   |   |
|---|---|
| <p>Type 1</p>  | <p>Type 1 er lik gestalt-beskrivelsen, med den <b>sammenhengende linjen fra bakbein-bakdel-rygg-hode-buk-bakbein</b>. Frambein later til å være tilføyd etterpå. Figurene som er klassifisert under type 1 har <b>ingen indre linjer</b>. De er fremstilt både med to og fire bein.</p>   |
| <p>Type 2</p>  | <p>Type 2 har samme grunnform, men frambeina er tilføyd på en annen måte. Linjene til frambeina er trukket helt til mot rygglinjen, slik at dyret har <b>indre linjer</b> i framparten. Disse linjene viser stor variasjon. Noen dyr har <b>livslinjer</b> og annet indre mønster under denne typen. Dyrene har stort sett enkelt utført (streker), og avbildes ofte med fire bein.</p> |
| <p>Type 3</p>  | <p>Type 3 viser store likheter med type 2, men beina har en litt annen utforming. Typen er definert utfra figurer. De har kun <b>to bein da linjene er sammenføyde i endene</b>. Slik er dyrene fremstilt som sett direkte fra siden. Noen dyr har også <b>livslinjer</b> og annet indre mønster.</p>   |

| GESTALT D  |   |
|--|---|
| <p>Type 1</p>   | <p>Type 1 har en <b>sammenhengende linje som går fra hale-rygg-hode og avslutter i frambeinet</b>. Figurene som er klassifisert under type 1 har <b>ingen indre linjer</b>. De er fremstilt både med to og fire bein.</p>   |
| <p>Type 2</p>   | <p>Type 2 har <b>indre linjer og</b> i tillegg til å følge grunnformen. Disse linjene viser stor variasjon.</p>   |
| <p>Type 3</p>   | <p>Type 3 skiller seg ut ved at <b>grunnformen viser et lite brudd</b>. I stedet for å fortsette hele linjen fra bakpart til frambein, stopper linjen på undersiden av halsen slik at framfoten danner et brudd med denne linjen. Figurene har <b>ikke indre mønster</b>.</p> |
| <p>Type 4</p>  | <p>Type 4 har den samme beskrivelsen som type 3, men har i tillegg <b>indre kroppsmønster</b>.</p>  |

| GESTALT E   |  |
|---|--|
| <p>Type 1</p>  | <p>Type 1 består så å si <b>utelukkende av rammeverket</b>, og så godt som ingen andre elementer er tilføyd. Enkelte figurer har en liten svai i rygglinjen, men de fleste har dette rette og firkantede utgangspunktet. Figurene er fremstilt både med to og fire bein.</p>   |
| <p>Type 2</p>  | <p>Type 2 består av grunnformen i tillegg til at man har tilføyd en <b>kropp på undersiden av rygglinjen</b>. Figurene viser stor variasjon i hvordan dette er utført. De er fremstilt både med og uten indre mønster, i tillegg har selve kroppen/buklinjen ulik form. Noen er buede, andre firkantede og alt av variasjoner som finnes mellom disse formene.</p> |
| <p>Type 3</p>  | <p>Type 3 består kun av en figur. Denne har i tillegg til grunnformen <b>kroppen på oversiden av rygglinjen</b>, som en pukkel.</p>  |

#### Type 4

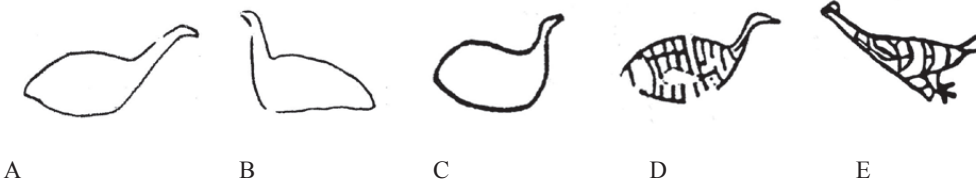


Type 4 har i tillegg til grunnformen markeringer av **kropp både på oversiden og undersiden av rygglinjen**. Alle figurene har indre kroppsmønster, og viser stor grad av variasjon.

### 6.2 Fuglefigurenes gestalter

Fuglefigurene er den nest største kategorien motiver, og består av 110 figurer. Også disse har jeg valgt å klassifisere under fem gestalter. Selv om ikke den ytre rammen viser like store forskjeller som hos hjortedyrene, er det fortsatt den ytre rammen som danner grunnlaget for gestaltene. Hvilken vinkel halsen har eller hvorvidt kroppen er tykkere eller slankere, påvirker hvordan den ytre formen gjenkjennes. I tillegg skiller gestalt D og E seg ut. Selv om det er den ytre formen vi først legger merke til, vil flere fuglefigurer som har lignende indre mønster gjøre at vi ser en relasjon mellom disse. Figurenes mønster utmerker seg i en slik grad at de legger grunnlag for egne gestalter.

#### 6.2.1 Gestaltbeskrivelsen



Figur 27 Fuglefigurenes fem gestalter.

**Gestalt A** (representert med Hammer I, Steinkjer) har figurer som er konturtegnet med en sammenhengende linje, hvor hode og hals strekker seg skrått opp fra kroppen. De aller fleste fuglefigurene faller inn under denne gestalt-kategorien, men ulike variasjoner gjør at de kan deles i fire typer. Vinkelen fra halsen mot underlaget varierer mellom ca. 20-70 °. Med noen få unntak, mangler de fleste figurene føtter og er uten indremarkeringer.

**Gestalt B** (her representert med Bardal I, Steinkjer) identifiseres med bakgrunn i måten halsen er fremstilt. Til forskjell fra de andre figurene, har disse fuglene en svært rett hals og

høyt hevet hode, tilnærmet 90 ° fra kroppen. Ingen av disse fuglene har føtter. Dette er et godt eksempel på at typologier ikke er statiske verktøy. Om det bare hadde vært én eller to figurer med denne grunnformen, ville det vært vanskeligere å skille dem ut som en egen gestalt.






**Gestalt C** (her representert med Hammer V, Steinkjer) har en tettere kropp, hvor halsen er kortere i forhold til størrelsen på kroppen sammenlignet med de andre fuglefigurene. I tillegg har de en tettere S-form og buklinjen er avrundet. Gestalten består av kun fire figurer, men de viser stor likhet i ytre form.



**Gestalt D** (her representert med Hammer V, Steinkjer) består av fuglefigurer med et komplekst indre mønster. Gestalten omfatter figurer fra tre ulike felt på Hammer, der alle har et indre kroppsmønster bestående av streker. I tillegg forekommer det en figur på Bøla IV. Oppbyggingen og grunnformen med strekmønsteret (vertikale linjer) er felles.



**Gestalt E** er skiller seg ut på samme måte som gestalt D, gjennom det indre mønsteret. Kroppen har et komplekst indre, ikke-symmetrisk rutemønster. Gestalten representeres her av én fuglefigur funnet på Reitanneset I, Midsund. Det finnes to andre figurer i mitt materiale med dette mønsteret. Lignende mønster finner vi også i kroppene til hjortedyr på Østlandet, og i Vingen på Vestlandet. Hvalen på Skogerveien i Drammen viser kanskje størst likhet med dette rutemønsteret (Mandt og Lødøen, 2005; Vogt, 2012). De tre figurene i mitt materiale varierer i mye i form, men det indre mønsteret viser store likheter. Det finnes også en fuglefigur til på Reintanneset I som mange har tolket som sel eller kveite. Figuren er tvetydig og den har også noe som minner om nebb. Jeg har valgt å ta den med på tross av at den er tvetydig.


I motsetning til hjortedyrmaterialet finnes det få ufullstendige fuglefigurer, de aller fleste er fullstendig nok til at de lar seg klassifisere. Den ytre formen lager grunnlaget for gestaltene A-C. Gestalt D og E har et indre mønster som skiller seg ut fra resten av materialet. Dette skillet var så tydelig, at det ble naturlig at disse figurene utgjorde to egne gestalter.



### 6.2.2 Typologien

| GESTALT A  |  |
|--|--|
| <b>Type 1</b><br>   | Alle figurene innenfor type 1 <b>mangler indre linjer</b> . Fem har markert stjert og to har føtter. Ellers er samtlige figurer svært enkle i formen, og har et enkelt uttrykk.  |
| <b>Type 2</b><br>   | Alle figurene innenfor type 2 har <b>indre linjer</b> som ofte tolkes som <b>livslinjer</b> . Kompleksiteten i dette <b>linjemønsteret</b> varierer, og det er spesielt to som skiller seg ut som svært komplekse (Homnes I med skålgroper og linjer, og Lånke I med sikksakk-mønster). To figurer har føtter, og en har tydelig markert stjert. |
| <b>Type 3</b><br>   | Det er fem fugler som tilhører type 3, hvorav to har indre linjer. De skiller seg ut som egen type da <b>hode og hals er fullstendig prikkhugd</b> .   |
| <b>Type 4</b><br> | Består kun av to figurer hvor <b>kroppen har prikkhugging</b> . Den ene er fullstendig prikkhugd og den andre er delvis prikkhugd.   |
| <b>Type 5</b><br> | Består også kun av to figurer som er mer kantete utformet. Begge har vingelignende attributter på oversiden av kroppen, som kan minne om gestalt C – type 2. Den ytre formen tilsier derimot at figurene tilhører gestalt A.   |

| GESTALT B  |  |
|--|--|
| <b>Type 1</b><br> | Type 1 tilsvarer gestaltbeskrivelsen og hodet er høyt hevet, der vinkelen fra halsen mot underlaget tilsvarer ca. 90 °. Alle figurene innenfor denne typen <b>mangler indre linjer</b> .   |
| <b>Type 2</b><br> | Figuren fra Hammer VII er skilt ut som egen type, da den har <b>indre mønster</b> . Dette mønsteret skiller seg radikalt fra de andre figurene og det finnes ikke noe tilsvarende blant fuglefigurene. Et lignende mønster finnes på en båtfigur fra Hammer VI (gestalt B - type 2). |

| GESTALT C   |  |
|---|--|
| <p>Type 1</p>  | <p>Type 1 tilsvarer gestaltbeskrivelsen, og har <b>ingen indre linjer</b>. Figurene har en tettere kropp, hvor halsen er kortere i forhold til størrelsen på kroppen sammenlignet med de andre fuglefigurene</p> |
| <p>Type 2</p>  | <p>Type 2 har i tillegg har de vingelignende attributter på oversiden av kroppen, som kan minne om gestalt A – type 5.</p>   |

| GESTALT D   |   |
|---|---|
| <p>Type 1</p>  | <p>Alle figurene innenfor denne typen har et <b>indre strekmønster</b>. Kroppsfasongen varierer, der noen har markert stjern mens andre ikke. Tre fugler har føtter. Det de har til felles er strekmønsteret, men mønsteret viser også variasjon. Noen har tettere linjer, og noen har en horisontal linje som krysser disse langs midten av kroppen.</p> |

| GESTALT E   |   |
|---|---|
| <p>Type 1</p>  | <p>Begge figurene har dette <b>egenartede rutemønsteret</b>, men varierer svært i ytre form.</p>  |
| <p>Type 2</p>  | <p>Type 2 har en <b>dobbel konturlinje</b>, og en linje som går fra stjern til nebb gjennom midten av kroppen. Den videre oppbyggingen av rutemønsteret viser likheter til de andre figurene under denne gestalten.</p> |

### 6.3 Hvalfigurenes gestalter

Materialet omfatter 86 hvalfigurer. Variasjonene innad i denne motivgruppen er også store, men det var likevel mulig å skille ut fem gestalter. Det var kun fire-fem figurer som ikke var fullstendige nok til å kunne la seg typologisere, ellers er samtlige hvalfigurer typologisert. De fleste har en enkel oppbygging, er konturtegnet, og mangler indre linjer. Den ytre formen varierer derimot i stor grad. Det er den ytre formen som legger grunnlaget for de ulike

gestaltene. I tillegg har jeg skilt ut gestalt E på grunnlag av indre mønster, siden variasjoner av dette mønsteret går igjen hos flere av figurene.

### 6.3.1 Gestaltbeskrivelsen



Figur 28 Hvalfigurenes fem gestalter.

**Gestalt A** (representert med Strand/Høviksskaret I, Osen). Felles for figurene innenfor denne gestalten er at de har en langstrakt kropp, der proporsjonene tilsvarer ca. 3:1 (lengde: høyde). Hos alle hvalene er halefinnen horisontal, og fremstilles i profil slik figuren som representerer gestalt A viser. Svært mange av figurene fremstilles *Bi-angular direct perspective* der halen er vridd slik at den karakteristiske halefinnen illustreres, til tross for at dyret er avbildet sett direkte fra siden. Det er tydelig at det er hval og ikke fisk som illustreres, siden de avbildes med luffelignende sveiver, en tydelig ryggfinne og den generelle kroppsfasongen med det store hodet. De fleste figurene mangler indre markeringer, men noen få har markert munn.

**Gestalt B** (representert med Hammer VI, Steinkjer). I motsetning til den første gestalten har figurene innenfor gestalt B andre proporsjoner, og dermed en annen ytre form. Forholdet mellom lengde: høyde er tilnærmet 2:1. De fleste figurene mangler indre markeringer, men noen få har en langsgående linje (delvis eller heltrukken) langs midten av kroppen.



**Gestalt C** (representert med Hammer VI, Steinkjer) er bygget opp grunnleggende forskjellig fra de andre figurene. Det er halefinnen som skiller seg ut hos disse figurene, hvor den har en tydelig knekk nedover. I noen tilfeller peker den tilnærmet rett ned ( $90^\circ$ ). Et ytterligere trekk ved gestalt C, er en forlenget halerot.



**Gestalt D** (representert med Hammer XIV, Steinkjer). Figurene som tilhører denne gestalten er nesten triangulær i formen. Lengde: høyde forholdet tilsvarer ved enkelte tilfeller nesten 1:1, selv om de fleste ligger på ca. 1,5:1. Felles er den triangulære formen, men også det store hodet.


**Gestalt E** (representert med Evenhus V, Frosta) skiller seg ut som egen gestalt på grunn av de indre linjene. Den ytre grunnformen varierer.

De aller fleste hvalfigurene er av en slik art at de lar seg typologisere innenfor disse fem gestaltene. Det finnes allikevel noen få figurer (4-5) som ikke er tatt med. Det er den ytre formen som skiller de ulike gestaltene, bortsett fra gestalt E. Figurene viser store likheter i mønster innenfor denne gestalten. Fra et gestaltteoretisk perspektiv gjør dette at det indre mønsteret blir så dominant at det tar over for den ytre formen.


### 6.3.2 Typologien


| GESTALT A  |   |
|--|---|
| <p><b>Type 1</b></p>    | <p>Alle figurene innenfor type 1 <b>mangler indre linjer</b>. De fleste har markert ryggfinne og sveiver. Noen fremstilles i <i>simple profile</i> der halen sees som en forlengelse av kroppen, mens de fleste fremstilles med halen vridd i <i>Bi-angular direct perspective</i>.</p> |
| <p><b>Type 2</b></p>  | <p>Type 2 har den samme karakteristikken som type 1, men har i tillegg <b>markeringer av munn</b>. Det finnes tre hvaler av denne typen, fra tre ulike felt fra tre ulike geografiske områder.</p>  |




| GESTALT B  |  |
|--|--|
| <p><b>Type 1</b></p>  | <p>Alle figurene som tilhører type 1 <b>mangler indre linjer</b>. De fleste har markert ryggfinne. Mange har også sveiver, men det er også en høy andel uten. Figurene fremstilles både i <i>Simple profile</i> og <i>Bi-angular direct perspective</i>.</p> |
| <p><b>Type 2</b></p>  | <p>Type 2 har den samme karakteristikken som type 1, men de har <b>indre linjer</b>, en langsgående linje (delvis eller heltrukket) langs midten av kroppen.</p>   |

| GESTALT C  |   |
|--|---|
| <p><b>Type 1</b></p>  | <p>Alle figurene som tilhører type 1 <b>mangler indre linjer</b>. De fleste har markert ryggfinne. Mange har også sveiver, men det er også en høy andel uten. Halen fremstilles både i <i>Simple profile</i> og <i>Bi-angular direct perspective</i>, med en kraftig knekk ved haleroten.</p> |



|  |   |
|--|---|
| <p><b>Type 2</b></p>  | <p>Type 2 har den samme karakteristikken som type 1, men har i tillegg <b>indre linjer</b>. Det er kun en figur (Hammer IX) under denne kategorien.</p> |
|--|---|

| GESTALT D  |   |
|--|---|
| <p><b>Type 1</b></p>  | <p>Alle figurene under type 1 er konturtegnet og <b>mangler indre linjer</b>. Alle har ryggfinner, men mangler sveiver. Mange av figurene mangler avslutning ved halen, men tendensen er at halen fremstilles både i <i>Simple profile</i> og <i>Bi-angular direct perspective</i>.</p> |

| GESTALT E  |  |
|--|--|
| <p><b>Type 1</b></p>   | <p>Figurene under type 1 har indre linjer i form av de såkalte <b>livslinjene/hjerteposer</b>. Alle figurene har en hjertepose, en påbegynt eller ferdig livslinje eller begge deler. Alle hvalfigurene har ryggfinner, men ikke alle er fremstilt med sveiver. Tendensen er også her at halen fremstilles både i <i>Simple profile</i> og <i>Bi-angular direct perspective</i>.</p>   |
| <p><b>Type 2</b></p>  | <p>Type 2 har samme karakteristikken som type 1, men det indre mønsteret har fått en videre påbygging. Alle figurene, unntatt en (Hammer VI), har fortsatt hjerteposen, men de har i tillegg fått et indre mønster som ligner <b>fiskebein/ryggvirvler</b>.</p>  |
| <p><b>Type 3</b></p>  | <p>De to figurene tilhørende type 3 skiller seg ut ved måten det indre mønsteret er fremstilt på. Figurene finnes på to ulike felt, Hammer VI og Lånke I. På mange måter kan en si at det er en variant av type 1 og 2, men type 3 skiller seg ut ved at det indre mønsteret finnes innenfor et lite belte midt på dyret. Dette ligner en slags <b>ramme/vindu</b> hvor man kan se inn i dyret. Man gjenkjenner både livslinjer/hjerteposer og fiskebeinsmønsteret/ryggvirvlene innenfor denne rammen.</p> |

## 6.4 Båtfigurenes gestalter

Båtfigurene omfatter 65 figurer, men variasjonen innad i denne motivgruppen er minst like stor som hos de foregående motivgruppene. Også innenfor dette motivet endte jeg opp med fem gestalter, som representerer ulike ytre former. Innad viser gestaltene stor variasjon, som gjorde det svært utfordrende å dele materialet inn i typer. Utfordringen ble størst med å skille gestalt A og B. Den ytre formen har likheter, men variasjonene i ulike attributter er så store at de forvirrer. I likhet med gestalt D og E av fuglefigurene og gestalt E av hvalfigurene, har tilstedeværelsen eller fraværet av indre linjer lagt grunnlaget for gestaltinndelingen. Dette er den tydeligste forskjellen gestalt A og B, og de ulike attributtene danner grunnlaget for typene.

### 6.4.1 Gestaltbeskrivelsen



Figur 29 Båtfigurenes fem gestalter.

**Gestalt A** (representert med Evenhus V, Frosta) Felles for figurene innenfor denne gestalten er at båtene er uten indre linjer. Det finnes båter med en og to stavner, og skrogene har også ulik utforming. Noen av skrogene fremstår som rektangulære og noen tilnærmet kvadratiske, andre har mer buede linjer eller skrå linjer der den ene stavnen er høyere enn den andre. Jeg har valgt å dele inn i undertyper etter antall stavner, men jeg har ikke valgt å gjøre noen ytterligere inndelinger basert på form, til det er formvariasjonen for stor. Ut ifra målbeskrivelsen min for denne typologien anser jeg det at båtene er konstruert kun med en ytre konturlinje, uten indre linjer, som det viktigste aspektet her. Jeg har også valgt å skille ut undertyper basert på forekomst av menneskefigurer i båtene, siden dette bringer inn et nytt element i figurfremstillingen. I tillegg finnes to båter med en skålgrop i skroget fra Hammer V.

**Gestalt B** (representert med Hammer VIII, Steinkjer) Under denne gestalten finner man båter med tilsvarende ytre form som gestalt A, men de har i tillegg indre linjer. Jeg har gjort flere forsøk på typeinndeling av denne gestalten, og endte til slutt med en inndeling i tre typer som

jeg mener kan etterprøves. De aller fleste figurene innenfor denne gestalten har to stavner, eller antydning til to stavner. Inndeling av typer er derfor basert de indre linjene. Det er en figur (Hammer VI) som skiller seg ut fra de andre. Den har et indre mønster som ligner det man ser hos fuglefiguren gestalt B - type 2 på Hammer VII.





**Gestalt C** (representert med Hommelvik I, Malvik) skiller seg klart fra de andre. Disse består kun av en eller to parallelle linjer. Noen kan muligens representere ufullstendige eller påbegynte båter, men figurene fra Rødøy, Alstadhaug, med mannskap indikerer også at båtene er fullstendige. Den ene figuren fra Rødøy har ofte blitt tolket som skiløper, men likheten med det øvrige materialet gjør at jeg tolker denne som båt. Hallström (1938) tolket også disse figurene som båter.




**Gestalt D** (representert med Søbstad I, Averøy). Det er kun én figur som tilhører gestalt D. Det er to linjer som går vertikalt gjennom båten og forlenges under denne, og som gjør at den skiller seg fra resten av materialet. Kristen Møllenhuis (1968a: 4) hadde ingen konkret tolkning av denne figuren annet enn at den lignet en hummer, men berget var kraftig forvitret og figuren vanskelig å tolke. Kalle Sognnes (1996a: 83) har senere tolket denne som en båtfigur, og ser fellestrekk med de båtene man finner i Trøndelag. Hva de to vertikale linjene forestiller er heller uvisst, men mulige tolkninger kan være årer eller kanskje mer sannsynlig liner som ble brukt i forbindelse med fangst. Det finnes en stor hvalfigur rett i underkant av båtfiguren som kan være med å styrke denne tolkningen.




**Gestalt E** (representert med Hammer V, Steinkjer) Det finnes kun to figurer under denne gestalten, og den ene fra Vistnesdalen I, Vevelstad, er ufullstendig. Disse båtfigurene er uten indre markeringer og formen har to forhøyninger i ene enden. Jeg var usikker om gestalt E burde være med i denne typologien, på grunn av likheter til båtfigurer på Bogge III. Jeg har valgt ikke å ta med Bogge III fordi det ligger på 9 meters høyde som tilsvarer en maksimumsalder på 2400 BP (eldre jernalder). Disse båtene befinner seg på et felt som også har jordbruksristninger og er derfor tolket å tilhøre denne tradisjonen. Hvilket betyr at Hammerristningen kan være et yngre innslag, også siden Hammer V består både av jordbruksristninger og veideristninger. Det at båtfigurene i Vistnesdalen I befinner seg i en veideristningskontekst, gjør at jeg allikevel velger å ta båtene fra Hammer og Vistnesdalen med.


Det er kun tre figurer som er utelatt, ellers er resterende 62 båter klassifisert. Figurene viser stor variasjon innenfor typene, særlig hos gestalt A og B.


#### 6.4.2 Typologien

| GESTALT A   |   |
|---|---|
| <p><b>Type 1</b></p>   | <p>Alle figurene innenfor type 1 <b>mangler indre linjer</b>. Samtlige båtfigurer har også bare <b>en stavn</b>. Ellers varierer formen av skroget i stor grad.</p>   |
| <p><b>Type 2</b></p>   | <p>Type 2 har <b>ingen indre linjer</b> i skroget, og samtlige figurer har <b>to stavner</b>. Også her viser skrogets form stor variasjon, selv innad på samme panel.</p>   |
| <p><b>Type 3</b></p>   | <p>Type 3 består kun av en figur, men er skilt ut som egen type på grunn av <b>menneskefiguren/mannskapet</b> som avbildes i båten.</p>   |
| <p><b>Type 4</b></p>  | <p>Type 4 har den samme ytre formen som det øvrige materialet under denne gestalten, men har i tillegg en <b>skålgrop</b> plassert i skroget. Det finnes to figurer av denne typen, og begge befinner seg på Evenhus V, Frosta.</p> |

| GESTALT B  |   |
|--|---|
| <p><b>Type 1</b></p>  | <p>Alle figurene innenfor type 1 har <b>vertikale linjer på skroget</b> som kan markere <b>skott</b>. De aller fleste har kun to vertikale linjer, men en figur har også tre. Det er en båt som har to ringfigurer i to av skottene (Evenhus V, Frosta). Det er imidlertid de vertikale linjene som er typens viktigste attributt.</p>  |
| <p><b>Type 2</b></p>  | <p>Type 2 har vertikale linjer i skroget, langsgående horisontale linjer i fremre eller bakre skott. Det er også et par av figurene som er markert med flere skott, og en figur har kun de horisontale linjene. Selv om variasjonen er stor har alle figurene ett eller to av disse elementene, <b>markering av skott og horisontale linjer</b>. En figur skiller seg ut ved at den har skott og tre små vertikale linjer, i stedet for horisontale (Evenhus VI, Frosta).</p> |
| <p><b>Type 3</b></p>  | <p>Type 3 består kun av to figurer, men er skilt ut som egen type på grunn av det som kan tolkes som <b>menneskefigur/mannskap</b>.</p>   |

| GESTALT C   |  |
|---|--|
| <p>Type 1</p>  | <p>Figurene innenfor type 1 består kun av <b>en linje</b>. Det er mulig denne linjen kan være bunnen av en båt. I så fall representerer dette en påbegynt/ufullstendig båtfigur.</p> |
| <p>Type 2</p>  | <p>Type 2 er båtfigurer som består av <b>to parallelle linjer</b> som er buet i begge ender. Disse kan tolkes både å være fullstendig eller ufullstendige båter.</p>                 |
| <p>Type 3</p>  | <p>Type 3 består kun av to figurer, men er skilt ut som egen type på grunn av at den har en <b>menneskefigur</b>.</p>  |

| GESTALT D   |   |
|---|---|
| <p>Type 1</p>  | <p>Det er kun én figur typologisert innenfor gestalt D, Søbstad I, Averøy. Hva de to vertikale linjene forestiller er heller uvisst, men mulige tolkninger kan være årer eller kanskje mer sannsynlig liner som ble brukt i forbindelse med fangst.</p> |

| GESTALT E   |   |
|---|---|
| <p>Type 1</p>  | <p>Type 1 er uten <b>indre markeringer og to mulige stavner</b>. Det er mulig denne typen tilhører jordbruksristningstradisjonen, og det er dermed usikkert om gestalten kan sees i sammenheng veideristningene. Siden de også opptrer sammen med veideristninger, er de tatt med i denne sammenheng.</p> |

### 6.5 Fiskefigurenes gestalter

Fiskefiguren er det motivet som har vært minst utfordrende å dele inn i gestalter og typer. Dette kommer av at det bare finnes 31 fiskefigurer. De fordeler seg kun på 8 felt, og viser svært liten variasjon innad på feltene. Derimot er det stor variasjon i ytre form, og gestaltene skiller seg klart ut. Dette skyldes at ulike fiskeslag/arter er avbildet. Typeinndelingen bygger først og fremst på om det er indre markeringer eller ikke.

### 6.5.1 Gestaltbeskrivelsen



Figur 30 Fiskefigurenes fire gestalter.

**Gestalt A** (representert med Kvennavika/Selset I, Mosvik). Felles for figurene innenfor denne gestalten er at alle har en ytre form som minner som en flyndrefisk, sannsynligvis kveite. Typeinndelingen er gjort med bakgrunn i ulike indre markeringene. Gestalten opptrer på flere felt fra ulike geografiske områder, mens de tre øvrige gestaltene forekommer kun på ett felt.


**Gestalt B** (representert med Lånke I, Stjørdal) viser liten grad av variasjon. Samtlige åtte fiskefigurer er funnet på samme panel og ligger rekke etter hverandre. De er enkelt utformet med en langstrakt kropp og halefinne, ellers er ingen finner markert. Hele kroppen er konturtegnet med en sammenhengende linje.




**Gestalt C** (representert med Honnhammer III, Tingvoll) består kun av fire malte fiskefigurer som har vært tolket som laks. De fire figurene varierer en del i form, men har til felles en markert ryggfinne og har en sidere buk enn gestalt B og D.


**Gestalt D** (representert med Teksdal I, Bjugn). Det finnes bare en figur innenfor gestalt D. Den skiller seg fra de andre ved at flere finner er markert, både buk-, bryst-, gat- rygg- (første og andre) og halefinne. Det finnes ingen lignende fiskefigur i det øvrige materialet.



Det er kun en figur fra Vistnesdalen II, Vevelstad, som ikke er klassifisert, fordi den er ufullstendig og kunne potensielt passe inn både under gestalt A, B og C.


### 6.5.2 Typologien

| GESTALT A   |  |
|---|--|
| Type 1  | Alle figurene innenfor type 1 <b>mangler indre linjer</b> . Figurene har en enkel form, og er laget med en sammenhengende linje. |
|  |  |

|  |  |
|--|--|
| <p><b>Type 2</b></p>  | <p>Felles for type 2 er at <b>hodet er markert</b>, og det er en <b>langsgående linje</b> fra midten av hodet til hale. Alle figurene av denne typen finnes på samme panel. De grunnleggende elementene er de samme, det er kun små variasjoner i måten fisken er bøyd i kroppen eller ikke.</p> |
| <p><b>Type 3</b></p>  | <p>Type 3 består kun av to figurer, fra to ulike felt. De viser variasjoner, men begge har markeringer ved hodet og/eller haleroten.</p>   |
| <p><b>Type 4</b></p>  | <p>Type 4 hører til samme felt som fiskene under type 2. Denne skiller seg helt fra de andre ved at den har et <b>rutemønster</b>. Figuren har fortsatt markering av hodet og en linje langs midten, men har et rutemønster i tillegg.</p>   |

| <b>GESTALT B</b>   |   |
|--|---|
| <p><b>Type 1</b></p>  | <p>Alle figurene innenfor denne type 1 <b>mangler indre linjer</b>. Hele kroppen er konturtegnet med en sammenhengende linje.</p> |

| <b>GESTALT C</b>   |  |
|--|--|
| <p><b>Type 1</b></p>  | <p>Alle figurene innenfor type 1 <b>mangler indre linjer</b>, bortsett fra en figur som har en vertikal linje ved haleroten. Hele kroppen er konturtegnet med en sammenhengende linje.</p> |
| <p><b>Type 2</b></p>  | <p>Figuren under type 2 har i tillegg en <b>horisontal linje</b> langs midten av kroppen.</p>  |

| <b>GESTALT D</b>   |  |
|--|--|
| <p><b>Type 1</b></p>  | <p>Det er kun en figur klassifisert innenfor gestalt D, Teksdal I, Bjugn (jfr. Gestaltbeskrivelsen).</p> |

## 6.6 Oppsummering og konklusjoner

Målet med min typologi var å undersøke om det finnes noen form for standardisering av konstruksjonsmåter, og om det er mulig å se likhetstrekk mellom figurer i måten de er oppbygget. I tillegg var et av de grunnleggende målene at denne typologien skulle kunne være etterprøvable for andre, eller at arbeidsmåten kan brukes på et annet materiale. Etter typologiseringen, er det påfallende hvor store variasjoner og ulikheter som finnes i materialet.

Materialet er lite (kun 552 figurer) sammenlignet med for eksempel Vingen (ca. 2200) og Alta (ca. 6000). Det midtnorske materialet har ingen slike store komplekser eller konsentrasjoner, men består av mindre paneler spredt i landskapet. Det største feltet er Bardal, og består av ca. 400 figurer, bare ca. 60 av disse tilhører veideristningstradisjonen. Det er helt tydelig at det er jordbrukstradisjonen som dominerer i Midt-Norge. Kalle Sognes (1998: 147) anslår at forholdet er ca. 200 jordbruksristningsfelt mot ca. 50 veideristningsfelt. Til tross for den begrensede mengden, viser veideristningsmaterialet i Midt-Norge stor variasjon.

Denne variasjonen var også utfordringen i typologiseringsarbeidet. Det ble viktig å bruke begrepsapparatet bevisst, og finne ut hvordan jeg skulle anvende gestalt og type i forhold til typologien. Det var også viktig for meg å skille ut det jeg mener er stilistiske forskjeller, fra gestalter og typer. Jeg har lagt vekt på at figurene skal ha en felles ytre form for å kunne plasseres i samme gestalt. I et gestalt-teoretisk perspektiv er det den ytre formen det første vi legger merke til. Fem av gestaltene (fugl: gestalt D og E, hval: gestalt E og båt: gestalt A og B) skiller seg ut ved at det er det indre mønsteret som legger grunnlaget for gestalten. Figurene viser likheter i hvordan det indre mønsteret er utført, i en slik grad at det danner egne gestalter. Med andre ord er det det indre mønsteret som vi først legger merke til. Typene er delt inn på grunnlag av fravær eller tilstedeværelse av ulike elementer/attributter.

Min definisjon av stil og type gjør at jeg mener figurene har tre ulike nivå. Nivå 1 og 2 inngår i typologien og utgjør verktøy for hvordan jeg organiserer materialet. Nivå 1 vil tilsvare gestaltene, mens typene utgjør det 2. nivået. Til tross for at figurene kan være konstruert på samme måte og ha de samme attributtene, viser de også ofte stor variasjon i hvordan de er utført. Det 3. nivået er det jeg definerer som stil, og jeg ser dette på et individuelt nivå. Dette nivået er utelatt fra typologien og vil inngå i en egen analyse (kapittel 8).

Gestaltene og typene kan støtte Polanyis hypotese om en tillæringsprosess som kan ha gått i arv eller på tvers av generasjoner. De kan også vitne om gruppetilhørighet og tradisjon. Med



tradisjoner mener jeg tillærte figurframstillinger (gestalter og typer). Tradisjoner trenger ikke være langvarige, men må gjentas minimum to ganger. Jo flere ganger de blir gjentatt og over lengre tid, jo sterkere vil tradisjonen være.

Gestaltene og typene viser at det er mange likheter ved figurene, selv om det ved første øyekast ikke så slik ut. Dette underbygger at det finnes felles grunntrekk for hvordan figurene ble konstruert og hvilke elementer/attributter som ble tilføyd. Disse likhetene finnes ikke bare på samme felt/panel, men opptrer også på tvers av større geografiske områder. Om disse likhetene representerer en felles gruppetradisjon, kan det tyde på at de samme gruppene ikke forholdt seg til egne felt. Det tyder med andre ord på at ulike grupper brukte de samme områdene og hadde flere områder de vekslet på å bruke. Dette sammenfaller godt med den antatte semi-nomadiske tilværelsen som eksisterte i steinalderen før jordbrukets inntog. At de fleste av feltene består av flere gestalter og typer, vitner også om møter mellom ulike grupper.

Går jeg tilbake til Gjessings stilsekvens, ser jeg at sekvensen også kan tolkes ut fra et gestalt-teoretisk perspektiv. Han baserer seg på tre grunnleggende former; den naturalistiske, den semi-naturalistiske og den skjematiske. Den ytre formen på disse er fundamentalt forskjellig. Gjessing oppfattet at disse stilrinnene var forskjellige, men han problematiserte ikke dette eller hvorfor vi ser forskjeller og relasjoner i måten figurene er konstruert på. Man kan derfor argumentere for at gestalter ikke er noe nytt, men det å tenke systematisk ut fra gestalt-teori er et nytt perspektiv i denne delen av forskningen. Mitt forslag er å utvikle et nytt teoretisk grunnsyn basert på gestalt-teori, som vil være til hjelp i det metodiske arbeidet av typologiseringen av bergkunsten.

## Kapittel 7: EVALUERING AV DET TYPOLOGISKE ARBEIDET

I dette kapitlet vil jeg evaluere typologien, og vise hvilken måte gestaltene opptrer innenfor ulike geografiske områder på og hva dette eventuelt kan bety. Målet er å finne ut om det er mulig å se mønstre i materialet og hvordan gestaltene og typene forholder seg til hverandre, både med tanke på kvantitet og geografi. Materialet viser ved første øyekast et kaos av variasjoner. Typologiseringen som er utviklet har derfor vært et forsøk på å skape orden, og for å identifisere relasjoner i materialet. Med støtte i Adams og Adams (1991) metodiske tilnærming og teoretisk støtte fra Polanyi (1962), Ekeland (2004) og Wells (2012), mener jeg å finne klare trekk i materialet fra Midt-Norge, tendenser som kanskje kan knyttes til ulike grupper mennesker, tradisjoner og tillæringsprosesser som kan ha gått i arv eller på tvers av generasjoner. Det vil også være nødvendig å undersøke om disse variablene kan ha en kronologisk sammenheng, eller om eventuelle mønstre gjenspeiler noe annet.

Analysen er delt inn i underkapitler for hvert enkelt motiv, og jeg fremstiller resultatene samlet helt til slutt i kapitlet. Dette gir en bedre oversikt enn om motivene behandles samlet. De samlede fremstillingene av hvor mange figurer det finnes innenfor hver av gestaltene og typene, vil gi noen svar på hvordan materialet opptrer i de ulike geografiske områdene.

### 7.0 Hovedtrekk hos hjortefigurene

Hjortedyrene er den største motivgruppen (260 figurer) og vil gi det beste grunnlaget for analyse. Statistiske analyser gir et mer pålitelig bilde jo større materialet er, men det er interessant å se hvordan de andre motivgruppene opptrer sammenlignet med hjortedyrene, og hvordan alle motivene opptrer samlet sett.

| Gestalt | Type 1 | Type 2 | Type 3 | Type 4 | Sum | Prosent |
|---------|--------|--------|--------|--------|-----|---------|
| A       | 29     | 11     | 9      |        | 49  | 25,1 %  |
| B       | 16     | 5      | 5      |        | 26  | 13,3 %  |
| C       | 11     | 14     | 4      |        | 29  | 14,9 %  |
| D       | 9      | 4      | 2      | 1      | 16  | 8,2 %   |

|   |    |    |   |    |     |        |
|---|----|----|---|----|-----|--------|
| E | 24 | 19 | 1 | 31 | 75  | 38,5 % |
|   |    |    |   |    | 195 | 100 %  |

Tabell 18 Fordeling av hjortefigurenes gestalter og typer

### Gestalt A

Gestalt A utgjør den nest største gruppen med figurer, og omfatter 25,1 % av det typologiserte hjortedyrmaterialet (195 figurer). Det er en tydelig dominans av type 1. Type 2 og 3 er representert med omtrent like mange figurer. Dette kan tyde på at type 1 var den foretrukne måten å tegne disse dyrene på, og at type 1 var mer utbredt enn andre. Bildet er likevel ikke så enkelt da Bardal I alene påvirker materialet i stor grad med hele 11 figurer av denne typen. De fleste andre feltene under type 1 er representert ved 1-2 figurer slik tendensen også er for type 2 og 3.

### Gestalt B

Antallet figurer som tilhører denne gestalten er omtrent like stort som gestalt C, og utgjør 13,3 % av det typologiserte materialet. Gruppen viser også flere likheter med gestalt C, ved at man ikke finner store konsentrasjoner av figurer av samme gestalt på et felt. Det vanlige er 1-2 figurer på hvert felt (Evenhus VI har imidlertid 3 figurer). Noen av disse feltene tilhører samme lokalitet. Det gir derfor en liten konsentrasjon på Evenhus som har 6 figurer til sammen, 4 figurer på Bøla, og 4 på Hammer. Typefordelingen viser en klar dominans av type 1.

### Gestalt C

Hjortedyr som tilhører denne gestalten finner vi i alle fylkene som inngår i mitt materiale, og er representert med minst to lokaliteter i hvert fylke. Når det gjelder antall figurer så tilhører 14,9 % av det typologiserte materialet gestalt C. Det er ingen konsentrasjoner av figurer av gestalt C på samme felt, man finner bare 1-2 figurer av denne gestalten innenfor hvert felt. Den største konsentrasjonen finnes hos Bogge I med 4 figurer. Når det gjelder typefordelingen så dominerer type 1 og 2.

### **Gestalt D**

Gestalten er den minste gruppen, og står for bare 8,2 % av det typologiserte hjortedyrmaterialet. Type 1 dominerer materialet. De fleste figurene finnes på Bogge. Unntakene er 3 figurer på Evenhus og 1 på Honnhammer.

### **Gestalt E**

Denne gestalten utgjør den største gruppen og står for 38,5 % av det typologiserte materialet. Type 4 har det høyeste antallet figurer innenfor denne gestalten, men også type 1 og type 2 er representert med et høyt antall figurer. Type 3 består kun av en figur. Med unntak av type 3 er det en større spredning og fordeling av figurer på de ulike typene.

#### ***7.0.1 Geografisk perspektiv***

Gestalt A er representert i alle de fire fylkene (Sør-Trøndelag, Nord-Trøndelag, Møre og Romsdal og Nordland), men hovedvekten finnes i Nord-Trøndelag hvor 55,2 % av det totale materialet befinner seg (Figur 31). Selv om gestalten finnes på flere felt innenfor samme lokalitet, gir dette ingen store utslag. Gestalten har derfor stor geografisk spredning, men den opptrer ikke med så mange figurer på hvert felt.

Den geografiske spredningen av gestalt B varierer (Figur 32). Type 2 finnes i alle fylkene unntatt Nordland, mens type 3 finnes både i Møre og Romsdal og i Nordland. Type 1 derimot finnes bare i Nord-Trøndelag, med unntak av Strand/Høviksskaret I som ligger på Fosenhalvøya i Sør-Trøndelag.

Gestalt C viser stor variasjon og stor geografisk spredning (Figur 33). Figurvariasjonene sees både på tvers av felt og lokaliteter, men også innad på samme felt. Man finner type 1 og 2 i alle de geografiske områdene (fylkene) som inngår i mitt materiale. Type 3 derimot skiller seg ut ved at den kun opptrer i materialet fra Møre og Romsdal, representert av tre felt – Rødsand I, Bogge I og Honnhammer I. 18 felt har figurer som tilhører denne gestalten, fordelt på 10 lokaliteter.

Gestalt D finner man hovedsakelig på Bogge i Møre og Romsdal. Det finnes en figur fra Honnhammer, og utenom Møre og Romsdal finner man tre figurer på Evenhus i Frosta (Figur 34). På denne måten kan gestalt D knyttes i større grad til Møre og Romsdal, og viser ikke

den samme geografiske spredning som de andre gestaltene. Jeg vil derfor plassere denne gestalten i en vestlig sammenheng, der noen lignende paralleller unntaksvis kan spores på Evenhus III. Det er mulig dette kan tolkes som en mer isolert hendelse der gestalten ble brukt av en liten gruppe mennesker, til en begrenset tid. Bogge I viser imidlertid stor figurvariasjon, som tyder på at flere mennesker var involvert i produksjonen av bergkunsten.

Gestalt E er konsentrert til Nord-Trøndelag, hvor 68 % av alle figurene er lokalisert ved Holtås (Figur 35). De største likhetene finner man mellom Holtås I og Bardal III. Disse figurene viser store likheter i konstruksjon, og deler mange av de samme elementene som det komplekse indre mønsteret består av. Mye tyder på at det er snakk om ulike grupper innenfor samme tradisjon, eller at det er ulike mennesker innenfor samme gruppering som har laget disse.

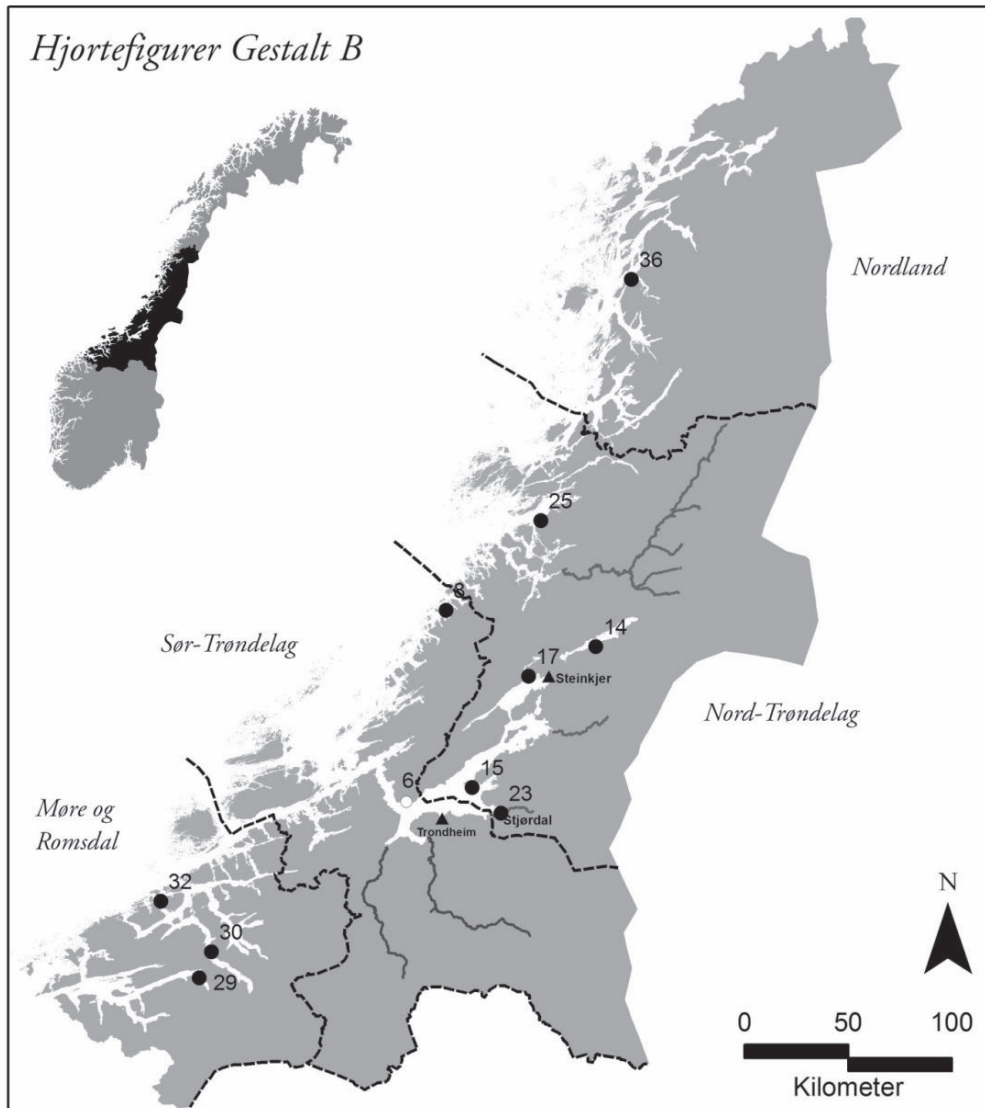
Noe av det som overrasket mest ved gjennomgangen av typene, var at konsentrasjoner av samme type på samme felt (panel) er sjeldent. Det er lett å anta at figurene vil vise størst likhet innenfor samme felt/lokalitet, men dette viser seg sjelden å være tilfellet. Ofte er det bare et fåtall figurer på samme felt som viser store likheter. Tendensen er at det bare finnes 1-3 figurer av samme type på samme felt. Bogge og Holtås skiller seg ut ved at man finner et høyere antall figurer av samme type på samme felt. Det høye antallet kan tyde på at flere var involvert i bergkunstproduksjonen på disse feltene, som en del av en større enkelthendelse, eller ved gjentatte besøk av mennesker som representerte samme tradisjon over en lengre periode. Flere gestalter og typer på samme felt kan vitne om at det ikke ble laget mange figurer om gangen på hvert felt, og at hvert felt virker å være bygget opp av figurer med ulike grunnkomposisjoner. Om dette betyr at forskjellene skyldes besøk på feltene til ulik tid, eller om det skyldes besøk av mennesker med ulik opplæring i figurkonstruksjon til samme tid, er vanskelig å avgjøre. Komposisjonene kan imidlertid antyde at bergkunsten ble produsert gjennom flere besøk. Siden figurer ofte ser ut til å bygge videre på andre figurer på samme felt, og kan opptre gruppevis på feltet. Dette er noe jeg vil se nærmere på i kapittel 9.

Gestaltene A, B og C, har likheter i måten de opptrer på i Midt-Norge. Gestaltene og typene ser ikke ut til å opptre i geografiske mønstre, og man finner eksempler på disse tre gestaltene i alle de geografiske områdene avhandlingen tar for seg. Man finner en liten konsentrasjon (11 figurer) av gestalt A på Bardal I. Hell I består av 6 figurer, mens Stykket I har 4 figurer som tilhører gestalt A. Ellers er tendensen den samme som for resten av materialet, at det kun finnes 1-2 figurer av samme gestalt innenfor samme felt. Som vist under kapittel 7.0 viser

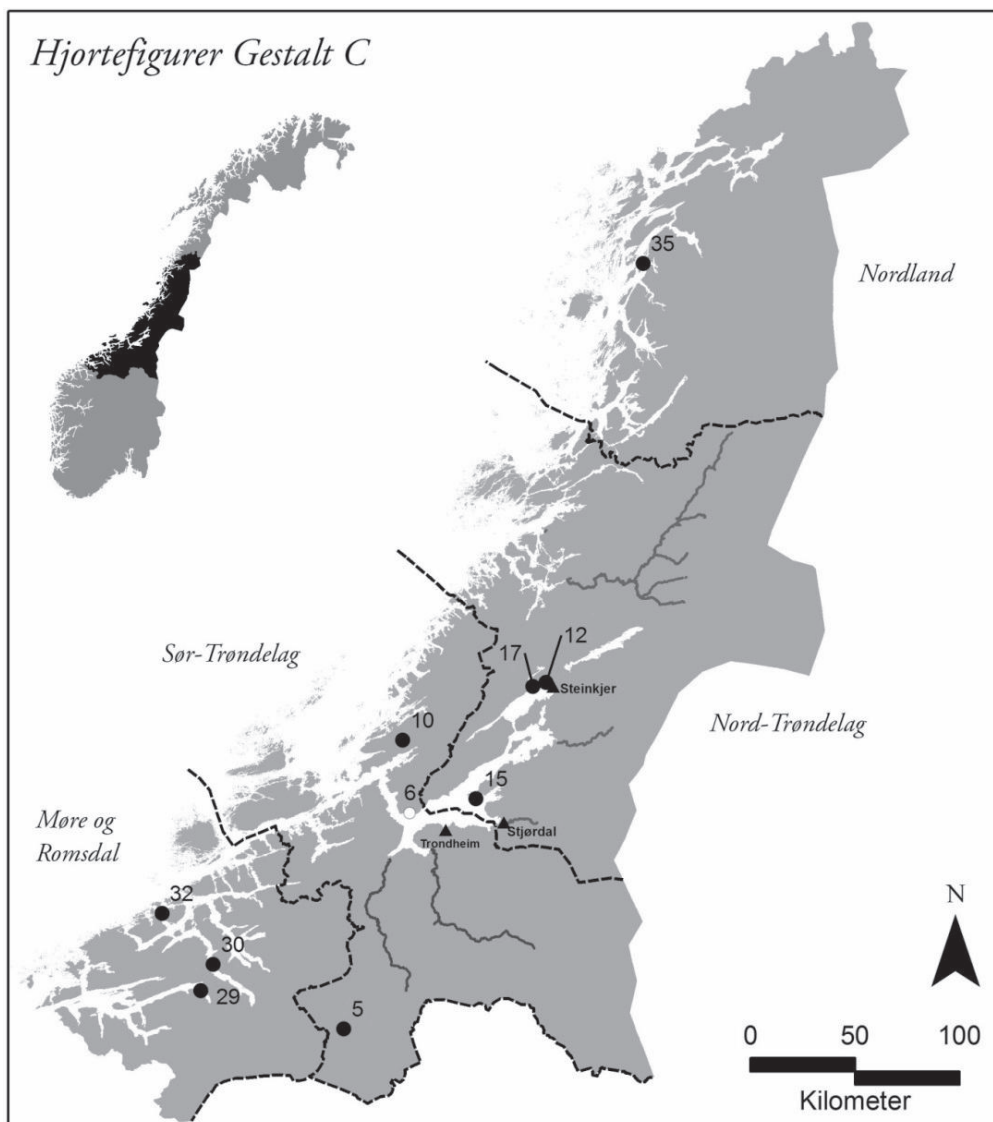
materialet likheter både på tvers av felt og lokaliteter, men også innad på samme felt. Spesielt Bardal I og Hell I har et svært homogent uttrykk. Dette kan tyde på at bruksperioden av feltene ikke vedvarte i mange år til tross for et høyere antall figurer enn vanlig. Gestalt D og E oppfører seg på en annen måte, og knyttes til spesielle områder. Gestalt D knyttes hovedsakelig til Bogge, mens gestalt E konsentreres til Holtås. Dette illustrerer at det finnes ulike mønster for hvordan gestaltene opptrer geografisk, og at det er et komplekst materiale. Materialet opptrer altså ikke på samme måte i alle de geografiske områdene.



Figur 31 Geografisk oversikt av hjortedyrenes gestalt A. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.

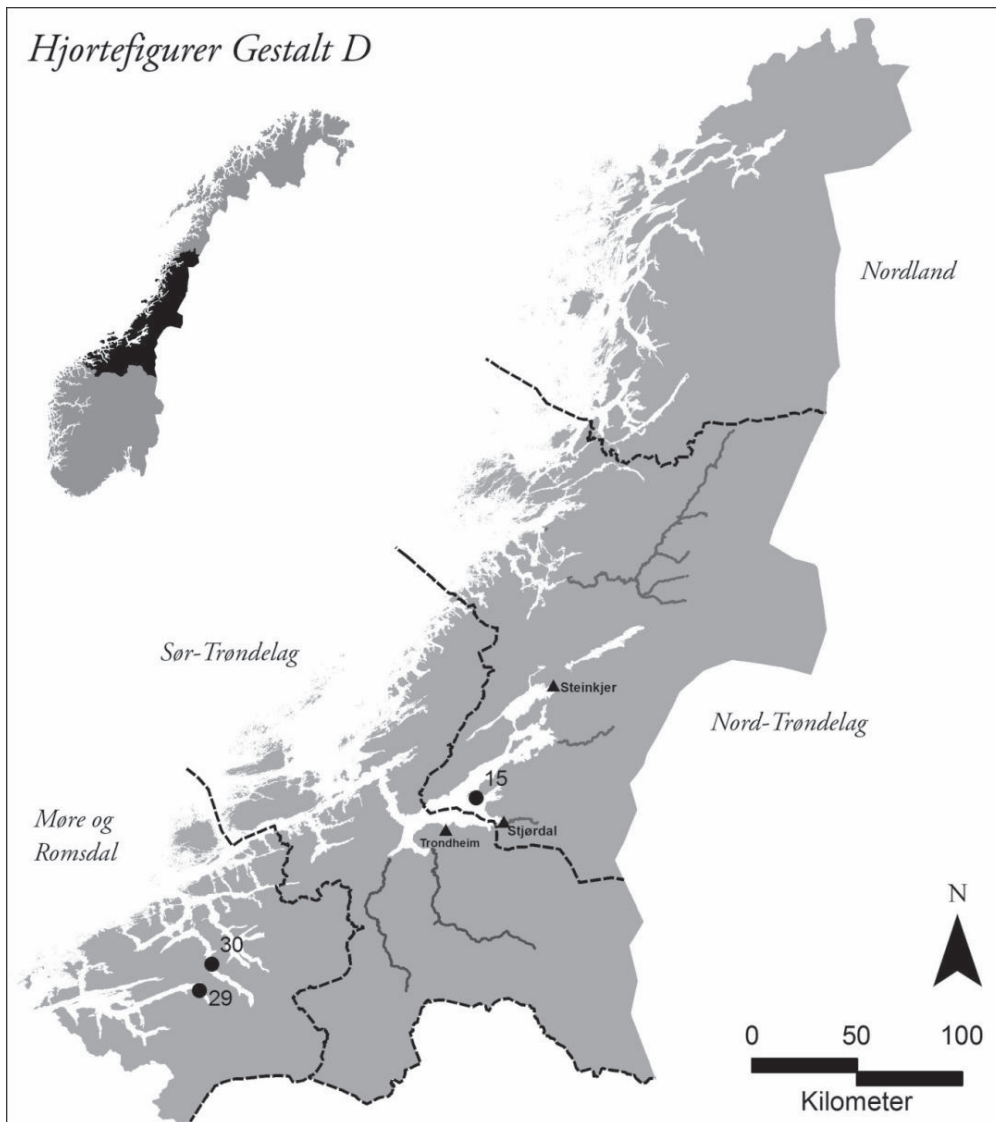


Figur 32 Geografisk oversikt av hjortedyrenes gestalt B. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.

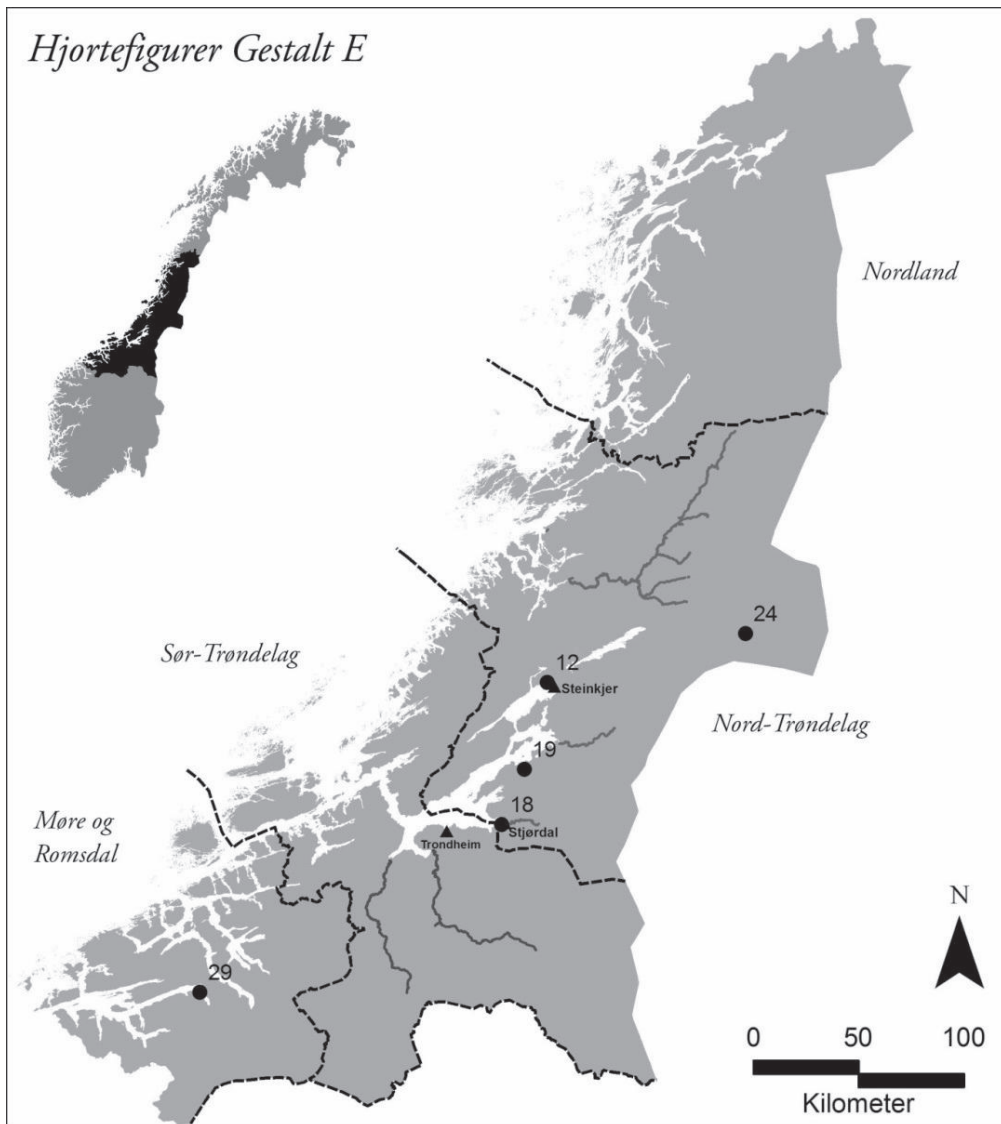


Figur 33 Geografisk oversikt av hjortedyrenes gestalt C. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.





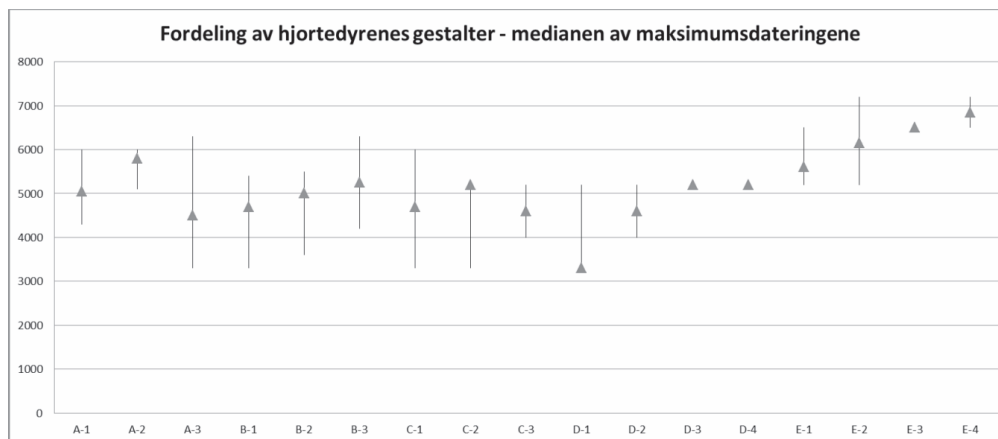
Figur 34 Geografisk oversikt av hjortedyrenes gestalt D. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.



Figur 35 Geografisk oversikt av hjortedyrenes gestalt E. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.

### 7.0.2 Gestaltene og typene i et tidsperspektiv

Det er viktig å finne ut om gestalter og typer har sammenfallende dateringer, og om strandlinjedateringene kan vise relasjoner eller relativ datering mellom de ulike gestaltene. Som jeg har vist innledningsvis gir ikke de strandlinjedateringene jeg bruker en nøyaktig datering, og vi opererer med mulig feilmargin på 200-400 år. Det er imidlertid ikke noe grunnleggende mål å datere gestaltene. Til det blir dateringene for omtrentlige og metodene for unøyaktige. Målet med denne fremstillingen er å undersøke om hvilke tendenser eller relasjoner mellom de ulike gestaltene maksimumsdateringene kan vise. Resultatene er sammenfattet i diagrammet under (Figur 36), som illustrerer tendensene i materialet.



Figur 36 Hjortedyrenes gestalter og maksimumsdatering

Y-aksen viser alderen i år BP. Fosenmalingene, Nyttjønnan og Rødsand er utelatt da disse sannsynligvis ikke kan strandlinjedateres. X-aksen viser gestaltene og typene. Pilene viser median-verdien, den midterste verdien der dataene er sortert i rekkefølge, og strekene viser tidsperioden de ulike typene strekker seg over. Gjennomsnitt ville blitt feil i denne sammenheng, fordi enkelte dateringer ville dratt gjennomsnittet enten kraftig opp eller ned. Fordelen med medianverdien er at median er stabil ovenfor ekstreme observasjoner, som at enkelte felt kan ha mye høyere antall figurer enn hva som er normalt for den enkelte typen. Gestalt D-3, D-4 og E-3 har kun en maksimumsdatering. Diagrammet viser ikke noen tydelig kronologisk sammenheng, men det kan se ut til at deler av materialet kan maksimumsdateres til perioden ca. 4500-5000 BP. Gestalt E skiller seg ut med eldre maksimumsalder. Gestalten finnes på få felt, men de to feltene (Holtås I og Bardal III) som ligger nærmest hverandre har begge en høy alder. Dette er figurer som Gjessing (1936) kalte stil III, og som han tolket som

den yngste figurgruppen. Tendensen fra strandlinjedateringen av det midtnorske materialet viser at disse figurene trolig er mye eldre, og kanskje til og med de eldste i dette området. Lindqvist (1984:14) har også påpekt dette. Gjessing (1936: 171) selv bemerket misforholdet mellom høyde over havet og stilen, men til tross for dette plasserte han figurene i overgangen til bronsealder fordi figurene har et utseende som knytter de til stil III. Dette er et godt eksempel på hvordan materialet viser viktige avvik, men at det likevel blir plassert i forhåndsbestemte kronologiske trinn. Et viktig resultat fra denne framstillingen er obeservasjonen om at gestaltene overlapper i stor grad. Det viser at ulikheter også kan bety samtidighet. Oversikt over alle gestalter/typer og maksimumsdaterer finnes i Appendiks III.

Maksimumsdateringene for gestalt A varierer mellom ca. 3300-6300 BP, et tidsrom på hele 3000 år. Dette viser at strandlinjedatering neppe kan brukes for denne gestalten. At figurene kun er konturtegnet og at dyrene er naturalistisk fremstilt, gjør at man bør være forsiktig med å sammenligne og knytte dem til samme tradisjon. Det er en mulighet for at to mennesker fra to ulike geografiske områder til ulik tid har laget konturtegnede hjortedyr som er så like at de kan klassifiseres under samme gestalt. Dette er det Gell (1998: 156) omtaler som *universal style*, at enkle fremstillinger kan opptre uavhengig av hverandre (kapittel 1.2). Gestalt B viser den samme variasjonen i maksimumsdateringen som gestalt A.

Gestalt C varierer med en alder innenfor tidsrommet ca. 3300-6000 BP. Evenhus gir den yngste dateringen, men det finnes også andre felt som bidrar til å trekke alderen ned. Honnhammer, Hammer og Bogge I har maksimumsdateringer på ca. 4000-4400 BP, som kan tyde på samtidighet.

Strandlinjedateringen av gestalt D omfatter kun tre felt: Bogge I – ca. 5200 BP, Honnhammer I – ca. 4000 BP og Evenhus – ca. 3300 BP. Gestalten spenner over et tidsrom på 1900 år. Figurene på Evenhus og Honnhammer er klart forskjellige fra Bogge, noe maksimumsdateringene understreker. I hovedsak er gestalten konsentrert til Bogge. Jeg vil likevel være forsiktig med å utelate materialet fra Evenhus og Honnhammer, til tross for at figurene her skiller seg fra Bogge.

Gestalt E varierer i alder innenfor tidsrommet ca. 5200-7200 BP. Bardal III og Holtås I er feltene som viser størst likhet, med en aldersforskjell på 700 år i følge strandlinjedata. Type 1 viser et sprang på 1300 år, mens type 2 omfatter en periode på hele 2000 år. Det er Bogge I som har den yngste dateringen på ca. 5200 BP.

Kalle Sognnes (1994) har tidligere utviklet to alternative modeller for veidekunsten i Midt-Norge, den *diakrone* og *synkron*. Den diakrone modellen tar utgangspunkt i den tradisjonelle måten med å tolke veidekunsten som strandbundet. Det er funnet strandsedimenter som har dekket bergkunsten på Hammer, Bjørset og Strand som kan bekrefte dette. Stranden representerte møteplassene for de ulike elementene (sjø, land og luft). Man kan argumentere for at liminalitet (der himmel, land og vann møtes) og at de rene bergflatene i strandsonen ga et bedre utgangspunkt og dermed utgjør lokaliseringsfaktorer (Gennep, 1905; Helskog, 1999). Men det finnes likevel berg/løsblokker/større jordfaste blokker som ikke lå i strandsonen, som egnet seg for bergkunst.

Den synkron modellen derimot tar utgangspunkt i at veidekunsten ble laget til omtrent samme tid. Om denne modellen stemmer, vil det bare være et utvalg av feltene som var strandbundet. Veidekunstens variasjon i type og stil kan derfor tolkes som uttrykk for ulike grupperinger. Sognnes foreslår at variasjonene som sees i materialet til samme tid for eksempel kan settes i en totemistisk sammenheng, der de ulike motivene vil knyttes til ulike klaner (Sognnes 1994: 39-46). Jeg ønsker ikke nødvendigvis å se gestaltene i en totemistisk sammenheng, men at gestalter kan sees som tillærte tegnemåter kanskje innenfor samme tradisjon. Om man tar utgangspunkt i maksimumsdateringene til gestaltene, kan det tyde på at mye av bergkunsten var laget innenfor en relativ kort periode. Gestalt E skiller seg ut med en mye høyere beliggenhet i terrenget. Dette betyr enten at gestalt E er eldre, eller at den ble laget samtidig som de andre, bare ikke lokalisert til stranden. Evenhus skiller seg også ut med en svært ung maksimumsdatering ca. 3300 BP. Typelikheter til andre felt med eldre strandlinjedatering, gjør at det er vanskelig å tro at alle felt var strandbundet.

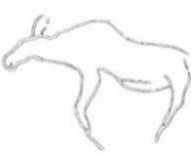

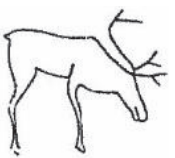



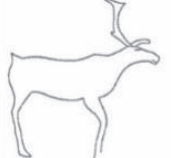

Mye kan derfor tyde på at ikke all bergkunst var strandbundet i Midt-Norge. Det er overlapp i tid både mellom de ulike typene innenfor gestaltene, men også mellom de ulike gestaltene. Det er ikke mulig å se noen tydelig kronologisk sammenheng og utvikling mellom de ulike gestaltene, eller typene. Denne analysen understreker at strandlinjedatering av det midnorske materialet når det gjelder gestalter og typer er problematisk. Jeg mener det er mer meningsfylt å jobbe med gestaltene, fremfor å jobbe med strandlinjedatering av bergkunsten siden mye tyder på at ikke alle felt var strandbundet. Jeg vil heller fokusere på hvorfor bergkunstens tegnemåte er standardisert, enn hvor bergkunsten befinner seg i høyde over havet.

### *7.0.3 Hjortedyrene i Midt-Norge i et nasjonalt perspektiv*

I den videre analysen av hvordan gestaltene opptrer, har jeg valgt å trekke inn annet materiale. Utfordringen er tilfellene hvor gestaltene later til å være begrenset til et lite geografisk område, slik det kommer frem for gestalt D og E. Det er viktig å undersøke om dette gjenspeiles i det øvrige norske materialet. Dette er også en mulighet til å undersøke om gestaltene jeg har identifisert i mitt materiale, er aktuelle for andre områder. Jeg har derfor plukket ut kontrollområder som representerer ulike deler av landet. Viser det seg at man gjenfinner de samme gestaltene/typene andre steder, vil min typologi også være relevant for andre områder. Jeg har gjort et utvalg av felt fra ulike deler av Norge, deriblant Alta, Vingen, den slipte bergkunsten i Nordland, og noen utvalgte felt fra Østlandet. Jeg har dannet meg et overblikk av hvilke motiver og figurer man finner i disse ulike områdene.

Gestalt A viser stor variasjon, men felles er at figurene er konturtegnet og har stor grad av naturalisme. Det er lett å finne andre eksempler på dette fra det nordnorske materialet. Typene man finner i det midtnorske materialet har ofte andre attributter enn figurene fra Alta, og de fleste var derfor vanskelige å typebestemme. Mange av figurene er fullstendig uthugget, og de fleste har en helt annen utforming enn figurene i mitt undersøkelsesområde. Figurene med fullstendig uthugging, ville ha blitt plassert som en ny undertype av gestalt A, ved en videreutvikling av typologien fra Midt-Norge. Figurene som ikke lar seg plassere innenfor typologien slik den foreligger nå, ble derfor ikke tatt med i denne fremstillingen (Tabell 19).

Oversikten viser at det finnes en del fellestrekk nordover i landet. Komposisjonen av figurene, naturalismen og de ulike elementene som gevir og avslutningen på beina viser likheter. Figurene fra Lakselv og Fykanvatnet skiller seg ut ved at de laget med en helt annen teknikk. De er slipte og er store sammenlignet med annet materiale, og betydelig større enn den reelle størrelse av dyrene. Den ytre formen viser likheter ved at de er konturtegnet på samme måte som materialet i Midt-Norge, og som man også finner eksempler på i Alta. Etter en gjennomgang av materialet i Vingen og på Østlandet har jeg ikke klart å finne gode eksempler på gestalt A. Dette kan tyde på at gestalt A hovedsakelig opptrer fra Midt-Norge og nordover i landet.

| Annet materiale   | Midt-Norge  |
|---|---|
| Alta (Hjemmeluft)<br>Bergheim 4A  | Evenhus V   |
|    |    |
| Forselv   | Bardal I  |
|    |    |
| Leiknes   | Stykket I   |
|  |  |
| Fykanvatnet   | Bøla I  |
|  |  |

Tabell 19 Forekomst av gestalt A i øvrig norsk materiale.

Gestalt B finnes også i alle de midtnorske fylkene. Denne gestalten gjenkjennes ved at nesten hele figuren er konturtegnet bortsett fra buklinjen, som er tilført sekundært. Figurene har også mindre grad av naturalisme. Gestalten dukker opp flere steder i landet, men utformingen ser ut til å ha geografiske preferanser. I det midtnorske materialet finner man ikke indre mønster i disse figurene, med unntak av noen få som har en langsgående linje i midten av kroppen eller

markering av hals. Dette ser også ut til å være tilfellet i Alta. Her finner man flere eksempler på denne gestalten, men de fleste består kun av konturlinjen. Noen steder er hodet uthugget slik figuren fra Alta viser i Tabell 20. Dette er kanskje den gestalten som viser størst variasjon. Utformingen av hjortedyrene viser størst likhet ved geografisk nærhet. Selv om de viser stor ulikhet i utforming på tvers av de store geografiske avstandene, ser man likevel at selve grunnformen går igjen til tross for avstanden.

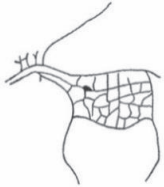





Ved en gjennomgang av det øvrige materialet, ser gestalt C ut til å dominere på de aller fleste feltene utenfor det midtnorske materialet. Disse figurene viser stor likhet i konstruksjonsmåte til tross for stor variasjon i utforming (Tabell 21). Selv om man gjenfinner gestalten i store deler av landet, har den forskjellig dominans innenfor de forskjellige regionene.

Når det gjelder det midtnorske materialet er det bare 14,9 % av hjortedyrene som er tegnet på denne måten. Uten å ha et konkret tall å vise til, er det en tydelig dominans av denne gestalten i materialet fra Vingen (Lødøen og Mandt, 2012). Det ser ut til at denne måten å konstruere hjortedyr på også var vanlig i Alta og på Østlandet. Denne gestalten fremstår altså som svært vanlig, men mye tyder på at det eksisterer regionale variasjoner i utformingen av figurene. De komplekse indre mønstrene er uvanlige i Midt-Norge, men det dominerer materialet i Vingen, ved Amtmannsnes og på Kirkely. Det er også en forskjell i hvordan frambeinene er heftet på grunnformen; om de bare kobles til buken eller trekkes videre opp mot rygglinjen.


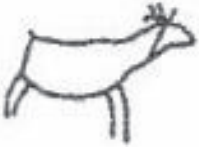


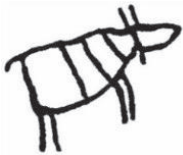




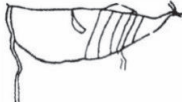


Gestalt C kan være et resultat av en praktisk måte å konstruere hjortedyr på. Ved å dele opp dyret med å tegne kroppen først for så å tilføye frambeina, er det lettere å kontrollere proporsjonene. Dette kan være med på å forklare hvorfor man finner så mange eksempler på denne konstruksjonsmåten. Attributter og andre elementer som indre markering vil kunne være med på å skille mellom forskjellige tradisjoner i ulike områder.

Noen felt skiller seg fra resten av det midtnorske materialet. Bogge og Holtås er de tydeligste eksemplene på dette. Her er det konsentrasjoner av samme gestalter/typer på samme felt. Man kan spørre hvorfor man finner en slik konsentrasjon akkurat her, og kanskje representerer disse feltene gjentatte besøk. Gestalt D står som en kontrast til det som ellers er trekkene. Til sammen er det ikke mer enn 16 figurer (8,2 %) av denne gestalten i Midt-Norge, og 12 av dem befinner seg på Bogge I. Det finnes i midlertid eksempler på at gestalt D også opptrer innenfor andre deler av Norge. Utenfor Midt-Norge kan man blant annet gjenkjenne gestalt D i materialet fra Vingen.



| Annet materiale   | Annet materiale   | Midt-Norge  |
|---|---|---|
| Skogerveien   | Ekeberg   | Hammer XIV  |
|  |  |  |
| Alta  | Alta  | Bøla III:   |
|  |  |  |

Tabell 20 Forekomst av gestalt B i øvrig norsk materiale.





| Annet materiale   | Annet materiale   | Annet materiale   | Midt-Norge  |
|---|---|---|---|
| Alta  | Gråbergan   | Kirkely   | Evenhus II  |
|  |  |  |  |
| Drotten   | Forselv   | Alta  | Evenhus V:  |
|  |  |  |  |
| Kirkely   | Amtmannsnes   | Vingen Brattebakken   | Bogge I   |
|  |  |  |  |

Tabell 21 Forekomst av gestalt C. i øvrig norsk materiale.









Alle figurene i Tabell 22 tilhører gestalt D - type 2, men viser variasjon. Kolonnen til høyre viser to figurer fra mitt materiale, mens kolonnen til venstre viser figurer fra Vingen i Bremanger og Eidefoss i Gudbrandsdalen (Mandt og Lødøen 2005: 142 og 275). Gestalten forekommer både i materialet fra Vestlandet og Østfjells. Selv om gestalten konsentreres til Bogge I i mitt materiale, ser man gjennom dette eksempelet at gestalten også opptrer både Vest- og Østlandet.

Den andre gestalten som kan knyttes til spesifikke geografiske områder, er gestalt E. Dette er den største samlingen av figurer i mitt materiale. 17 av disse finnes på Bogge, mens hele 39 figurer finnes på Holtås I. Når det gjelder figurene på Bogge begrenses disse til type 1 med et par figurer under type 2 (og mangler derfor det komplekse indre mønsteret). Den store samlingen av figurer på Holtås I er i seg selv interessant, og viser et annet aktivitetsnivå enn det som er tendensen ellers av mitt materiale. Førsteintrykket av feltet er at figurene har et svært homogent utseende. De er relativt like i størrelse og utforming. Det homogene utseendet forsterkes av at hjortedyrene er de eneste dyrefigurene som er avbildet på panelet. Det finnes et par rammefigurer og frynsefigurer, men hjortedyrene dominerer totalt. Den typologiske gjennomgangen har imidlertid vist at disse figurene viser stor variasjon innad på panelet, og gestalten lar seg dele inn i 4 typer.

Jeg har ikke klart å finne eksempler på gestalt E i materialet fra Østlandet og antar dersom de finnes i dette området, er det med svært få eksemplarer. Både gestalten, men også andre elementer ved figurene (som indre mønster og detaljer i konstruksjonen) finner man igjen i Ausevik og i Vingen (Tabell 23). Gestalten og de ulike elementene er komplekse, og viser ingen grad av naturalisme. Det at gestalten opptrer i få områder, kan tyde på at det er tale om spesialisering og lokale tradisjoner som var mer stedbundet. At feltene fra den indre delen av Trondheimsfjorden viser så mange likheter med Vingen og Ausevik, kan vise til en kontakt mellom disse områdene. Til tross for dette likhetstrekket viser de også ulikheter i utformingen, som vitner om en egen lokal variant av gestalten. Grunnformen, de lange hodene, markeringen av ørene og det indre komplekse mønsteret mener jeg det er rimelig å se som uttrykk for kontakt. Enten som et resultat av lik opplæring innenfor én og samme tradisjon, eller mennesker fra en annen tradisjon som har blitt inspirert og tatt opp elementer i sin egen tradisjon (uten at det er direkte relasjon mellom de ulike tradisjonene). Dette er ikke en naturalistisk fremstilling av hjortedyr, og de anatomiske trekkene er svært stiliserte. Jeg anser det derfor som mindre sannsynlig at *universal style* (jfr. Gell 1998) er aktuelt i dette tilfellet, på grunn av figurenes kompleksitet.

| Annet materiale   | Midt-Norge  |
|---|---|
| Vingen (Brattebakken)   | Bogge I   |
|  |  |
| Eidefossen  | Honnhammer I  |
|  |  |

Tabell 22 Forekomst av gestalt D i øvrig norsk materiale.

| Annet materiale   | Midt-Norge  |
|---|---|
| Alta  | Nytjørnan I   |
|  |  |
| Ausevik   | Holtås I  |
|  |  |
| Vingen (Vindbakken 11)  | Holtås I  |
|  |  |
| Vingen (Storåkeren 10)  | Holtås I  |
|  |  |

Tabell 23 Forekomst av gestalt E i øvrig norsk materiale.

Knut Helskog (2014: 223) har sammenlignet figurene på Holtås I med figurene fra periode IV i materialet fra Alta. Dette har jeg problemer med å se, nettopp fordi jeg leser figurene fra et gestalt-teoretisk utgangspunkt og med utgangspunkt i hvordan figurene er konstruert. Jeg har ikke klart å gjenfinne gestalt E i Alta. Figurene som illustreres i hans faseoversikt (Helskog 2014: 28f), mener jeg heller viser større likheter til Vingen og gestalt C.

### 7.1 Hovedtrekk hos fuglefigurene

Fuglefigurene utgjør den nest største gruppen veideristningsmotiver. De fleste figurene er fullstendige, og det har vært mulig å typologisere 105 av 110 figurer. Fordelingen mellom gestalter og typer ga dette resultatet:

| Gestalt | Type 1 | Type 2 | Type 3 | Type 4 | Type 5 | Sum | Prosent |
|---------|--------|--------|--------|--------|--------|-----|---------|
| A       | 57     | 10     | 5      | 2      | 2      | 76  | 72,4 %  |
| B       | 11     | 1      |        |        |        | 12  | 11,4 %  |
| C       | 2      | 2      |        |        |        | 4   | 3,8 %   |
| D       | 10     |        |        |        |        | 10  | 9,5 %   |
| E       | 2      | 1      |        |        |        | 3   | 2,9 %   |
|         |        |        |        |        |        | 105 | 100 %   |

Tabell 24 Fordeling av fuglefigurenes gestalter og typer

#### Gestalt A

Denne gestalten utgjør den største gruppen figurer, og den står for til sammen 72,4 % av det totale typologiserte materialet (105 figurer). Figurene varierer også mye i utforming, og deles derfor inn i 5 typer der type 1 klart dominerer. Hovedtrekket er at feltene kun er representert med bare 1-3 figurer. Det er fire felt som bryter med dette mønsteret, nemlig; Hammer I (6 figurer), Hammer V (24 figurer), Hammer VI (10 figurer) og Horjem I (10 figurer). Type 4 og 5 består kun av to figurer hver, som alle befinner seg på Hammer.

### **Gestalt B**

11,4 % av det typologiserte fuglematerialet tilhører gestalt B. Gestalten består kun av to typer, der 11 av 12 figurer tilhører type 1. Hovedtrekket er også her at det finnes 1-3 figurer av samme type på samme felt, noe som samsvarer med det øvrige materialet.

### **Gestalt C**

Gestalten består bare av 4 figurer og utgjør 3,8 % av fuglematerialet. Man finner bare 1 figur av samme type på samme felt. Likheten mellom figurene er stor både når det gjelder formen og linjene som går ut fra rygglinjen hos type 2.

### **Gestalt D**

9,5 % av materialet utgjør gestalt D. Denne består bare av en type, og alle figurene, bortsett fra 1 (Bøla IV), finnes på Hammer.

### **Gestalt E**

Med sine 3 figurer som tilsvarer 2,9 % av materialet, er dette gestalten med færrest figurer. Figurene er delt inn i to typer, der 2 av figurene tilhører type 1.

#### ***7.1.1 Geografisk perspektiv***

I likhet med hjortedyrmaterialet kan fuglefigurene deles inn i fem gestalter. Derimot er fuglene lokalisert på en annen måte enn hjortedyrene. De danner konsentrasjoner i indre deler av Trondheimsfjorden, og er særlig sterkt representert ved Hammer i Beitstad. De viser heller ikke den kompleksiteten og variasjonen som man ser hos hjortedyrene, og størstedelen av materialet tilhører gestalt A. Fuglefigurer er ikke vanlige i det midnorske materialet, ei heller i det øvrige norske materialet.

Hele 76,3 % av fuglematerialet som tilhører gestalt A finnes på Hammer. Horjem I skiller seg også ut ved å være representert med 12 fuglefigurer, som utgjør 16 % av materialet. Ellers finnes noen få figurer på Søbstad I, Lånke I, Homnes I og Bøla IV. Det er bare ca. 67 km som skiller feltene Hammer og Horjem, og man kan følge vannveien direkte mellom feltene (Figur

37). Følger man Beitstadsundet helt inn, er det ikke lange veien å ta seg fra Hellbotn til Lømsen og videre over til Snåsavatnet, hvor Horjem ligger i den østlige enden. En annen mulighet er også å følge Byelva i Steinkjer over til Reinsvatnet og Fossemvatnet, som fører videre over til Snåsavatnet (jfr. Stafseth 2006, kapittel 9.1). Kommunikasjonslinjene var derfor ikke problematiske, og bergkunsten kan ha vært laget av de samme menneskene.

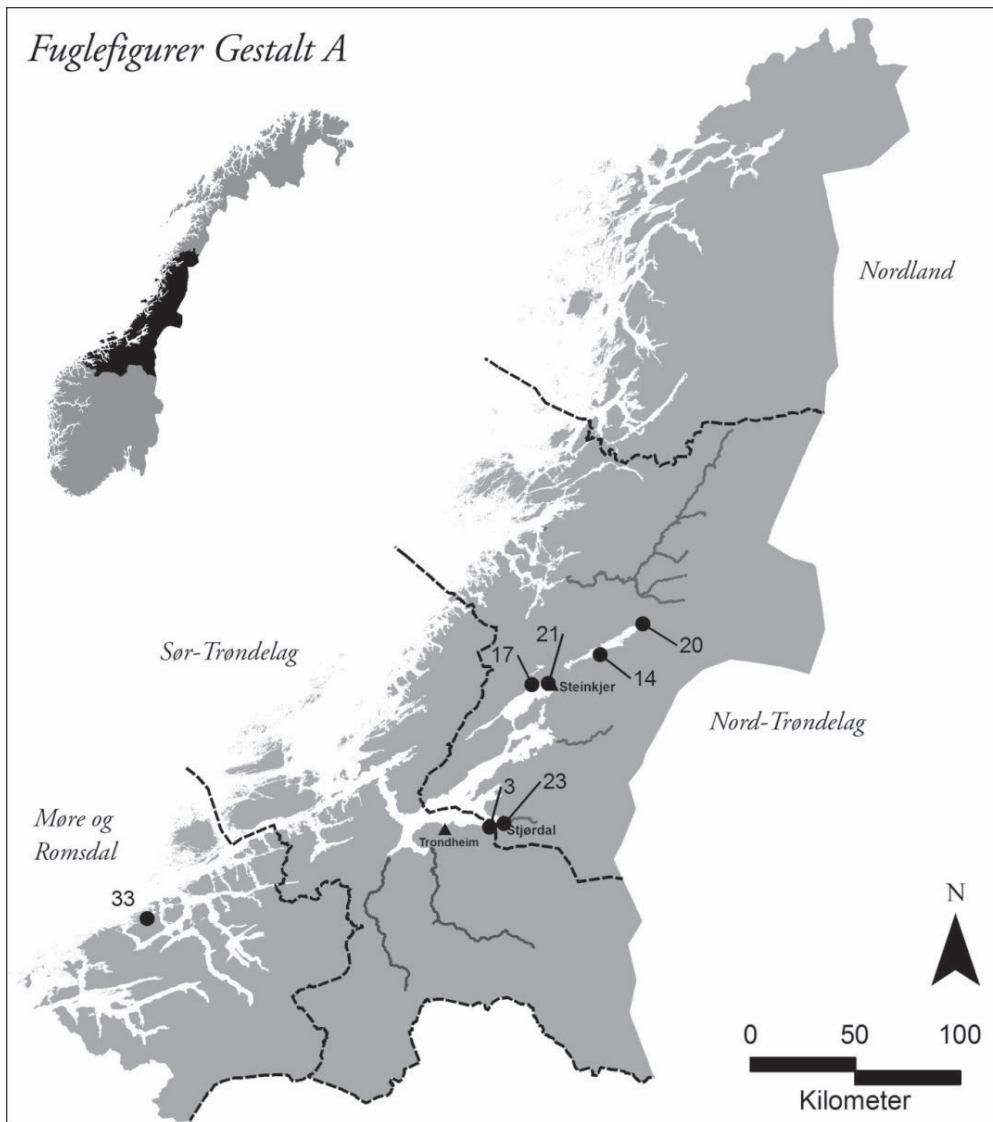
Gestalt B er kun representert på Hammer, Lånke II og Bardal. Bardal og Hammer ligger bare ca. 7,5 km fra hverandre, mens det er ca. 110 km ned fra Bardal til Lånke i Stjørdal (Figur 38). Når det gjelder fremkommelighet, kan man følge Trondheimsfjorden hele veien.

Selv om gestalt C bare omfatter 4 figurer, er disse figurene fra tre forskjellige lokaliteter, Hammer V, Lånke III og Hommelvik I. Man ser derfor en spredning til tross for lavt antall figurer (Figur 39).

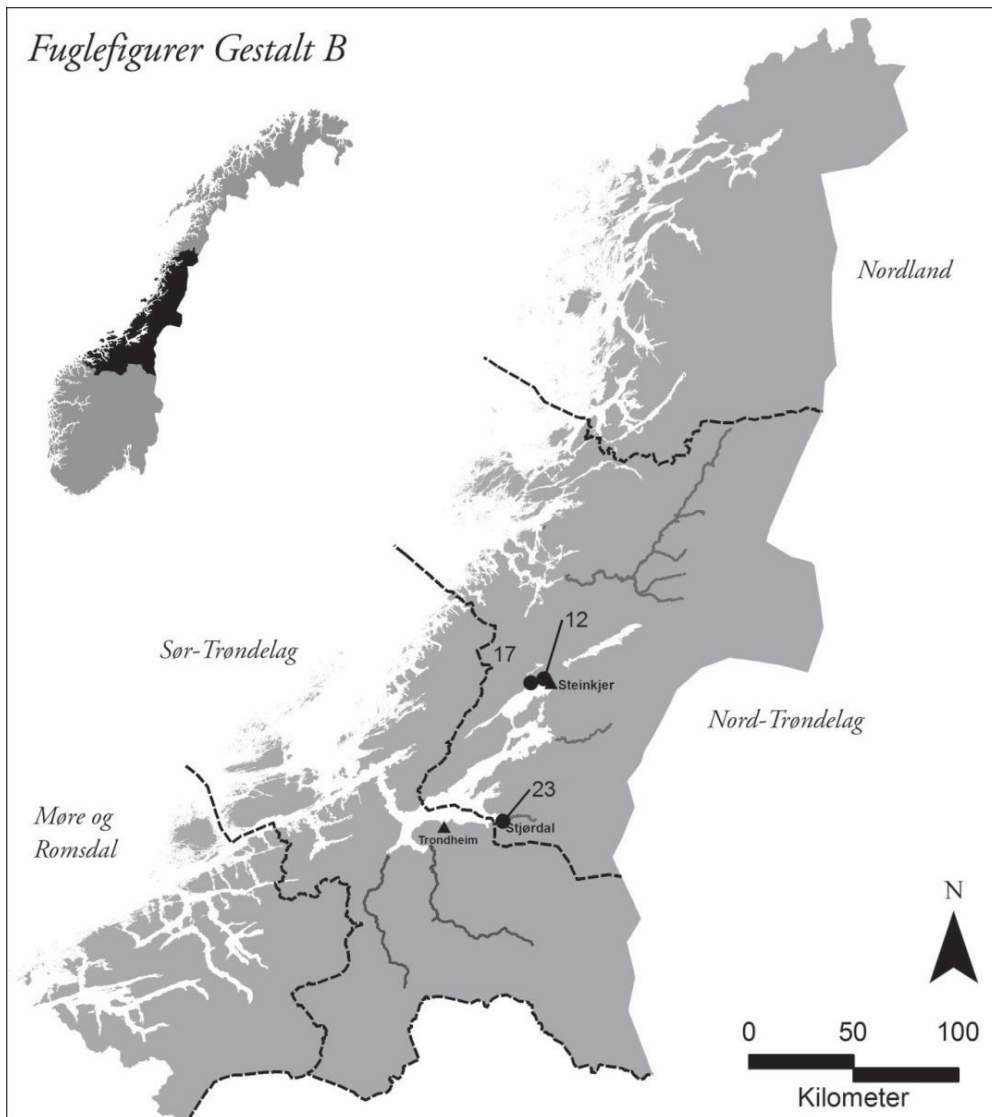
I alt 9 av 10 figurer som tilhører gestalt D befinner seg på Hammer, den siste finnes ved Bøla IV (Figur 40). Jeg har ovenfor argumentert for en kommunikasjonsvei fra Hammer til Horjem. Bøla ligger midt mellom disse to feltene og viser også likheter med Hammer.

De 3 figurene som tilhører gestalt E finnes på to ulike felt, Hammer V og Reiten/Reitanneset I (Figur 41).

I motsetning til hjortedyrene, opptrer alle fuglegestaltene på få områder, og det meste av fuglematerialet er lokalisert til Hammer på Beitstad. Dette er interessant også i en større målestokk, ettersom det ikke finnes slike konsentrasjoner av fuglefigurer andre steder i landet. Det er spesielt Hammer V som utmerker seg ved at hele 42 fuglefigurer befinner seg her (hvor alle gestalter er representert). I tillegg har man en liten konsentrasjon på Hammer VI og Horjem I. Ellers er hovedtrekket det samme som hos hjortedyrene, at man finner 1-3 figurer tilhørende samme type på samme felt.

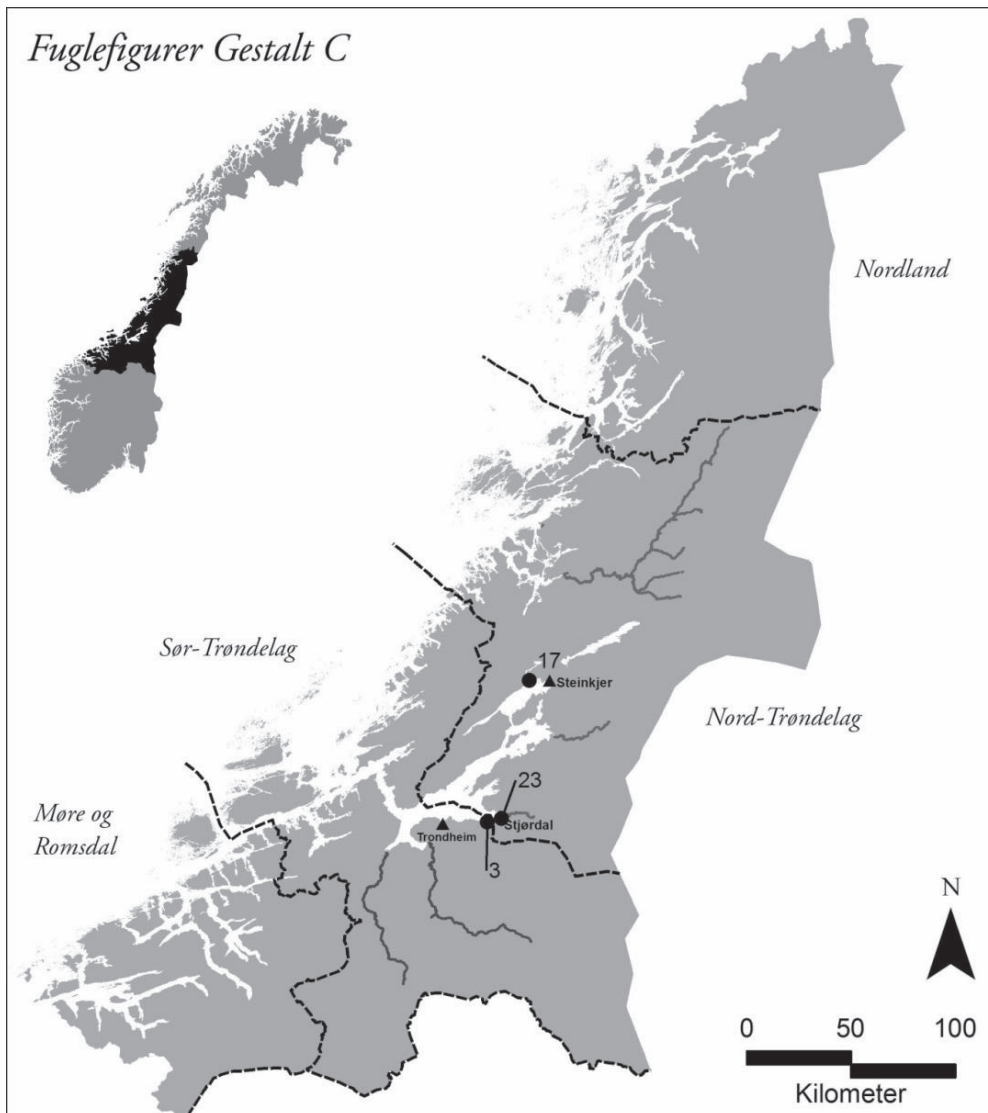


Figur 37 Geografisk oversikt av fuglefigurenes gestalt A. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.

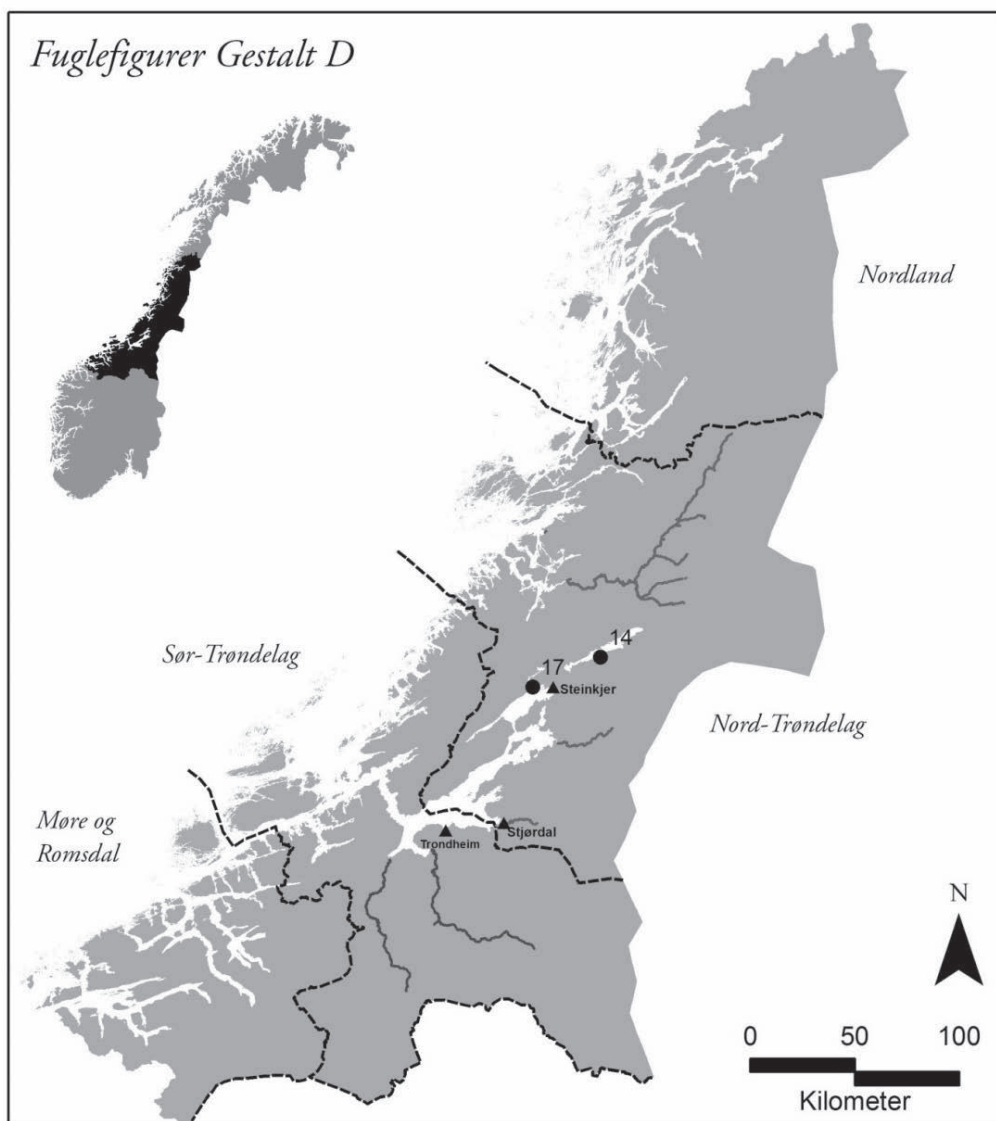


Figur 38 Geografisk oversikt av fuglefigurenes gestalt B. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.

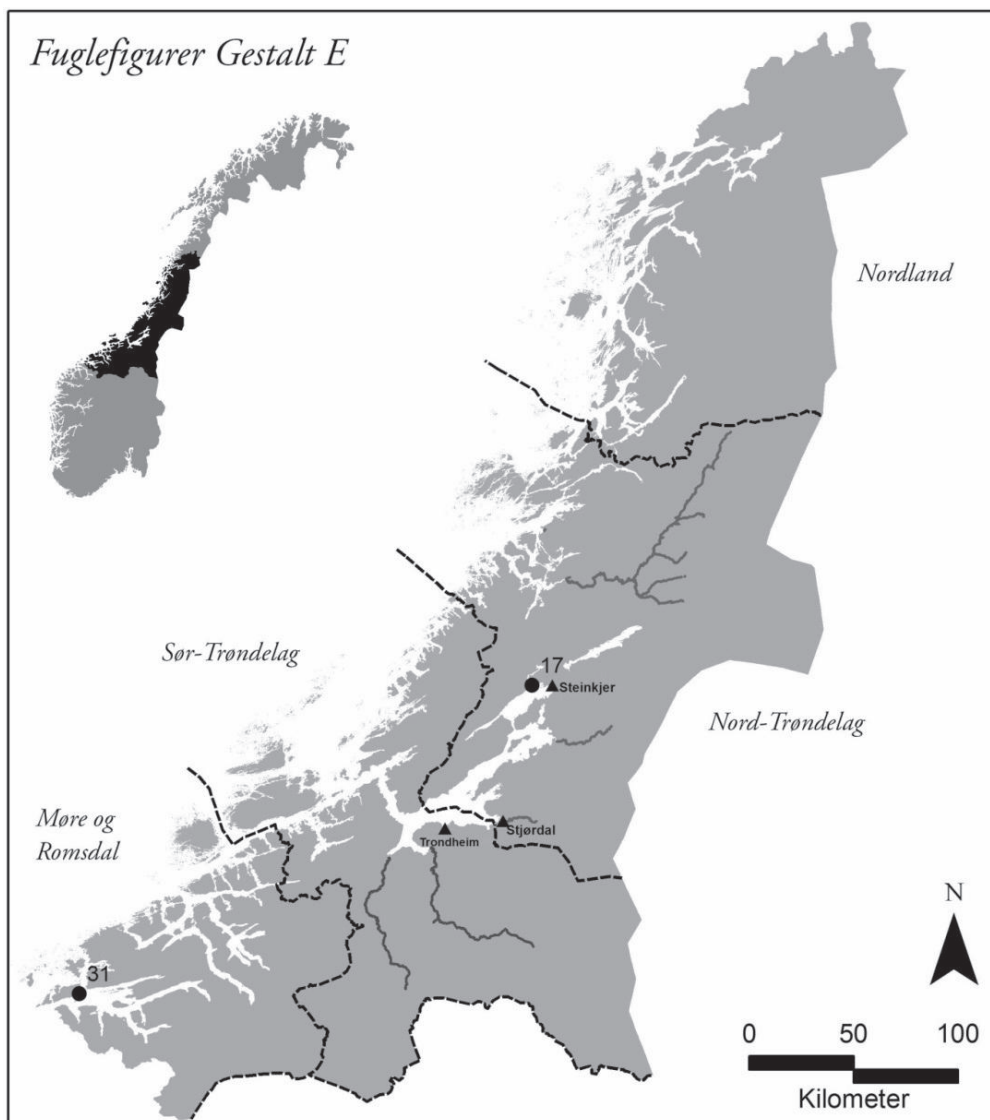




Figur 39 Geografisk oversikt av fuglefigurenes gestalt C. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.



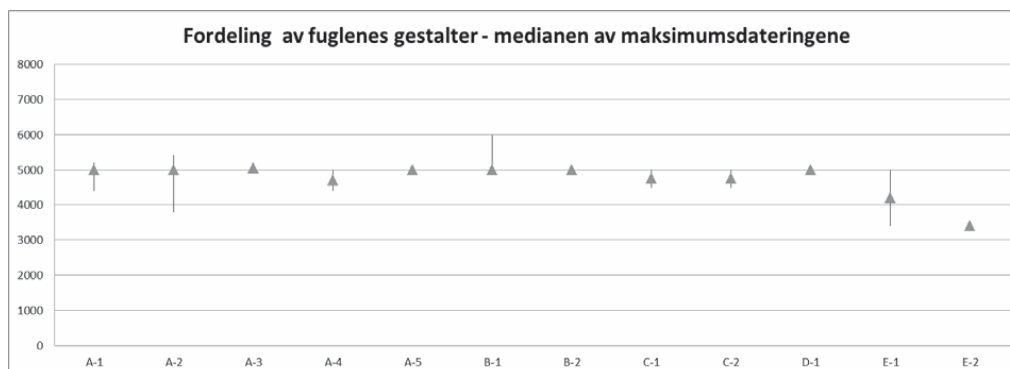
Figur 40 Geografisk oversikt av fuglefigurenes gestalt D. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.



Figur 41 Geografisk oversikt av fuglefigurenes gestalt E. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.

### 7.1.2 Gestaltene og typene i et tidsperspektiv

Maksimumsdateringene gir et annet mønster enn for hjortedyrene, og har ikke like store sprik innenfor hver av gestaltene/typene. Dette er en konsekvens av konsentrasjonen på Hammer, og det kan se ut som om fuglefigurene ble produsert gjennom en relativ kort tidsperiode.



Figur 42 Fuglenes gestalter og maksimumsdateringer

Gestalt A opptrer innenfor perioden ca. 3800-5400 BP. Den yngste datering (3800 BP) er knyttet til Søbstad I, mens Lånke I (ca. 5400 BP) gir den eldste maksimumsdatering. Den største differansen mellom felt der samme gestalt opptrer, er 1600 år. De fleste av feltene er imidlertid strandlinjedatert til ca. 5000 BP  $\pm$  500 år.

Gestalt B viser en variasjon på ca. 4500-6000 BP. 4 av 6 felt tilhører imidlertid lokaliteten Hammer, og derfor har hovedvekten av materialet en strandlinjedatering på 5000 BP. Bardal I har den eldste maksimumsdatering på ca. 6000 BP, mens Lånke III har den yngste på ca. 4500 BP. Gestalten får dermed et alderssprang på 1500 år, selv om mesteparten av materialet er strandlinjedatert til ca. 5000 BP  $\pm$  500 år.

Både gestalt C og D viser liten variasjon i maksimumsdateringene. Totalt knyttes gestalt C til lokaliteter som varierer bare ca. 500 år (ca. 4500-5000 BP) i maksimumsdateringene. Strandlinjedateringene for gestalt D har også en svært lik maksimumsdatering, med en variasjon på bare 200 år (ca. 5000-5200 BP). Sannsynligheten for at disse kan ha sameksistert eller ble produsert med relativt kort mellomrom er derfor stor, om man tar med i betraktning de eventuelle feilmarginene ved strandlinjeprogrammet.

Gestalt E derimot viser større variasjon i maksimumsdatering; ca. 3400-5000 BP. Reitanneset I gir den yngste alderen.

Med unntak av gestalt E, er det mulig å bruke maksimumsdateringene for å støtte en diakron modell for hovedvekten av fuglematerialet, men lokaliteten Hammer representerer imidlertid størstedelen av dette materialet. Tendensen i materialet henger derfor sammen med en konsentrasjon som knyttes til én lokalitet. Bardal I, Reitanneset I og Søbstad representerer dateringsmessige avvik fra hovedtendensen av fuglematerialet. Det er dermed mulig at fuglematerialet også kan tolkes innenfor en synkron modell.









### *7.1.3 Fuglefigurene i Midt-Norge i et nasjonalt perspektiv*

I Vingen, har jeg bare klart å finne én fuglefigur. Materialet fra Alta har flere fuglefigurer, men likevel bare et begrenset antall (Tabell 25). De fleste av disse figurene skiller seg klart fra fuglematerialet i Midt-Norge ved å ha en helt annen form, og de er nesten alltid avbildet med føtter. Det finnes imidlertid én figur fra Kåfjord III B som viser likheter til det midtnorske materialet. Ellers finnes det fuglefigurer fra Leiknes i Nordland, og en spesiell fuglefigur fra Skogerveien i Drammen.

Det er mulig å se likhetstrekk med fuglefigurene fra Kåfjord, Leiknes og Vingen. Disse fuglene har riktignok en enkel form, derfor skal man være forsiktig med å tolke dette som tegn på kontakt.

Fuglefiguren fra Skogerveien ligner gestalt E – type 1 fra Hammer V. Begge disse fuglefigurene har vingelignende utvekster på oversiden av rygglinjen, føtter og et komplekst indre mønster. Utover dette viser de stor variasjon. Det finnes også hjortedyr og hvalmotiv fra Skogerveien som har dette komplekse indre mønsteret. Mønsteret representerer sannsynligvis ikke noe reelt fra naturens side, så det er en mulighet for at det ligger en bakenforliggende mening, uttrykksform eller tradisjon bak dette elementet. Ingrid Fuglestvedt (2008) har satt dette indre mønsteret i sammenheng med totemisme. Hun ser de komplekse indre mønstrene som et uttrykk for ulike klaner, og definerer klan-områder basert på variasjonen i det indre mønsteret (Fuglestvedt 2008: 360-364). På denne måten setter hun konstruksjonsmåter i sammenheng med tradisjoner og grupper, ikke så ulikt måten jeg relaterer gestalter til tradisjoner. Jeg velger imidlertid ikke å forfølge den totemistiske tolkningen i dette arbeidet, men ser relevansen i måten hun setter figurenes konstruksjonsmåter i nytt lys.

Uavhengig av hvordan man tolker dette, ser man likheter i gestalt og type fra det midtnorske mot det vestnorske, østnorske og nordnorske materialet. Men det er en konsentrasjon og overvekt av fuglematerialet i den innerste delen av Trondheimsfjorden, som gjør at dette området utmerker seg i nasjonal sammenheng.

| Annet materiale   | Midt-Norge  |
|---|---|
| Kåfjord IIIB (Alta)   | Hammer VII  |
|    |    |
| Leiknes   | Hammer I  |
|   |   |
| Vehammaren 1 (Vingen)   | Hammer V  |
|  |  |
| Skogerveien   | Hammer V  |
|  |  |

Tabell 25 Forekomst av fuglefigurer i øvrig norsk materiale.

## 7.2 Hovedtrekk hos hvalfigurene

Hvalfigurene utgjør også en større gruppe figurer i det midtnorske materialet. 74 av 86 hvaler er typologisert. Hvalene deles inn i fem gestalter basert på den ytre formen og de indre markeringene. Det er ingen tydelig konsentrasjon av figurer på de enkelte feltene, og typene viser den samme tendensen som det øvrige materialet ved at det er 1-3 figurer på samme felt. Inndelingen av gestaltene og typene vises i denne oversikten:

| Gestalt | Type 1 | Type 2 | Type 3 | Sum | Prosent |
|---------|--------|--------|--------|-----|---------|
| A       | 8      | 3      |        | 11  | 14,9 %  |
| B       | 23     | 4      |        | 27  | 36,5 %  |
| C       | 9      | 1      |        | 10  | 13,5 %  |
| D       | 10     |        |        | 10  | 13,5 %  |
| E       | 8      | 6      | 2      | 16  | 21,6 %  |
|         |        |        |        | 74  | 100 %   |

Tabell 26 Fordeling av hvalfigurenes gestalter og typer

### Gestalt A

Gestalten utgjør 14,9 % av det totale materialet (74 figurer). Figurene opptrer bare med 1-2 figurer av samme type på samme felt.

### Gestalt B

Gestalten omfatter flest figurer og står for hele 36,5 % av materialet. Gestalten består av to typer, der alle figurene med unntak av 4 tilhører type 1. Det er stor variasjon både på tvers av felt, men også innad på samme felt. Generelt finnes det 1-3 figurer av same type på same felt, men Bogge II skiller seg ut med 5 figurer på et felt. Søbstad I har 4 figurer.

### Gestalt C

Gestalt C utgjør 13,5 % av alle figurer. Figurene er delt inn i to typer, der samtlige unntatt 1 tilhører type 1. Hovedtrekket er at bare 1-2 figurer av samme type opptrer på samme felt.

## **Gestalt D**

Denne gestalten er representert med like mange figurer som gestalt C, men figurene er bare delt inn i én type. Selv om hovedvekten av figurene finnes på samme lokalitet (Hammer), så er tendensen at bare 1-3 figurer opptrer på samme felt.

## **Gestalt E**

Dette er den nest største gruppen med figurer og utgjør 21,6 % av hvalmotivene. Figurene er delt inn i tre typer, og hovedtrekket er at 1-3 figurer av samme type opptrer på samme felt.

### ***7.2.1 Geografisk perspektiv***

I likhet med fuglene, ser man at hvalene er konsentrert til Hammer og Beitstad. På denne lokaliteten finner man 31 av de 74 typologiserte hvalfigurene, noe som utgjør 41,9 % av det totale hvalfigurmaterialiet. Man finner en liten konsentrasjon på Evenhus og Bogge, men bare 2 av hvalene knyttes til forvaltningsområdet i Nordland, med lokaliteten Rødøy I. Hvalene viser variasjon innad som gruppe på lignende måte som fuglene, men ikke i så stor grad som hjortedyrene.

Hele 5 av 11 figurer av gestalt A befinner seg på Hammer. Det er også en stor hvalfigur av denne typen på Bardal I, og man finner de resterende figurene på henholdsvis Lånke I, Evenhus V, Skjevik/Buavika I og Strand/Høviksskaret I (Figur 43). Gestalt A er den eneste som ikke er representert på noen av feltene i Møre og Romsdal.

Geografisk er gestalt B representert i tre av de fire fylkene, unntaket er Sør-Trøndelag. Også her er Hammer sterkt representert, men også lokalitetene i Møre og Romsdal representert med feltene, Søbstad, Rødsand, Bogge og Bjørset (Figur 44).

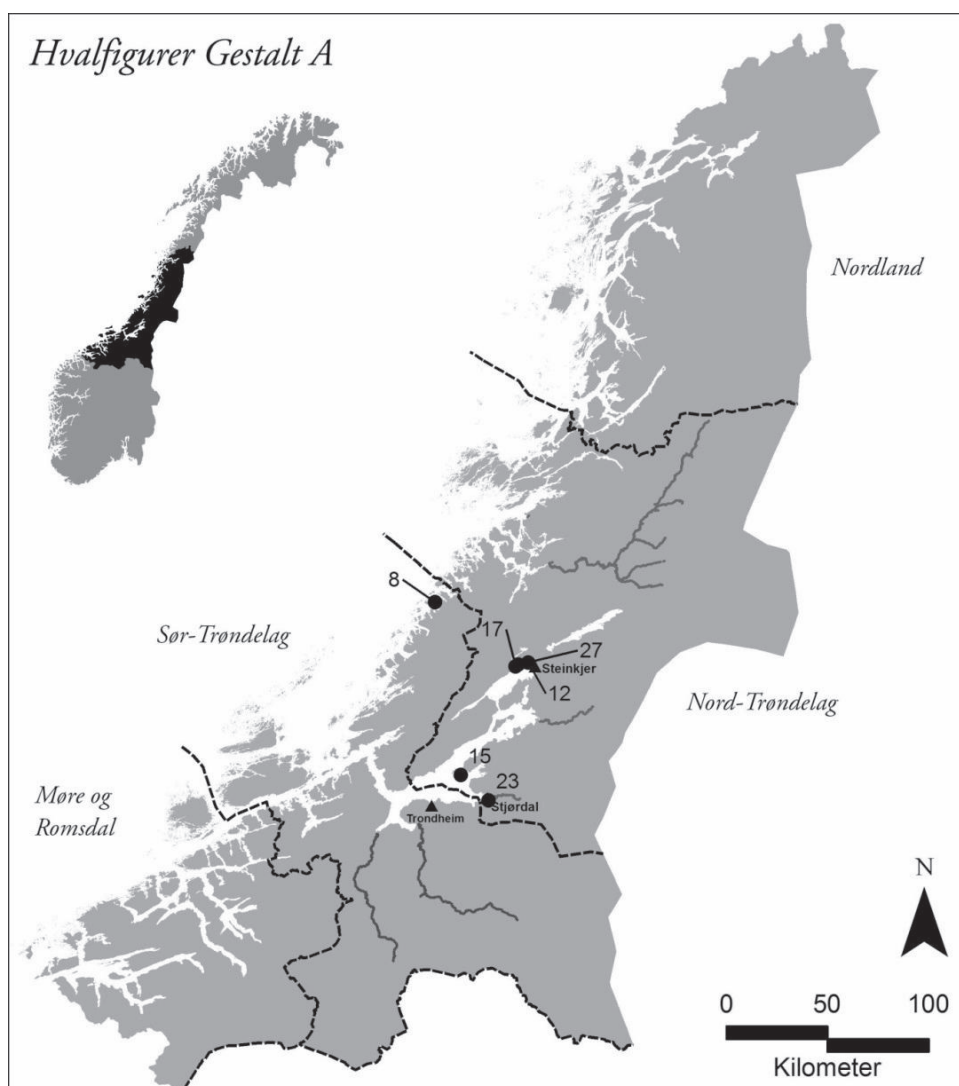
Gestalt C er knyttet til Hammer, men man finner også to figurer på hvert sitt felt i Møre og Romsdal, henholdsvis Bogge II og Bjørset II. I tillegg finner man to hvalfigurer på Reppen I og én på Evenhus I i Nord-Trøndelag (Figur 45).

De fleste figurene som tilhører gestalt D finnes på Hammer. Bare 3 figurer tilhører andre felt; Skjevik/Buavika I, Evenhus V og Søbstad I (Figur 46).

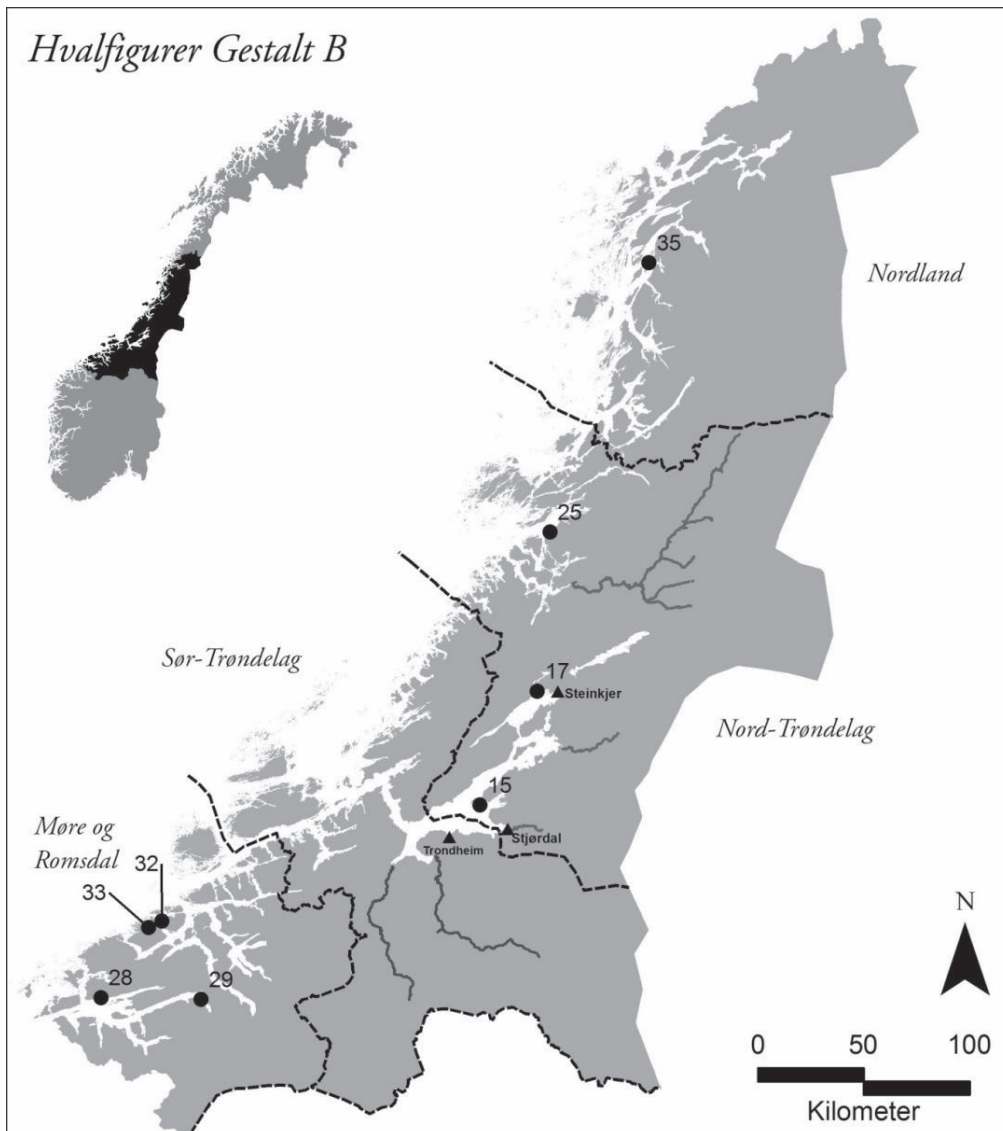


I tillegg til Hammer finner man gestalt E på Evenhus, Skjevik/Buavika og Lånke. Denne gestalten er dermed geografisk konsentrert til Nord-Trøndelag. Det finnes ett unntak, én hvalfigur på Honnhammer i Møre og Romsdal (Figur 47).

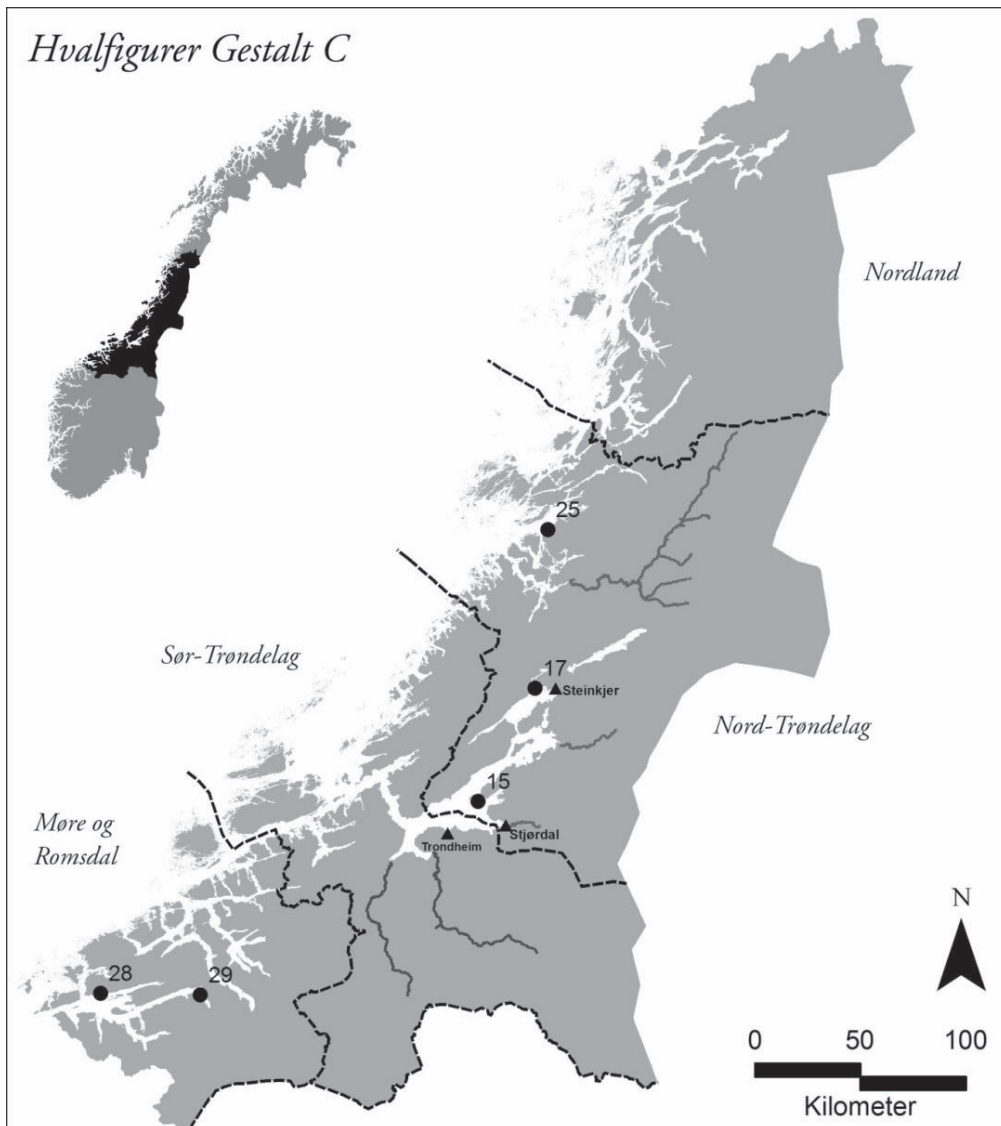
Hvalene viser en større geografisk spredning enn fuglefigurene, men ikke den samme spredningen som hjortedyrene. Hele 43, 2 % av alle hvalene finnes på Hammer, men det er også en konsentrasjon av hvaler i Møre og Romsdal, knyttet til Bogge og Søbstad først og fremst. Dette står i kontrast til Sør-Trøndelag og Nordland, hvor det er svært få hvaler.



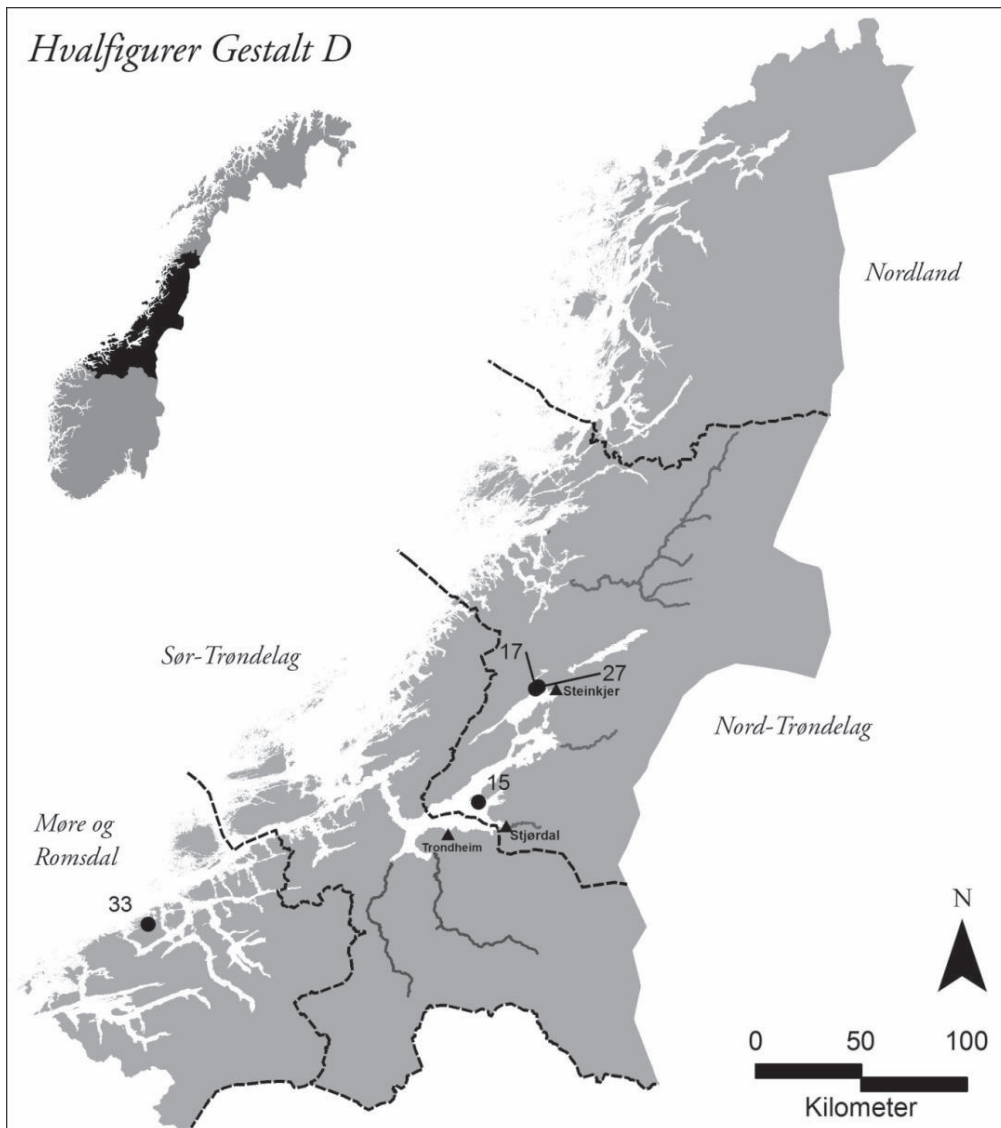
Figur 43 Geografisk oversikt av hvalfigurenes gestalt A. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.



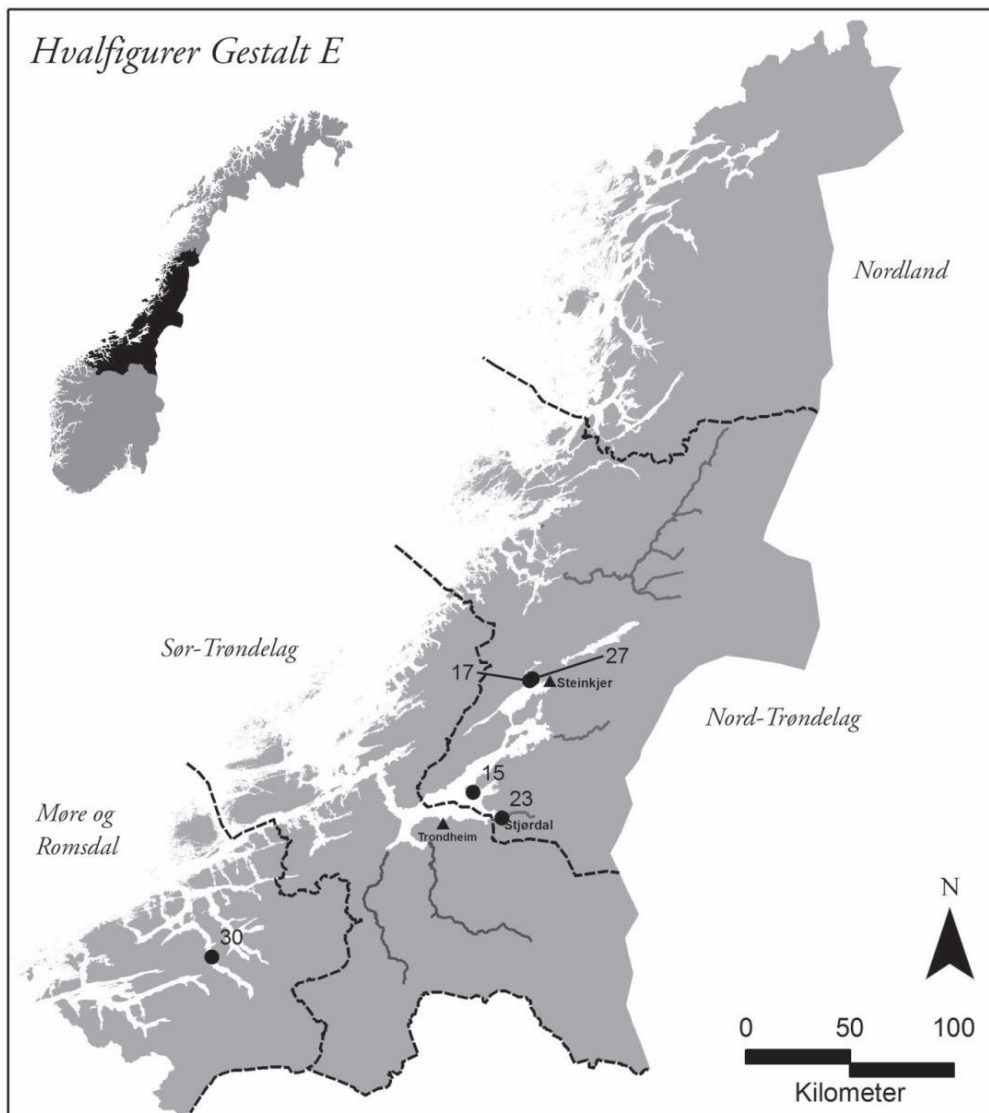
Figur 44 Geografisk oversikt av hvalfigurenes gestalt B. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.



Figur 45 Geografisk oversikt av hvalfigurenes gestalt C. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.



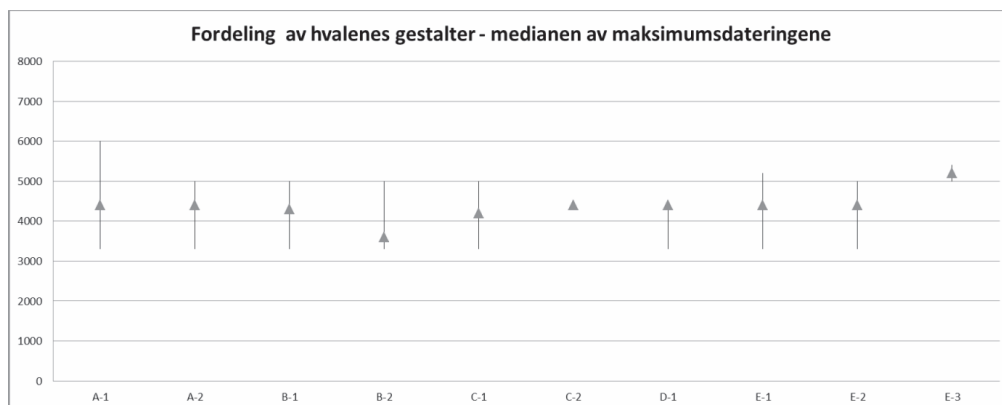
Figur 46 Geografisk oversikt av hvalfigurenes gestalt D. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.



Figur 47 Geografisk oversikt av hvalfigurenes gestalt E. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.

### 7.2.2 Gestaltene og typene i et tidsperspektiv

Maksimumsdateringene for hvalfigurene gir et lignende mønster som for fuglefigurene, men viser en større spredning for hver enkelt type. De fleste typene finner man innenfor perioden ca. 4000-4500 BP.



Figur 48 Hvalenes gestalter og maksimumsdatering

Totalt varierer gestalt A innenfor tidsrommet ca. 3300-6000 BP. Det er Bardal som gir den eldste dateringen, mens Evenhus representerer det yngste feltet. 4 av feltene er imidlertid strandlinjedaterte til ca. 4400 BP. Maksimumsdateringene av feltene med hvalfigurer viser ikke det samme store spranget som for feltene med hjortedyrene, noe som skyldes at materialet er konsentrert til én lokalitet (Hammer). Differansen mellom Bardal og Evenhus er den største med 2700 år, men de fleste av feltene er strandlinjedatert til rundt ca. 4400-5400 BP. Strand og Evenhus viser størst likhet i type. Det er imidlertid et stort sprang mellom disse to i alder, om man skal ta utgangspunkt i at feltene var strandbundet. Gjessing (1936: 22) sannsynliggjør at dette er tilfellet for Strand, siden den nederste delen av feltet ser ut til å ha vært utsatt for vannerosjon.

Gestalt B viser også relativt stort spenn med et alderssprang innenfor tidsrommet ca. 3300-5000 BP. Rødsand er utelatt fra denne oversikten på grunn av flere mulige dateringer. De aller fleste dateringene her ligger innenfor tidsrommet ca. 3300-4400 BP. Det er Hammer og Rødøy som gir den eldste maksimumsdateringene til ca. 5000 BP.

Gestalt C varierer også med maksimumsdateringene innenfor tidsrommet ca. 3300-5000 BP, mens gestalt D er avgrenset innenfor perioden ca. 3300-4400 BP.














Totalt varierer gestalt E med innenfor tidsrommet ca. 3300-5400 BP. Ettersom de fleste av hvalfigurene befinner seg på Hammer, havner de fleste figurene under en tidsperiode fra ca. 4400-5000 BP.

### *7.2.3 Hvalfigurene i Midt-Norge i et nasjonalt perspektiv*

Hovedvekten av hvalfigurene i Norge er lokalisert til Midt-Norge, mens det finnes få hvalmotiv andre steder i Norge. De som er lokalisert utenfor Midt-Norge har et annet uttrykk som ikke danner paralleller til det midnorske materialet (Tabell 27).

Når det gjelder hvalfigurene fra Skogerveien har begge omtrentlig det samme lengde:breddeforholdet som gestalt A, men de skiller seg klart ut fra det midnorske materialet. Hvalene i Skogerveien har det samme komplekse indre mønsteret som fuglefiguren og hjortedyret, som er tidligere omtalt. Basert på mine typebeskrivelser og -identifisering ville det nok være riktig å plassere denne hvalen som en undertype av gestalt E, ettersom denne gestalten tar utgangspunkt i det indre mønsteret og ikke den ytre formen. Figuren fra Vingenneset 12 lar seg heller ikke plassere inn i mine oversikter på en fullverdig måte. Den har den samme langsgående linjen gjennom hele kroppen som figuren fra Skjevik I har, men den har ingen ryggfinne eller hjertepose og halen er heller ikke avsluttet. Den kan tolkes å tilhøre gestalt E, men det kunne også vært en mulighet å plassere den under gestalt B- type 2.

Forselv, Åsli, Leiknes og Kirkely var lettere å plassere, og de oppfylder kriteriene til de midnorske gestaltene. Forselv og Kirkely har jeg plassert under gestalt C, Åsli under gestalt B og Leiknes under gestalt A. De har imidlertid et helt annet uttrykk enn mitt typologiserte materiale. Dette kan tolkes som at hvalene har et svært regionalt uttrykk, og variasjonene i fremstillingen av figurene tyder på at tradisjonene ikke har krysset hverandre. Den største likheten i gestalt og type finner man innad i det midnorske materialet, dette vil også være en konsekvens av at det meste av hvalmaterialet befinner seg ved Trondheimsfjorden.

| Annet materiale   | Midt-Norge<br>Nærmest likhet  | Midt-Norge<br>Samme gestalt   |
|---|---|---|
| Skogerveien A   |   | Hammer VI   |
|    |    |    |
| Forselv   |   | Hammer VII  |
|    |   |    |
| Vingenneset 12  | Skjevik/Buavika I   |   |
|  |  |   |
| Åsli  |   | Bogge II  |
|  |   |  |
| Leiknes   |   | Hammer V  |
|  |   |  |
| Kirkely   |   | Hammer VI   |
|  |   |  |

Tabell 27 Forekomst av hvalfigurer i øvrig norsk materiale.



### 7.3 Hovedtrekk hos båtfigurene

Båtfigurene er den nest minste gruppen av motiver, og består bare av 65 båter hvorav 62 lot seg typologisere. Inndelingen av gestaltene og typene vises i denne oversikten:

| Gestalt | Type 1 | Type 2 | Type 3 | Type 4 | Sum | Prosent |
|---------|--------|--------|--------|--------|-----|---------|
| A       | 6      | 9      | 1      | 2      | 18  | 29,1 %  |
| B       | 18     | 12     | 2      |        | 32  | 51,6 %  |
| C       | 3      | 3      | 3      |        | 9   | 14,5 %  |
| D       | 1      |        |        |        | 1   | 1,6 %   |
| E       | 2      |        |        |        | 2   | 3,2 %   |
|         |        |        |        |        | 62  | 100 %   |

Tabell 28 Fordeling av båtfigurenes gestalter og typer

#### Gestalt A

Gestalten utgjør den nest største gruppen og omfatter 29,1 % av båtmaterialiet (62 figurer). Båtmaterialiet er komplisert av den grunn at fravær og tilstedeværelse av ulike elementer (stevn og indre mønster) varierer i stor grad. Evenhus V skiller seg ut ved at type 1 er representert med 4 figurer og type 2 med 7 figurer, ellers er hovedtrekket at det finnes 1-2 figurer av samme type på samme felt. Til tross for at disse båtene er svært enkle, viser de stor variasjon i uttrykk også innad det samme feltet.

#### Gestalt B

Over halvparten av alle båtfigurer (51,6 %) tilhører gestalt B. Gestalten er delt inn i 3 typer basert på ulike elementer/kombinasjoner av elementer av indre markeringer. Hovedtrekket for disse er at man finner 1-4 figurer (1 vanlig) av samme type på samme felt, hvor Evenhus skiller seg ut som en konsentrasjon hvor man blant annet finner 11 figurer av type 1 på Evenhus V.

### **Gestalt C**

Gestalt C består bare av 9 figurer og fordeles på 3 typer. Man finner kun 1-2 figurer av samme type på samme felt.

### **Gestalt D**

Gestalten består kun av en eneste figur, og den finner man på Søbstad I i Møre og Romsdal.

### **Gestalt E**

Gestalten består kun av to figurer (3,2 %), tilhørende samme type som befinner seg på Hammer V og Vistnesdalen I.

#### ***7.3.1 Geografisk perspektiv***

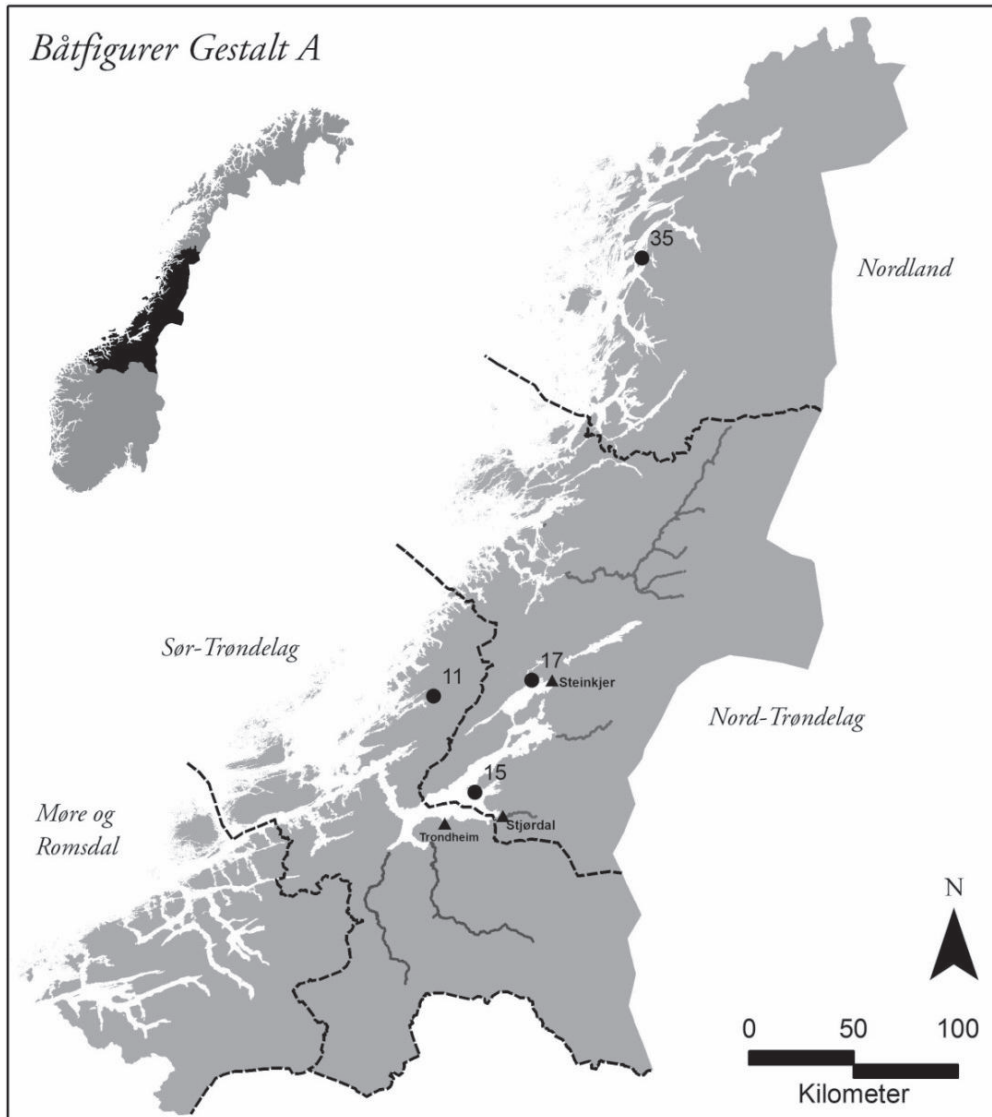
Av det totale materialet kan 75,8 % av alle båtfigurer knyttes til lokalitetene Evenhus og Hammer. Det er spesielt Evenhus som utmerker seg i denne sammenhengen, og man finner 54,8 % av båtfigurene her. Ellers finner man båtfigurer i materialet fra alle fylkene, men det er få i Nordland og Møre og Romsdal. Det er derfor en tydelig geografisk tendens i båtmaterialiet, og at disse to lokalitetene skiller seg ut fra det øvrige området. Til tross for store likheter på tvers av ulike felt, er det stor variasjon i uttrykk mellom de ulike figurene, også innad på samme felt.

Hele 77,8 % av alle figurer tilhørende gestalt A finner man på Evenhus. Det som er verdt å merke seg er at man ikke finner båter av denne typen i Møre og Romsdal (Figur 49). Det finnes en båt som ligner, men den er skilt ut som en egen gestalt (D).

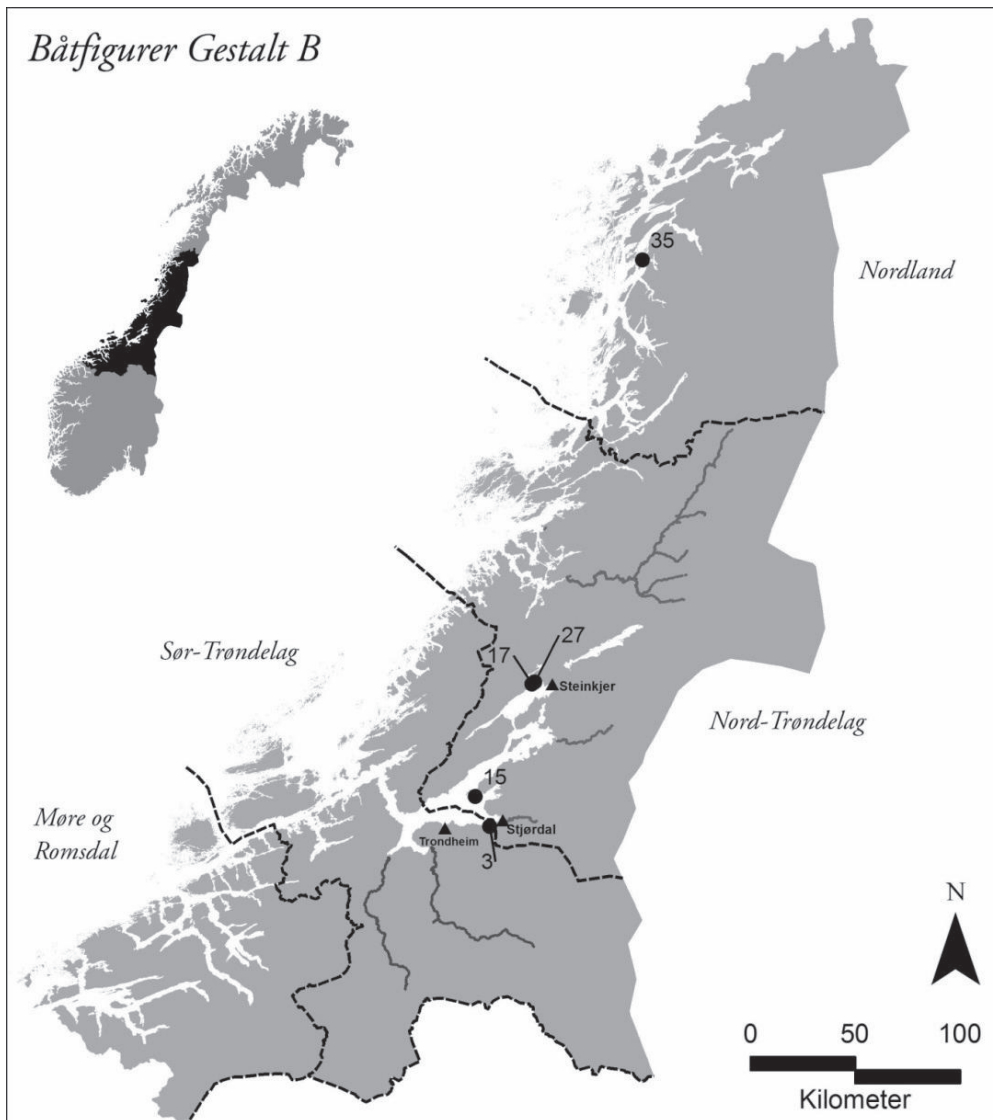
Gestalt B finner man i Nord-Trøndelag med unntak av 1 figur som er lokalisert til Rødøy I i Nordland. Til sammen finner man 62,5 % av gestalt B på Evenhus (Figur 50).

Når det gjelder gestalt C kan alle feltene knyttes til den midtre og indre delen av Trondheimsfjorden, unntatt to figurer fra Rødøy I i Nordland (Figur 51).

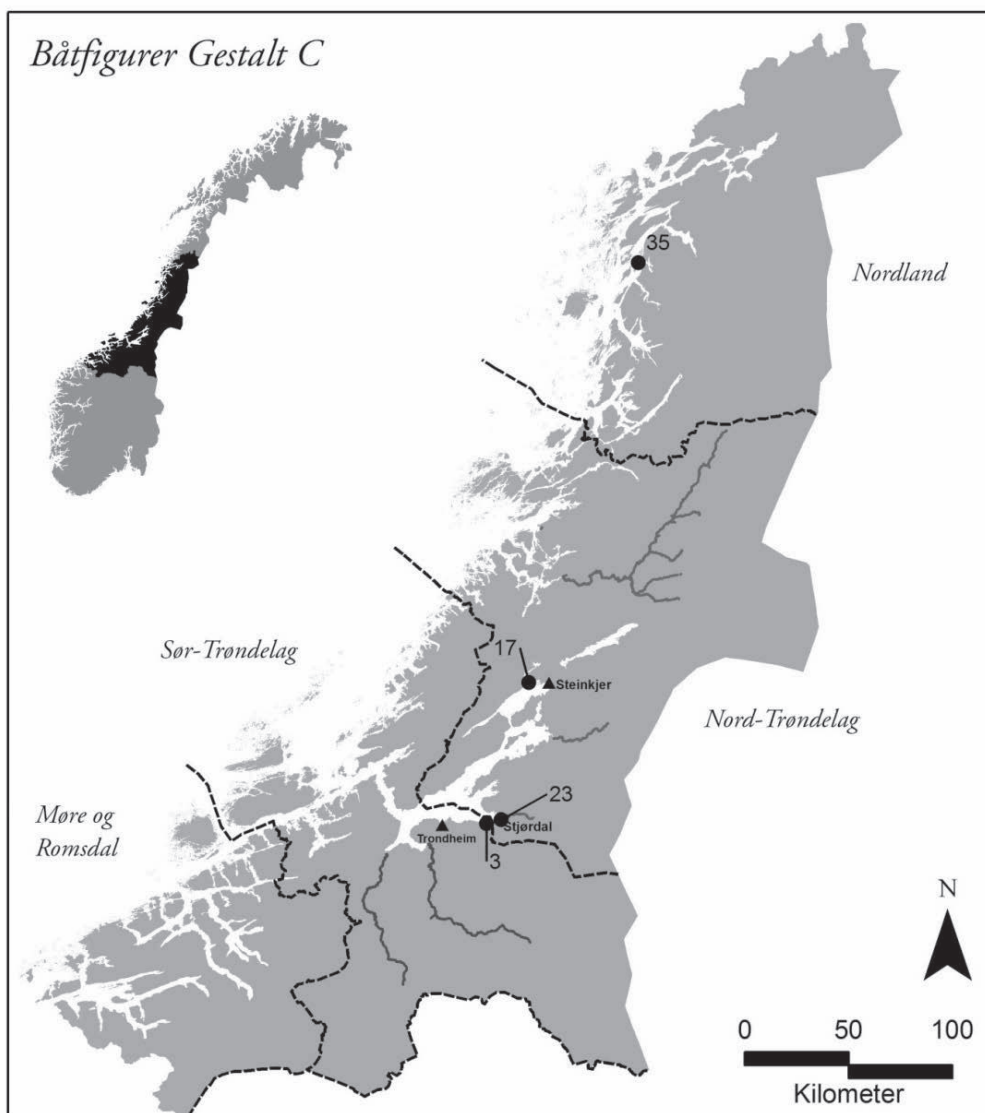
Gestalt D knyttes til Søbstad i Møre og Romsdal (Figur 52), og E befinner seg på Hammer V, Vistnesdalen I i Nordland (Figur 53).



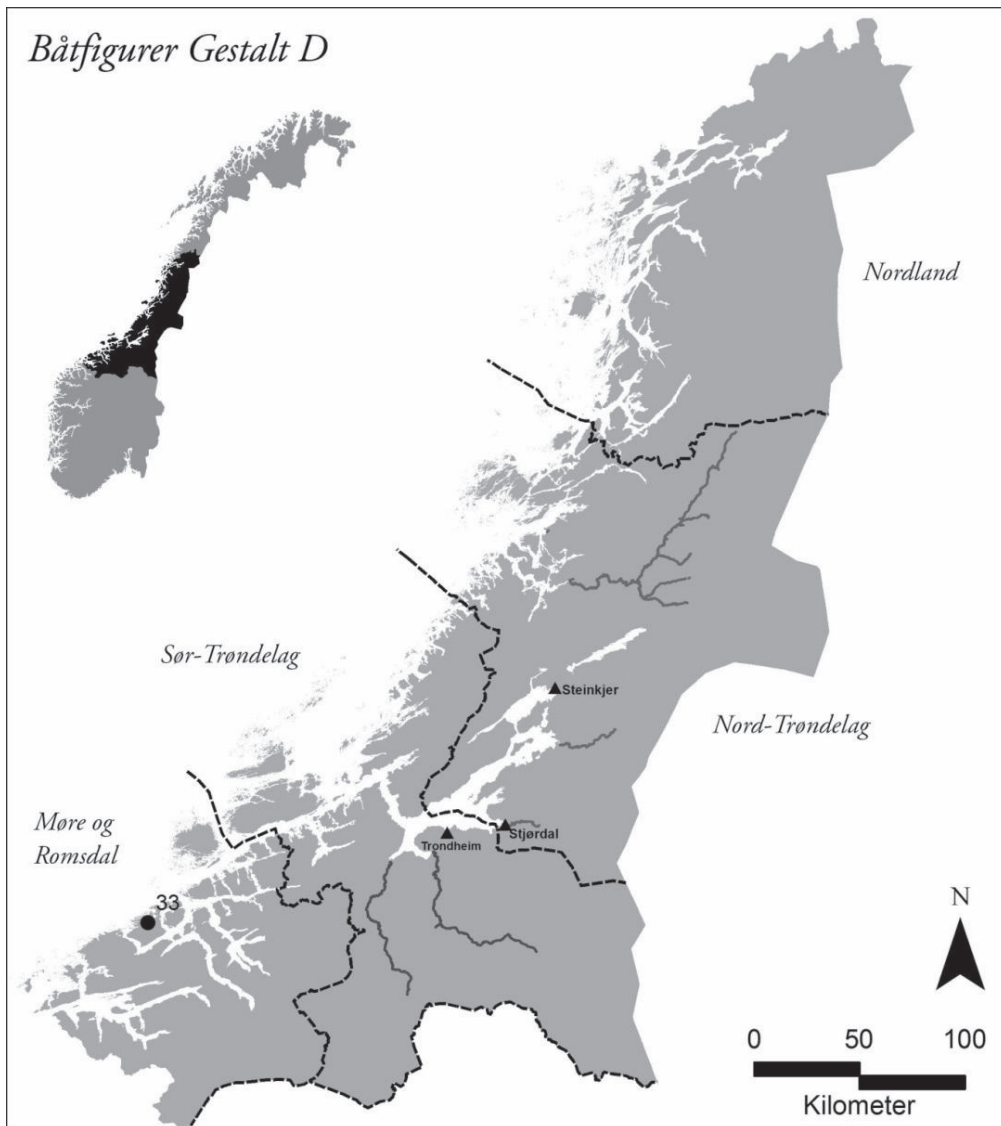
Figur 49 Geografisk oversikt av båtfigurenes gestalt A. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.



Figur 50 Geografisk oversikt av båtfigurenes gestalt B. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.



Figur 51 Geografisk oversikt av båtfigurenes gestalt C. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.



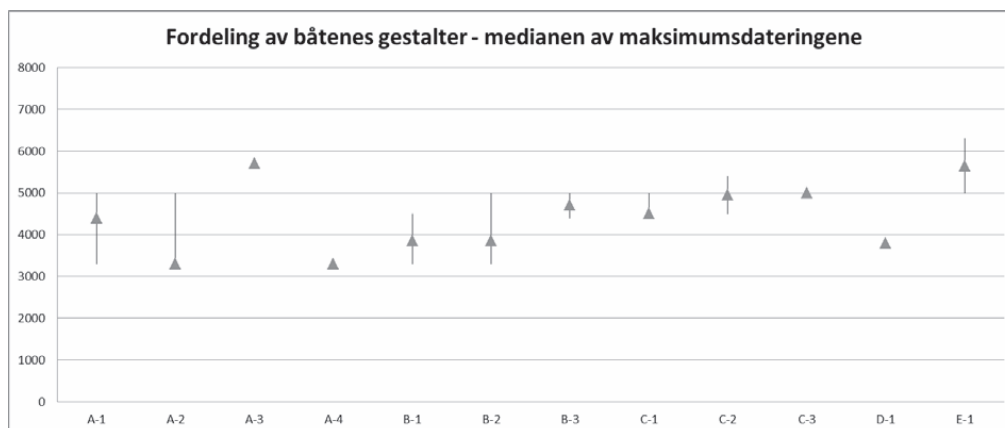
Figur 52 Geografisk oversikt av båtfigurenes gestalt D. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.



Figur 53 Geografisk oversikt av båtfigurenes gestalt E. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.

### 7.3.2 Gestaltene og typene i et tidsperspektiv

I likhet med hjortedyrene viser båtmotivene store variasjoner når det gjelder maksimumsdateringer, men de viser ikke den samme spredningen innenfor de samme typene som hos hjortedyrene.



Figur 54 Båtenes gestalter og maksimumsdatering

Totalt varierer gestalt A innenfor tidsrommet ca. 3300-5700 BP. Vasstrand/Sandhalsen har den eldste maksimumsdateringen, mens Evenhus representerer den yngste. Rødøy I i Nordland har den samme strandlinjedateringen som Hammer, til ca. 5000 BP.

Gestalt B varierer med en alder på ca. 3300-5000 BP. Gestalt B omfatter omtrent det samme tidsspennet som gestalt A, men hovedvekten av maksimumsdateringene ligger på ca. 3300 BP (Figur 54) som skyldes konsentrasjonen på Evenhus. Det er Evenhus og Hammer som viser størst likhet i gestalter og typer, til tross for at det er 1000 år som skiller dem, om man skal ta utgangspunkt i strandlinjene. Det er store likheter mellom Hammer og Skjevik IV, disse ligger også bare ca. 1,5 km fra hverandre og har den samme dateringen.

Totalt varierer gestalt C innenfor tidsrommet ca. 4400-5400 BP. Alle båtene av denne gestalten finner man derfor innenfor en periode på ca. 1000 år.

Figuren som er plassert under gestalt D, kan maksimumdateres til ca. 3800 BP. Alderen tilsier at den hadde passet innenfor perioden som både gestalt A og B representerer.

Gestalt E har bare to figurer og viser til tross for likheter i konstruksjon, en stor forskjell i sine maksimumsdateringer. Jeg har presentert mulighetene for at disse båtene kan være av en













ynge karakter i kapittel 6.4, men fordi de opptrer i en veideristningskontekst ble de allikevel tatt med i typologien.

Evenhus med sin beliggenhet, gir en maksimumsalder på bare ca. 3300 BP. Den viser imidlertid likhet i gestalter til andre lokaliteter med langt eldre maksimumsalder. Dersom samme gestalt og typelighet kan vise til felles tradisjoner slik jeg mener, får dette konsekvenser for hvordan figurlikhet vanligvis har vært satt i sammenheng med høyde over havet. De store likhetene mellom Hammer og Evenhus er påfallende, men maksimumsdateringene støtter ikke dette. Jeg mener derfor at båtmaterialiet derfor støtter den synkrone modellen, og at blant annet Hammer ikke kan ha vært strandbundet da disse båtfigurene ble laget.

### 7.3.3 Båtfigurene i Midt-Norge i et nasjonalt perspektiv

Ved en gjennomgang av båtmaterialiet fra andre lokaliteter i Norge utenfor mitt undersøkelsesområde, ser det ut til å være svært få båter innenfor veideristningskontekst. Det finnes mange eksempler fra Alta, men de har stort sett et østlig preg (elghode i stavnen og uthugger av skroget) som kan sees i sammenheng med Finland, Sverige og Russland.

| Annet materiale   | Midt-Norge<br>Samme gestalt   |
|---|---|
| Alta  | Rødøy I   |
|  |  |
| Alta (Ole Pedersen)   | Hammer VIII   |
|  |  |
| Forselv   | Vasstrand/Sandhalsen I  |
|  |  |

|   |   |
|---|---|
| Alta (Hjemmeluft) Bergheim 4A   | Evenhus V   |
|  |  |
| Alta - Kåfjord  | Evenhus V   |
|  |  |

Tabell 29 Forekomst av båtfigurer i øvrig norsk materiale

Jeg har ikke klart å finne båtfigurer av veideristningstypen sør for Midt-Norge, noe som kan tyde på at Midt-Norge utgjør en særlig grense for dette motivet. Når det er sagt utmerker også båtmaterialiet seg i Midt-Norge ved at mesteparten av materialet har svært lik form (gestalt A og B). Båtmaterialiet i Alta er stort og varierer derimot mye i form. Dyrehodestavn er ikke vanlig i det midtnorske materialet, det finnes heller ingen eksempler på fullt uthugde skrog. Et pussig sammentreff mener jeg å finne ved Evenhus og Bergheim 4A i Alta.



Figur 55 Likheter mellom Evenhus og Bergheim, Alta.

Figur 55A: viser figurer fra Alta, og B: er figurer fra Evenhus V. Man skal selvfølgelig være forsiktig med å trekke forbindelseslinjer mellom store avstander, men dette feltet i Alta ser ut til å ha gestalter og et utseende som er vanlig på Evenhus. Dette er noe jeg vil komme tilbake til i Kapittel 8.2.

#### 7.4 Hovedtrekk hos fiskefigurene

Fiskefigurene representerer den minste gruppen motiver, og består bare av 31 figurer hvorav 30 lot seg typologisere. Alle fylkene er representert, men både gestaltene og typene viser stor

variasjon på tvers av felt. Det er spesielt to lokaliteter som utmerker seg. Som hos de andre motivene er hovedtrekket at man finner 1-3 figurer av samme type på samme felt, men Kvennavika I og Lånke I har en større konsentrasjon fiskefigurer.

| Gestalt | Type 1 | Type 2 | Type 3 | Type 4 | Sum | Prosent |
|---------|--------|--------|--------|--------|-----|---------|
| A       | 3      | 11     | 2      | 1      | 17  | 56,7 %  |
| B       | 8      |        |        |        | 8   | 26,7 %  |
| C       | 3      | 1      |        |        | 4   | 13,3 %  |
| D       | 1      |        |        |        | 1   | 3,3 %   |
|         |        |        |        |        | 30  | 100 %   |

Tabell 30 Fordeling av fiskefigurenes gestalter og typer

#### Gestalt A

Gestalten utgjør den nest største gruppen og omfatter totalt 56,7 % av fiskematerialet, dette henger også sammen med at Kvennavika er representert under denne gruppen figurer. Gestalt A er den eneste gestalten man finner på flere enn ett felt, og den består av 4 typer. Tendensen er at det opptrer 1-2 figurer av samme type (1 vanligst) på samme felt. Unntaket er type 2, og det finnes 10 figurer av denne på Kvennavika I.

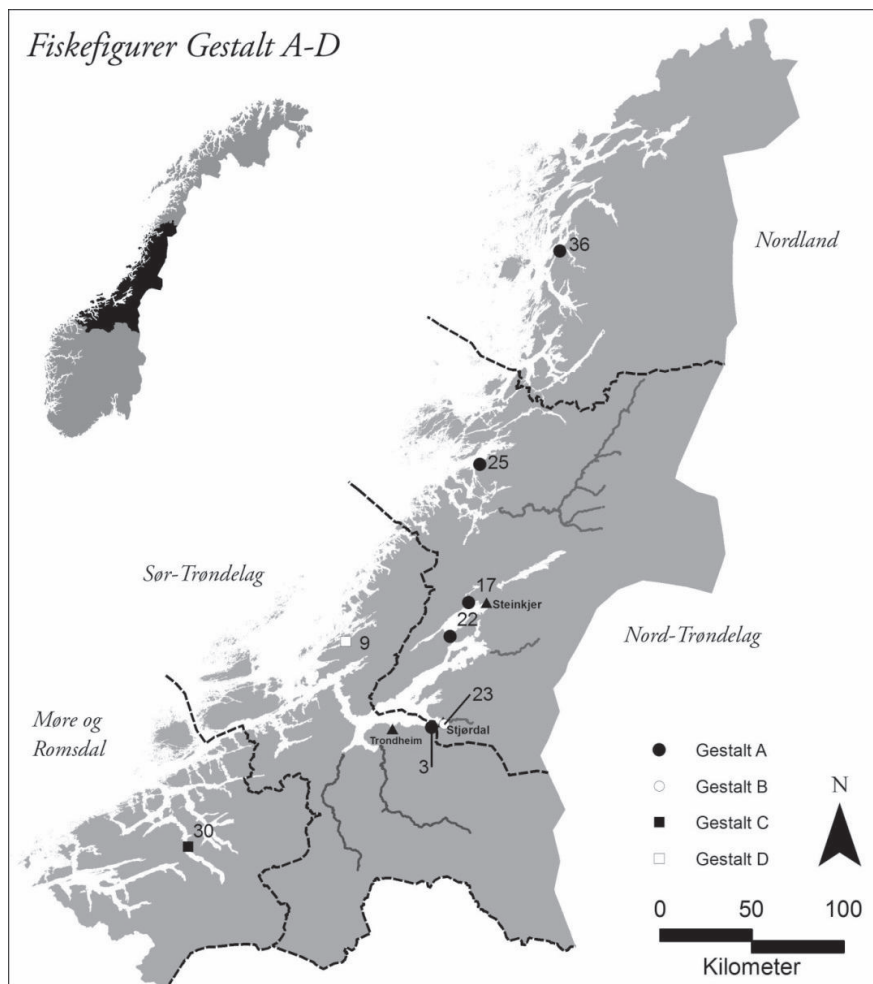
**Gestalt B** finner man bare på et felt (Lånke I), og er representert ved 8 fiskefigurer. Figurene er bare delt inn i 1 type.

**Gestalt C** representerer 4 fiskefigurer som er tolket som laksefigurer. En av fiskene er skilt ut som egen type (type 2) fordi denne også har indre markeringer i form av sidelinjen som går langs midten av fisken.

**Gestalt D** består av en eneste figur.

#### 7.4.1 Geografisk perspektiv

Med unntak av én figur, er gestalt A lokalisert til feltene i indre delen av Trondheimsfjorden i Nord-Trøndelag. Unntaket er fiskefiguren man finner i Vistnesdalen II i Nordland. I stor grad ser vi at fiskene er svært enkelt utført, og de indre mønstrene kan tolkes som anatomiske detaljer, unntatt gestalt A- type 4. Kvennavika I har 11 figurer av gestalt A- type 1 og 1 figur av gestalt A- type 2, som til sammen utgjør 40 % av fiskematerialet. Man ser også at det ikke er kveitefigurer sør for Nord-Trøndelag, men flere kveiter er representert i materialet fra Nord-Norge. Det er mulig at Nord-Trøndelag utgjør den sørligste grensen for disse motivene innenfor landets grenser.



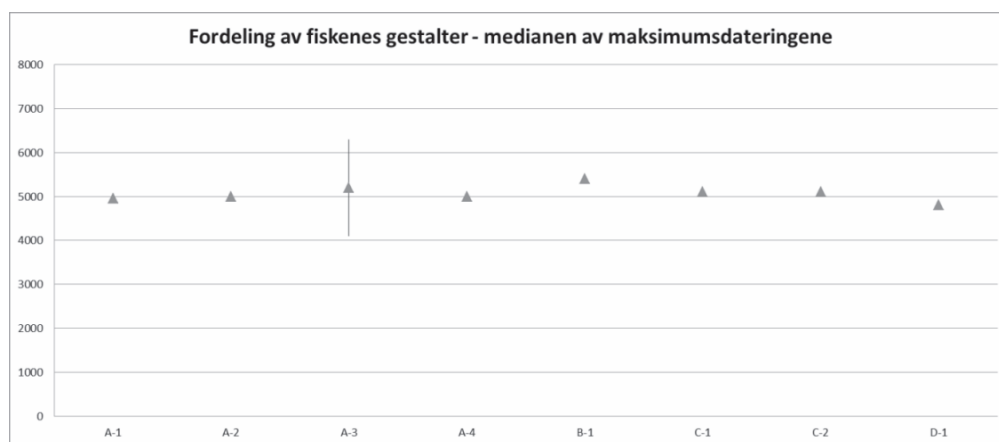
Figur 56 Geografisk oversikt av fiskefigurenes gestalter A-D. Lokalitetsnummer samsvarer med Figur 7. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.

De tre resterende gestaltene er geografisk avgrenset til hvert sine felt. Gestalt B finner man kun på Lånke I, og består av 8 figurer (kun en type). Gestalt C med er lokalisert til Honnhammer III i Møre og Romsdal, og gestalt D finnes på Teksdal i Sør-Trøndelag (Figur 56).

De ulike gestaltene kan knyttes til sine egne geografiske avgrensede områder, og man ser ingen klare likheter på tvers av disse områdene. Gestalt A skiller seg ut ved at den forekommer på flere felt innenfor undersøkelsesområdet, men sammenligningen på tvers av felt må gjøres med forsiktighet. Den enkle formen gjør at dette kan være snakk om *universal style* (jfr. Gell 1998).

#### 7.4.2 Gestaltene og typene i et tidsperspektiv

Selv om man ser at de ulike gestaltene kan knyttes til sine egne geografiske avgrensede områder, er det interessant å påpeke hvordan lokalitetenes maksimumsdateringer viser et mønster.



Figur 57 Fiskens gestalter og maksimumsdatering








Type A-3 er den eneste som viser en variasjon i maksimumsdateringer av de lokalitetene der denne typen forekommer. Ellers ser vi at alle lokalitetene har en svært lik maksimumsdatering som ligger innenfor perioden ca. 4800-5400 BP. Medianen av A-3 ligger på ca. 5200 BP. I likhet med fuglefigurene og hvalfigurene, er det for fiskene mulig å se et mønster i maksimumsdateringen.

Totalt varierer gestalt A innenfor tidsrommet ca. 4900-6300 BP. Vistnesdalen II har den eldste dateringen, mens den yngste er representert av Reppen I. Ellers er både Hommelvik II, Hammer V og Kvennavika I strandlinjedatert til tidsrommet ca. 4900-5000 BP.

Gestalt B på Lånke I dateres til ca. 5400 BP, gestalt C på Honnhammer III dateres til ca. 5100 BP og gestalt D på Teksdal I dateres til ca. 4800 BP. Hovedtrekket blir derfor at fiskematerialet støtter den diakrone modellen, og at likhet i gestalt også støttes av maksimumsdateringene.

#### 7.4.3 Fiskefigurene i Midt-Norge i et nasjonalt perspektiv

Ved gjennomgangen av fiskefigurene ved andre lokaliteter i Norge, er det totalt sett tydelig at svært få fisker representert. Man finner noen eksempler i Alta, og noen i Nordland (Tabell 31). Det lave antallet fiskefigurer står i kontrast til hvor mye fisk man har livnært seg på i dette landet opp gjennom tidene.

| Annet materiale   | Midt-Norge<br>Samme gestalt   |
|---|---|
| Forselv   | Vistnesdalen II   |
|    |  |
| Alta – Bergbukten 1   | Lånke I   |
|    |   |
| Alta – Kåfjord  | Hommelvik II  |
|    |  |

Tabell 31 Forekomst av fiskefigurer i øvrig norsk materiale.

Fiskefigurene fra Bergbukten 1 i Alta har også vært tolket som hvaler. Ved sammenligning med mitt materiale mener jeg de heller bør tolkes som fiskefigurer og plasseres under gestalt B. Det finnes flere fiskefigurer nordover i landet, og i likhet med båtfigurene ser vi her en

sørlig grense i Midt-Norge. Motivene viser stor variasjon på tvers av felt både i nasjonal målestokk og innenfor mitt undersøkelsesområde. Dette kan tolkes som at fiskene har et regionalt uttrykk. Gestalt A som også representerer kveitefigurene har størst utbredelse, og viser at denne arten var vanligst å avbilde. Den enkle formen gjør det imidlertid vanskelig å sammenligne på tvers av felt, på grunn av *universal style*.

### 7.5 Oppsummering og konklusjoner

Ved å fokusere på de enkelte motivene og deres gestalter og typer, kan man få frem andre sammenhenger enn hvis man behandler de enkelte feltene som helhet. Denne gjennomgangen og analysen av resultatene fra typologiseringen, viser at alle motivene innenfor veideristningsmaterialet ikke nødvendigvis bør behandles på samme måte. Typologiseringen fungerer som sorteringsverktøy, og jeg har gjennom dette verktøyet klart å påvise noen hovedtrekk ved materialet i figurkonstruksjon, men også hvordan gestaltene for de ulike motivene opptrer innenfor undersøkelsesområdet. Spørsmålet jeg stilte i forkant av typologien, om det finnes noen likheter i figurenes konstruksjonsmåte, mener jeg har blitt godt besvart gjennom hvilke gestalter som har blitt benyttet. Analysene mine viser til flere standardiseringer av motivene, som relateres til ulike geografiske områder og i ulikt omfang som vist i dette kapitlet.

Man ser en overordnet tendens til at det finnes 4-5 gestalter/konstruksjonsmåter av hvert motiv, hvor de aller fleste gestaltene bare har 2-3 undertyper. Variasjonen innenfor hver enkelt type er imidlertid høy.

Utfordringen ved å strandlinjedatere feltene er at det gir et veldig kaotisk bilde (vist i kapittel 4). Det har vært spesielt utfordrende at deler av materialet har sett ut til å være strandlinjebundet og andre ikke. Denne gjennomgangen har fått frem forskjellige mønstre og fravær av mønstre, for de ulike motivene. Mye tyder på at spesielt båtfigurene og hjortedyrene har et mer komplekst lokaliseringsmønster. Det finnes felt der disse også kan knyttes til strandsonen, men i denne fremstillingen kommer unntakene tydelig frem. Båtene og hjortedyrene kan støtte opp under en synkron modell. Mens fuglefigurene, hvalene og fiskefigurene kan se ut til å relatere seg mer til strandsonen, som sammenfaller med en diakron modell. Det er viktig å understreke at dette er tolkninger gjort på grunnlag av hovedtrekkene i materialet. Det betyr for eksempel at ikke alle hvaler var knyttet til

strandsonen, og heller ikke alle hjortedyrene kan knyttes til den synkrone modellen. Utfordringen er at hovedvekten av både hvaler og fugler er konsentrert til Beitstad og lokaliteten Hammer, som dermed gir et inntrykk av at maksimumsdateringene for disse motivene kan knyttes til samme periode. Gestalt- og typefordelingen for hvert enkelt felt tyder også på at ulike tradisjoner opptrådte på de samme feltene, og man ser at maksimumsdateringene til de ulike gestaltene i stor grad overlapper. Samme gestalt opptrer ikke nødvendigvis i samme høyde over havet, slik en diakron modell ville tilsi. Det lave antallet figurer tatt i betraktning, gjør at jeg anser det som mest sannsynlig at mesteparten av veideristningene ble produsert i en relativt kort periode.

Hvor lang denne perioden kan ha vært kan diskuteres, men bergkunsten på Evenhus kan ikke være eldre enn ca. 3300 år. Likheter mellom figurer fra Evenhus og Holtås II (6200 BP), kan tyde på at Holtås II ikke var strandbundet da disse figurene ble laget. Funn av strandsedimenter på Hammer (5000 BP), Bjørset (3400 BP) og Strand (5000 BP), kan tyde på at disse lokalitetene var strandbundet dersom sedimentene har blitt avsatt naturlig (Sognnes 1994: 39). Dette kan bety at veideristningene i Midt-Norge bør settes hovedsakelig i neolittisk kontekst, med en overlapp til eldre bronsealder der man ser blandingsfelt med både veide- og jordbruksristninger. Svært få av mine felt gir en maksimumsdatering som er eldre enn ca. 5500 BP. Ulike gestalter og typer på samme felt, tyder på at mennesker fra forskjellige grupper og tradisjoner laget bergkunst på de samme feltene. At bergkunstfeltene er et uttrykk for enkelthendelser anser jeg som svært tvilsomt basert på mitt typologiske arbeid.

Jeg har også poengtert at likhet i gestalter eller typer ikke alltid kan tolkes som felles tradisjon, eller at de var laget av mennesker som delte den samme skoleringen i bergkunstproduksjon. Den enkleste, mest naturtro og konturhugde bergkunsten kan være resultat av *universal style*, og likheter kunne derfor oppstå på ulike steder uavhengig av hverandre. Ved likhet mellom mer komplekse figurer, der grunnkomposisjonen består av flere trinn og/eller består av andre attributter som ikke er anatomiske detaljer, er det mulig å tolke dette som resultat av tradisjon og skolering. Variasjonen innenfor de ulike gestaltene, men også innenfor typene, kan tyde på stor individuell frihet og at flere var involvert i produksjonen av bergkunsten.





## Kapittel 8: STILANALYSEN

Utfordringen med mitt materiale har vært å finne ut innenfor hvilket nivå (gestalt, type eller stil) de ulike variasjonene opptrer. Å systematisere materialet og undersøke om det finnes noen sammenhenger mellom de ulike feltene har derfor vært svært krevende. Å lete etter mønster i et så stort geografisk område bør også gjøres med stor forsiktighet, som jeg har påpekt ved flere anledninger. Samtidig er det fellestrekk i materialet, som gjør at vi oppfatter noen visuelle gjentakelser og likheter. Hva som oppleves som likheter er ikke alltid like lett å sette fingeren på, heller ikke hvilket nivå disse likhetene opererer. Ikke minst er det interessant å se på hva disse likhetene, men også forskjellene betyr. Min løsning på denne utfordringen var å skille begrepene type og stil. Til tross for det kaotiske førsteinntrykket, finnes det viss standardisering av veideristningene når det gjelder konstruksjonsmåte og oppbyggingen av figurer (gestalter og typer).

Stil er knyttet til typer, men jeg anser stilen som et eget nivå innenfor en gitt type. Figurene må sees i forhold til tre trinn, 1: gestalt, 2: type og 3: stil. Sammenligninger bør derfor gjøres på like nivå. Eksemplene under illustrerer de ulike nivåene jeg har definert.



**Samme gestalt, ulike typer og stil.**



**Samme gestalt og type, ulik stil.**



**Samme gestalt, type og stil**

**Figur 58** Eksempler på de tre nivåene gestalter, typer og stil. A: Horjem I, B: Hammer V, C: Bardal III, D: Holtås I, E: Evenhus V og F: Hammer VIII.

Gjennom Kapittel 7 har jeg kommet frem til at likhet i konstruksjonen av figurene kan bety en felles bergkunsttradisjon og skolering. Dette er mer sannsynlig ved likhet mellom komplekse figurer, der grunnkomposisjonen består av flere trinn og/eller av andre attributter som ikke er anatomiske detaljer. Dette kan indikere at konstruksjonsmåten var tillært.

Det var forventet å finne stor variasjon innenfor de ulike gestaltene, og dermed at materialet måtte deles inn i flere typer. Det som ikke var forventet var den store variasjonen også innenfor typene. Dette har jeg tolket som uttrykk for stor individuell frihet, og at flere var involvert i produksjonen av bergkunsten. Jeg definerer stil som et personlig uttrykk skapt av kunstneren, derfor vil likhet i stil kunne sannsynliggjøre samtidighet mellom figurer. Utfordringen er hvordan man skal analysere dette tredje nivået til figurene, og hvordan man kan tydeliggjøre likhetene i de stilistiske elementene hos de ulike figurene.

#### **8.0 Hvordan gjøre en stilanalyse?**

Siden stil er et undernivå av typer, vil stil og type ha en form for relasjon. Stil vil derfor også kunne knyttes til sted, periode og grupper. Det er viktig å understreke at det er det individuelle uttrykket som skiller stil fra type, slik man skiller mellom ulike håndskrifter. Den store stilvariasjonen mellom ulike figurer tilhørende samme type, illustrerer at det ikke er mulig å typologisere med utgangspunkt i stil, slik jeg definerer stil. Selv om figurene ble konstruert på samme måte, vitner stilvariasjonen om ulik tilnærming til konstruksjonen av bergkunst.

Det finnes flere måter å gjennomføre en slik stilistisk analyse på. Hegmon (1992) mener ulike stiler kan opptre innenfor samme tidsramme. Dette forklarer hun ved at stil er knyttet til ulike alternative valg innenfor et gitt rammeverk. Mye av kritikken av den prosessuelle arkeologien (1960-80) har vært at stilbegrepet har blitt pasifisert. Stil ble brukt for å plassere bergkunsten i rom og tid (Hegmon 1992: 518f). Jeg har vist at man gjenfinner mye av dette i den norske bergkunstforskningen også. Å bruke stil som et kronologisk verktøy har lang tradisjon (Shetelig 1922; Gjessing 1936). Det har ikke i like stor grad blitt undersøkt hva annet stil kan fortelle om for eksempel sosiale relasjoner, individuell frihet og kontaktnettverk.

Det tekniske med å se, at lyset kommer inn gjennom pupillen, samles av linsen og reflekteres til retina og transporterer informasjonen til hjernen, er den samme prosessen hos alle

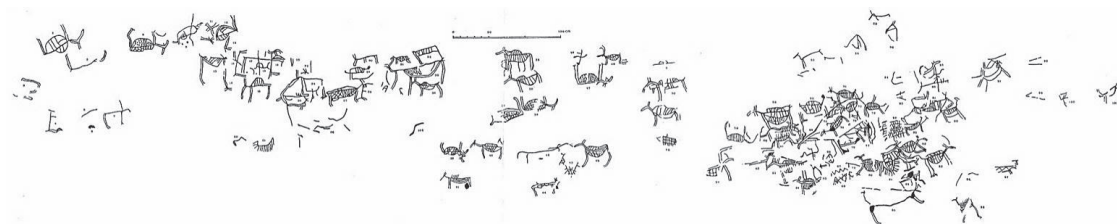
mennesker. Til tross for dette oppfatter vi det vi ser ulikt. Dette henger sammen med at vi tolker det vi ser basert på ulike erfaringer og assosiasjoner. Jeg vil derfor sannsynligvis se andre sammenhenger og oppfatte deler av mitt veideristningsmateriale på en annen måte, enn for eksempel en arkeolog med liten bergkunsterfaring. Personer utenfor faget vil også oppleve bergkunsten på sin måte, uten den faglige kontekstuelle tolkningen. Michael Baxandall (1974) kaller dette den kognitive stilen, eller *the Period Eye*, og refererer til de sosiale og kulturelle egenskapene mottakeren har til å tolke de visuelle elementene i et kunstverk (Baxandall 1974: 29f).

Menneskers kapasitet og referansepunkter vil derfor være forskjellig. Noen vil være trent til å legge merke til proporsjonale relasjoner, mens andre fokuserer på andre aspekter. Forståelsen og tolkningene av motiver vil endre seg etter hvilken erfaring den som tolker har (Baxandall 1974: 34). Dette illustrerer hvor viktig det er at typologier har gode beskrivelser, og at de ulike prosessene blir godt beskrevet. Figurene alene er ikke selvforklarende i en typologisk fremstilling, da ulike forskere kan ha forskjellige referansepunkter og ser ulike aspekter ved motivene. I likhet med typologi, vil også stilen måtte beskrives og hvorfor man ser likheter og ulikheter i stil.

Stil blir på denne måten det som skiller Botticelli fra Da Vinci og Salieri fra Mozart, men som ikke alltid er like lett å beskrive. I dette kapittelet skal jeg vise stilistiske likheter og ulikheter gjennom eksempler i mitt materiale. Jeg har derfor plukket ut noen eksempler som viser stilistisk likhet både fra felt med få figurer representert, men også fra feltene med større ansamling av figurer, for å få et mer representativt utvalg. Avslutningsvis vil jeg også vise noen eksempler som ikke er like tydelige. Det er ikke alltid slik at figurene viser tydelig lik eller ulik stil, dette kan være at formen eller attributter viser så store fellestrekk at figurene tilsynelatende er svært like. Ser man nærmere på figurene kan det være små detaljer som skiller de fra hverandre. I disse tilfellene er det vanskelig å avgjøre om det er samme person som har laget figurene. Kanskje kan det være slik at individet har videreutviklet sin stil eller eventuelt at stilen påvirkes av bergets hardhet. Det kan også handle om kopiering, at noen har gjenskapt noe de har sett.

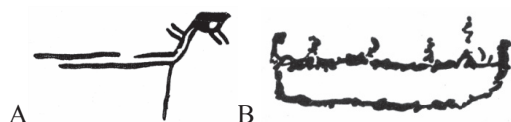
## 8.1 Lik og ulik stil

### 8.1.1 Holtås I, Levanger kommune i Nord-Trøndelag



Figur 59 Holtås I (Kristen R Møllenus, 1968b)

Holtås I (Figur 59) er et felt som utmerker seg på flere områder. Feltet ble funnet i 1962, og K.R. Møllenus registrerte og kalkerte feltet i 1965. Feltet ligger 54 meter over havet, noe som gir en maksimumsdatering på ca. 6500 BP. Det består i hovedsak av hjortedyr som er relativt små i størrelse. Det er en del ufullstendige figurer og geometriske figurer som 2 sikksakk/rombefigurer og 3 frynsefigurer. En figur har vært tolket som fuglefigur (Figur 60 A), men jeg mener den heller bør tolkes som et hjortedyr. Usikkerhetene til denne figuren har gjort at den ikke er tatt med i typologien. Det finnes også en båtristning av jordbruksristningstradisjon (Figur 60 B) på den loddrette siden som vender mot veien, men det er usikkerhet knyttet til om denne figuren er "ekte" eller om den er laget i nyere tid. Denne er derfor også utelatt.

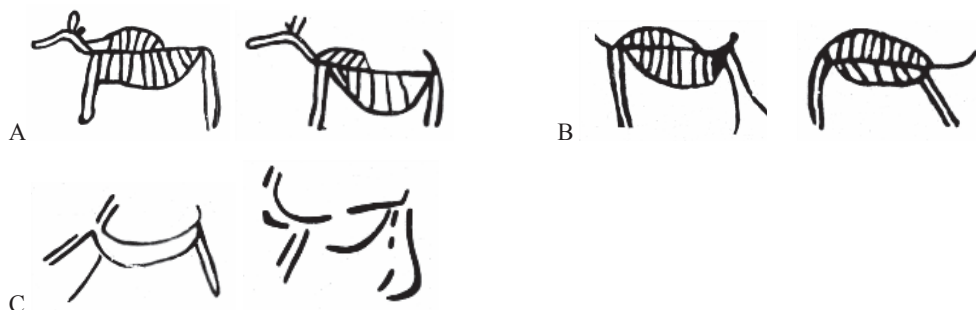


Figur 60 Figurer utelatt fra materialet

Man kan på mange måter si at Holtås I har et homogent uttrykk. Den store mengden hjortedyr forsterker dette bildet. Ved første øyekast har disse hjortedyrene et uttrykk som også viser store likheter. Figurene er relativt små, og de fleste er i tilsvarende samme størrelse, 40-50 cm brede. Figurene er skjematisk fremstilt, og de er vanskelig å artsbestemme. Noen få har gevir slik reinen har, men de lange beina og markering av hakeskjegg tyder på at det ofte er elg som er illustrert. Det er imidlertid ikke alltid like lett å avgjøre, og kanskje var heller ikke arten i denne sammenheng viktig å fremstille. Det kan også være at man ønsket å fremstille både elg

og rein samtidig. Med unntak av noen få, er alle hjortedyrene avbildet med indre mønster. Dette bidrar til å forsterke det homogene uttrykket ytterligere. Det indre mønsteret viser også likheter og består av ulike kombinasjoner av linjer, rutenett og prikker. I utgangspunktet hadde jeg tenkt å dele materialet inn i typer basert på den indre markeringen, da det til synelatende virket å være mange fellestrekk. Dette skulle vise seg å bli svært komplisert, for de indre markeringene viste stor variasjon.

Det kan se ut til at likhetene i gestalt/type kan vitne om at det fantes et grunnleggende rammeverk eller skoloring, som får oss til å se Holtås I som et homogent felt med store likheter. De indre markeringene viser imidlertid mange grunnleggende ulike tolkninger av dette rammeverket. Jeg mener dette kan sees på et individuelt plan, og at dette vitner om uttrykksmessig frihet, til tross for at dette panelet er det feltet i mitt materiale som har flest figurer innfor samme gestalt. Jeg tolker variasjonen til at mange må ha vært involvert i bergkunstproduksjonen, og det finnes nesten ikke eksempler på stilmessig likhet innad på dette feltet. Det finnes riktignok noen få figurer som viser likhet ved at de samme elementene er til stede, og at utformingen av dem fremstår som at de kan være laget av samme personen.



Figur 61 Eksempler på lik stil

Det er utfordrende å identifisere individuell stil. Jeg mener at visse elementer og attributter må samsvare, men det er også rom for at figurene kan være noe forskjellig selv om samme person har laget dem. Ikke minst fordi samme person kan ha laget dem over et lengre tidsrom. Eksempelene A-C er de figurene jeg mener viser størst likhet, og er eksempler på likhet i stil (Figur 61). Det som er felles for alle tre eksemplene er at de to figurene innenfor hvert eksempel, forekommer i umiddelbar nærhet av hverandre. Figurene under eksempel A og B tilhører alle samme gestalt og type (E – type 4), men eksempel A og B viser også variasjoner.

Det er vanskelig å sette fingeren på eksakt hva det er som gjør at jeg definerer det som lik stil, men jeg mener eksemplene illustrer noe som kan ligne en slags felles håndskrift. Det handler om hvordan linjene er utført og formen på komposisjonen. Det er ett element som ser ut til å dominere hele feltet, at hjortedyrene er avbildet med smale og lange hoder.

Når det gjelder de andre figurene, er det ingen like tydelige eksempler på likhet i stil. Feltets utseende er derfor på mange måter kaotisk. Figurene er ikke orientert i samme retning, og noen er til og med avbildet opp-ned i forhold til de andre. Alle har elementer av det samme indre mønsteret, men i ulike kombinasjoner. Man ser også at figurene forholder seg i grupperinger på panelet, hvor man finner den største ansamlingen lengst til høyre. Her finner vi også flere overhugginger enn ellers på feltet. Dette kan tyde på at man har utarbeidet komposisjonen ved flere anledninger.

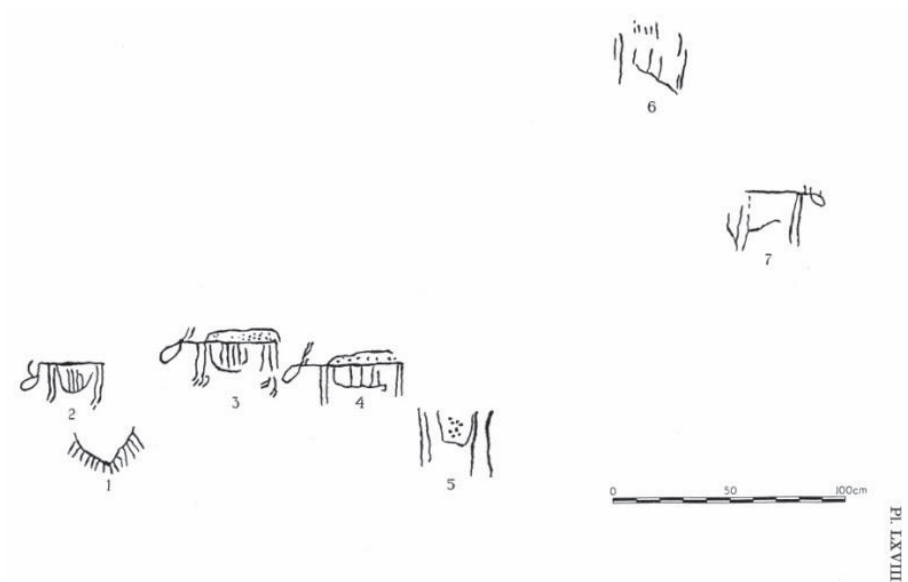
Holtås I er spesiell ved at det bare finnes en gestalt, vanligvis finner man eksempler på flere gestalter på samme felt. Man finner eksempler på gestalt E - type 1 på et par andre lokaliteter, men siden disse figurene kun består av rammeverket kan de ikke sammenlignes for å påvise likhet i stil. Det vil være så å si umulig å påvise stilistiske likheter uten andre detaljer. Når det er sagt finnes det eksempler gestalt E – type 4 fra Bardal III som viser stor likhet, men ikke stilistisk likhet til Holtås I (Figur 62).



Figur 62 D og E er eksempler på lik type, men ulik stil. De to figurene i eksempel D viser lik stil.

Jeg tolker det derfor slik at menneskene som lagde bergkunsten på Bardal III (eksempel D), ikke var de samme som lagde bergkunsten på Holtås I (eksempel E). Selv om mange av elementene og detaljene er det samme, ser man til tross for dette at uttrykket er ulikt. Hodene har en helt annen utforming, men også kroppens linjer er utformet på en annen måte. De to figurene fra Bardal III viser imidlertid stilistisk likhet, og kunne vært laget av samme person.

Bardal III (Figur 63) skiller seg fra Holtås I ikke bare ved å ha svært få figurer, men disse har også større stilistisk likhet og et mer homogent uttrykk enn Holtås I. Grunnen til dette kan være at få/eller bare en person laget ristningene på Bardal III, og kanskje bare stammer fra én hendelse.



Figur 63 Bardal III (Gjessing, 1936)

### 8.1.2 Holtås II, Levanger kommune i Nord-Trøndelag



Figur 64 Holtås II (Kalle Sognes, 1981)

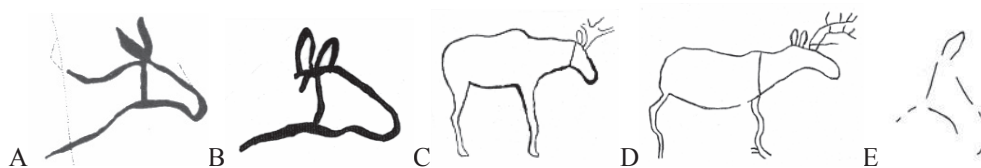
Jeg har også valgt å ta med Holtås II (Figur 64), som ligger litt lavere enn Holtås I. Det er gjort få registreringer av dette feltet, og det er i dag overgrodd. De første undersøkelsene ble



gjort i 1965 av Oddvin Forbord, men den første kalkeringen ble ikke gjort før i 1980 av Kalle Sognnes. Feltet ligger 51 meter over havet, som gir en maksimumsdatering på ca. 6200 BP. Feltet består av få figurer som har et homogent uttrykk. Det som er interessant i denne sammenheng er hvor forskjellige disse to feltene på Holtås fremstår. Lokaltiteten er et eksempel på at stil pluss strandlinjedatering ikke nødvendigvis er riktig. Det bør nevnes at Holtås heller ikke var med i det materialet som Gjessing den gang brukte som utgangspunkt for stilkronologien. I følge den gamle stilsekvensen skulle Holtås I vært yngre enn Holtås II, men strandlinjene støtter ikke denne teorien. Et annet viktig aspekt ved dette feltet, er likheten i gestalt/typer man finner mellom Holtås II og for eksempel Evenhus som har maksimumsdatering på ca. 3300 BP.

Jeg mener Holtås II har et uttrykk som gjør at det er mulig å tolke dette som en enkelthendelse, og at de kan være laget av samme person. Alle figurene er ufullstendige, men jeg tolker figur nummer 1, 2, 3, 5 og 6 som deler av hjortedyr (Figur 64). Hjortedyr nr. 3 har en form som ligner en båtfigur, men jeg mener denne figuren også har markering av hale og ører. Jeg tolker den derfor for å være en variant av gestalt C. Siden figurene ikke er fullstendige er de heller ikke tatt med i typologien.

To av hjortedyrene som opptrer på Holtås II har en linje som krysser halsen. Dette kan være en måte å markere hodet og kjevepartiet på dyret, men det fremstår ikke som et like naturlig element som resten av dyret. Dyrene har ikke den samme graden av naturalisme slik Bøla-reinen har, men de er heller ikke fremstilt slik som dyrene på Holtås I er. De fremstår med en viss naturtrohet i formen, og er konturtegnet bortsett fra dette båndet over halsen. Det finnes også andre figurer i materialet hvor dette forekommer, og under er en sammenstilling av figurer hvor dette elementet forekommer.

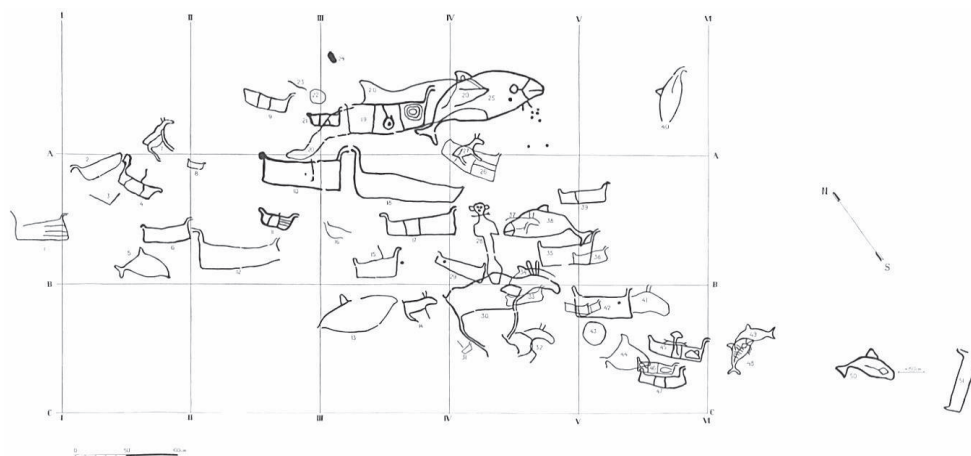


Figur 65 Ulik stil, men figurene viser konstruksjonsmessige likheter.

Figur D fra Evenhus skiller seg ut ved at dette båndet opptrer lengre ned mot skulderpartiet. Figur B fra Lånke II, figur C fra Bogge I og figur E fra Bardal I har alle dette båndet ved halsen i likhet med figur A (Figur 65).

Det er uvisst om dette er et forsøk på å vise en anatomisk detalj, eller om det ligger noe annet meningsbærende i det. Graden av naturalisme ellers gjør at man undrer seg hvorfor kjeven/halsen er markert på denne måten. Om dyrene er forsøkt fremstilt slik vi virkelig ser dem, kan ikke denne linjen tolkes ene og alene som en anatomisk detalj. Den meningsbærende betydningen kunne forstås av mennesker tilhørende samme tradisjon. Når det er sagt, varierer uttrykket og formen disse eksemplene har (figur A-F) i så stor grad at jeg velger ikke å se dette som lik stil.

### 8.1.3 Evenhus V, Frosta kommune i Nord-Trøndelag



Figur 66 Evenhus V (Gjessing, 1936)

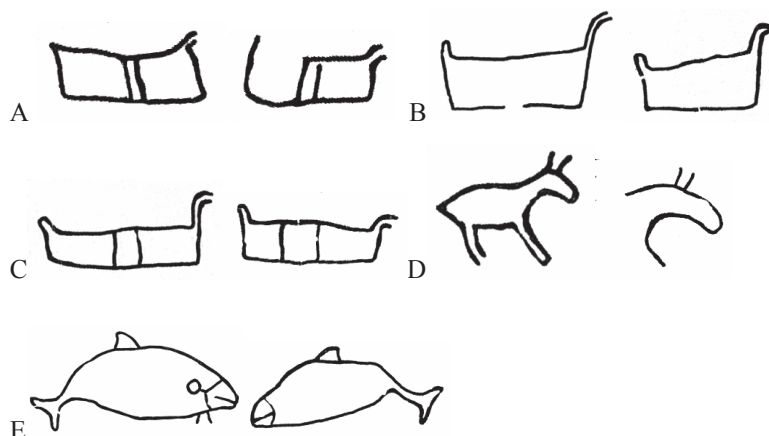
Hovedfeltet på Evenhus ble oppdaget i 1917 og den første kalkeringen ble gjort i 1918. Figur 66 (Gjessing, 1936) er tegnet etter Petersens kalkering. Alle feltene ligger samlet i en tett klynge ca. 740 m fra sjøen, 22 meter over havet. Evenhus er en av lokalitetene der jordbruksristninger og veideristninger opptrer side ved side, men veideristningene er i klart overtall. Høyden over havet gir en maksimumsdatering på ca. 3300 BP, en periode vi vet at en tidlig fase av jordbrukskultur og fangstkultur har sameksistert i dette området (Alsaker, 2005; Asprem, 2013; Hafsten, 1987). Dette betyr ikke nødvendigvis at det eksisterte to separate grupperinger, men at det kunne ha eksistert en blandingskultur der både jordbruk/husdyrhold og fangst spilte viktige roller. Hovedfeltet Evenhus V har elementer fra begge ristningstradisjoner.

Dersom feltet var strandbundet i sin brukstid, ville det ha vært lokalisert på en liten øy som var avskåret fra fastlandet. Beliggenheten ytterst på Frostahalvøya plasserer dette feltet midt i en ferdselsåre langs Trondheimsfjorden, der øya må ha vært synlig fra store avstander. Man ville sannsynligvis ha måttet bruke båt for å ta seg ut til øya.

I følge nummereringen på Gjessings kalkering, består Evenhus V av 51 figurer. Dette stemmer ikke helt, da noen figurer har flere elementer som kan tolkes som egne selvstendige figurer. Båtfigurene er det dominerende motivet, og feltet består av hele 28 båtfigurer. I tillegg er det 10 hvalfigurer og 7 hjortedyr, et par ringfigurer, noen ufullstendige figurer og en menneskefigur som det finnes svært få av i midtnorsk veideristningstradisjon. Det finnes også noen detaljer som tradisjonelt knyttes til jordbruksristningstradisjonen. Skroget til båtfigur nr. 19 har en konsentrisk sirkel og en ring med skålgrop i midten. Det er motiver som ofte tolkes som solsymboler i bronsealderens symbolverden.

I det stilistiske uttrykket, kan man se noe av den samme tendensen som på Holtås I. Ved første øyekast er uttrykket homogent, og det store antallet båter av samme gestalt er med på å forsterke dette inntrykket. De fleste båtfigurene er også orientert i den samme retningen, og er med på å forsterke likhet i komposisjonen. Ved nærmere studering av figurene og komposisjonen mener jeg at det likevel ikke kan være snakk om stilistiske likheter.

Det er bemerkelsesverdig hvor mange varianter det opptrer av båtfigurene, til tross for at det bare er gestalt A og B som avbildes på Evenhus V. Formen er tilsvarende, men de viser stor variasjon i hvordan skroget er utformet, rette linjer, bølgete linjer, en stevn, to stevner, indre markeringer (gestalt B) og uten indre markeringer (gestalt A).



Figur 67 Eksempel A viser lik stil, eksempel B-E viser ulik stil, men likhet i attributter.

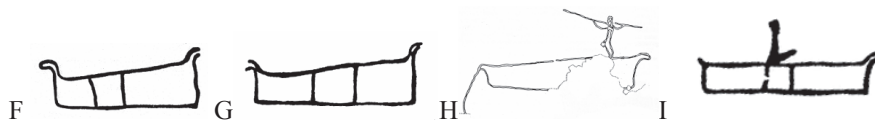
Av eksemplene over fra Evenhus V (Figur 67), mener jeg det kun er eksempel A som tydelig viser det jeg definerer som stilistisk likhet. Disse to båtene viser likhet både i utformingen av skroget, linjeføring og attributter i en slik grad at det kan ha vært gjort av samme person. Eksempel B og C viser likheter, men de viser også noen variasjoner i utseende. Spørsmålet er om disse variasjonene er et uttrykk for individuell variasjon, eller om det er ulike mennesker som har forsøkt å lage noe tilsvarende. Det finnes bare 7 hjortedyr på dette panelet. De er alle lokalisert i nærheten av hverandre, unntatt en. Til tross for at de opptrer i en gruppering på feltet, er det stor variasjon ikke bare i stil, men også i gestalter og konstruksjon. Jeg har funnet et tvilstilfelle, eksempel D. Likheten ligger i utformingen av halsen, som viser en rund bue fra undersiden av hode/hals til markeringen av frambein. Siden den ene figuren ikke er fullstendig, er det vanskelig å avgjøre om dette er stilistisk likhet. Hvalfigurene i eksempel 5 viser en likhet både i formen av den ytre konturlinjen og attributter som munn og ryggfinne. De viser ikke samme grad av likhet som eksempel A, men attributtene og linjeføringen mener jeg viser en likhet i tolkningen av hvalfiguren. Jeg mener derfor at eksemplene B-E viser ulik stil, men at det er elementer som forener dem, bare ikke på stilistisk nivå.

Det store antallet båtfigurer av gestalt A og B på Evenhus, gjør at man forbinder disse båttypene til denne lokaliteten. Kalle Sognnes (1999) har også kalt disse figurene for Evenhustypen, og ser likheter til de eldste bronsealderbåtene man finner på Røkke i Stjørdal (Figur 68). Sognnes mener likheten Røkketypen har til Evenhustypen vitner om at båtene trolig var bygget på samme måte (Sognnes 1999: 36f).



Figur 68 Røkke XV. Kalkering: Sognnes 1980 (Sognnes 2001:142)

Det finnes også eksempler på gestalt A og B andre steder i det midnorske materialet. Det vises likheter i gestalter på tvers av felt, men det kan også se ut til at det finnes stilistiske likheter på tvers av felt over større geografiske avstander.



Figur 69 Eksempel F og G viser lik stil. Eksempel H og I har ulik stil.

Likheten mellom båten på Evenhus V (eksempel F) med båten på Hammer VIII (eksempel G) er slående. Linjeføringen og utføringen av skroget og stevnene mener jeg viser stor stilistisk likhet. Det er også svært sannsynlig at de samme menneskene kunne ha oppholdt seg både på Hammer og Evenhus. Mens Evenhus har en beliggenhet midt i Trondheimsfjorden, ligger Hammer ytterst på Beitstadhalvøya. Begge steder strategisk i ferdselen på fjorden.

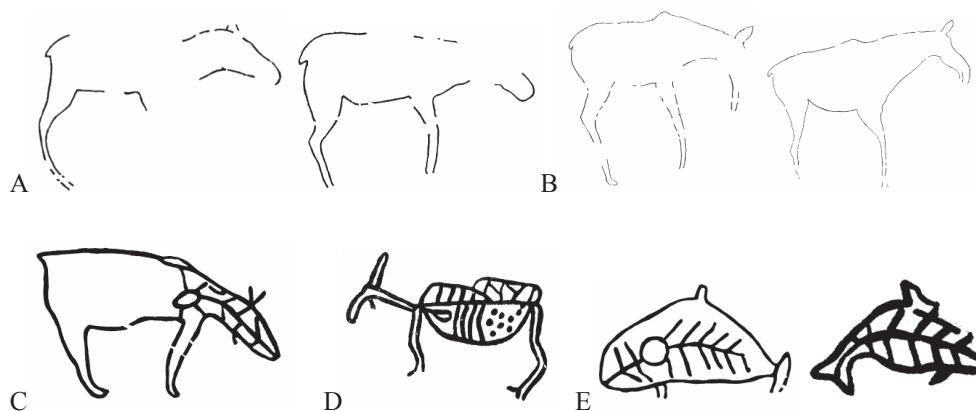
Eksempel H finner man på Vasstrand/Sandhalsen I i Sør-Trøndelag, og er et felt som både har ristninger og malinger. Denne båten har ikke markering av det som kan representere spant i skroget, men båten er av samme type som de man finner på Evenhus. Eksempel I befinner seg på Rødøy I i Nordland, og viser også stor likhet til båttypen man finner på Evenhus. Til tross for likhetene disse eksemplene viser, mener jeg ikke at man ser noen tydelig stilistisk likhet (Figur 69). De deler samme gestalt og type, og jeg tolker materialet som at det kunne vært laget av mennesker opplært under samme tradisjon, men ikke nødvendigvis laget av de samme menneskene.

#### ***8.1.4 Hammer, Steinkjer kommune i Nord-Trøndelag***

Hammer er en lokalitet som viser mange likheter til andre felt i Midt-Norge, og likheten til Evenhus, Bardal og Lånke har vært nevnt flere ganger. Lokaliteten har 17 spredte felt tilhørende gården Hammer. Hammer ligger 7,5 km vest for Bardal, og 15,3 km vest fra Steinkjer. Her finner man bergkunst både fra veideristnings- og jordbruksristningstradisjonen. 8 felt tilhører den eldste tradisjonen, mens 6 felt tilhører den yngste. I tillegg finner man 3 felt der begge tradisjonene er representert (Hammer I, V og IX). Egil Bakka gjorde flere granskinger av Hammer i 1974, 1977 og 1981 (deler av dette publisert etter hans død i 1985) (Bakka, 1988).

Det er vanskelig å behandle den stilistiske analysen for hvert enkelt felt, da det ser ut til at man finner stilistiske likheter både på samme felt og på tvers av felt innad på lokaliteten. Man ser også likheter til andre lokaliteter fra andre geografiske områder. Jeg har derfor valgt å presentere Hammer-lokaliteten under ett, i stedet for å dele det inn etter felt.

Det finnes ikke mange hjortedyr på Hammer, men de få som finnes er av typen gestalt A og B. Hammer V er representert med flest hjortedyr, 6 figurer som viser stor variasjon innad på feltet.



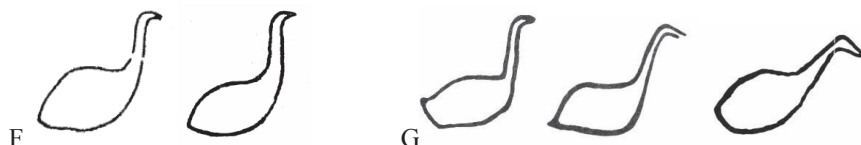
Figur 70 Figurene viser lik stil innad i eksempel A og B. Eksempel C-E viser ulik stil.

To figurer skiller seg ut ved å vise stor stilistisk likhet (Figur 70A). Begge disse figurene tilhører samme gestalt, type og stil, og ser ut til å kunne vært laget av samme person. Det finnes et lite antall figurer som har hale markert på denne måten. I de fleste tilfellene er hjortedyrenes hale bare markert med en strek. De to figurene i eksempel B viser også lik stil. Figurene på Bardal I (eksempel B) og Hammer V (eksempel A) har likheter. Store deler av rygglinjen mangler på figurene fra Hammer V. Man vet derfor ikke om disse figurene har den samme pukkelen som elgfigurene i eksempel B har. Hodene er avbildet forskjellig, og figurene har derfor ikke lik stil. Den bakre delen av dyret er svært lik, som kan tyde på at menneskene som laget disse figurene hadde en relasjon, men det kan også bare utgjøre naturalistiske detaljer laget av mennesker som var uavhengig av hverandre (*universal style*).

Et hjortedyr på Hammer XIV (eksempel C) skiller seg ut fra det øvrige materialet. Det er også andre eksempler på hjortedyr som er avbildet med såkalt livslinje, men ikke på denne måten med flere korte linjer ut fra den langsgående linjen fra munnen til sirkelen/hjerteposen ved skulderpartiet. På Holtås I (eksempel D) finnes det dyr som har det som kan se ut som hjertepose, og som også har linjer i kroppen. Disse linjene går imidlertid ut fra rygglinjen og er ikke markert på hode og hals slik som hos eksempel C. Det finnes eksempler på at slike linjer opptrer ut fra livslinjen hos andre motiv som hvaler. På Hammer finner vi flere slike eksempler (eksempel E). Dette ser ut til å være en felles uttryksmåte, og at det var en del av et meningsinnhold som kunne forstås av de som lagde disse figurene. De viser derimot ikke noen likhet i stil.

Den største gruppen motiver på Hammer er fuglefigurene. Disse er stort sett enkle i formen, og består bare en konturlinje. Føtter og stjert er sjelden markert. Til tross for dette viser

formen stor variasjon både på utformingen av kroppen, og på halsen når det gjelder lengde og vinkel.



Figur 71 F er eksempler på lik stil. G er figurer med lik gestalt og type, men har ulik stil.

Jeg mener det er de to fuglefigurene under eksempel F som viser størst stilistisk likhet. Disse befinner seg på Hammer I (til venstre) og Hammer V (til høyre). Fuglefigurene under eksempel G (Hammer VII til venstre og i midten, Hammer VI til høyre) illustrer ulikheter eller variasjoner som jeg mener vitner om ulik stil (Figur 71). Det finnes flere eksempler på likheter i stil av denne typen figurer både innad på feltene, men også på tvers av felt og til andre lokaliteter. Jeg har valgt ikke å fokusere mer på denne gestalten og typen, på grunn av den enkle komposisjonen. Uten andre elementer til stede enn konturlinjen, vil det være naturlig at flere av disse figurene viser stor likhet. Denne likheten kan forveksles med individuell stil, til tross for at ulike mennesker til ulik tid kan ha laget dem.



Figur 72 Eksempel H og I viser lik stil.

Fire figurer skiller seg ut fra den vanlige langstrakte fuglekroppen, og har en mer kompakt kropp og kortere hals. De har også en avrundet utforming (gestalt C). To av disse (Figur 72) er fra Lånke III (eksempel H) og Hommelvik I (eksempel I). I tillegg til å vise likheter både når det gjelder gestalt og type, mener jeg at disse figurene også viser stor stilistisk likhet, til tross for at de representerer ulike typer innenfor samme gestalt.

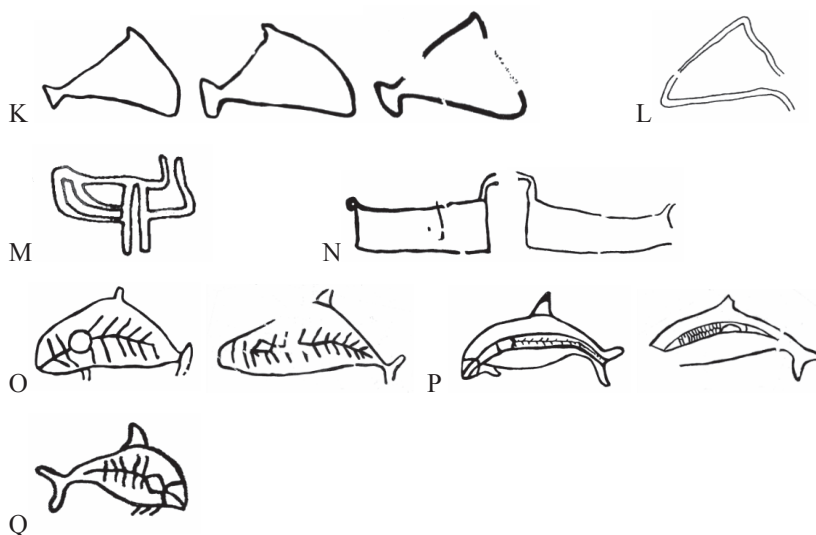
En fuglefigur på Hammer VII har et indre mønster man ikke finner noe annet sted, bortsett fra på en båtfigur fra Hammer VI (Figur 73). Disse feltene ligger i umiddelbar nærhet til hverandre, så at det har vært en kontakt og at samme person kunne ha laget disse er ikke usannsynlig. At dette indre mønsteret forekommer på båtfiguren, kan tolkes som konstruksjonselementer. At et tilnærmet mønster dukker opp på en fuglefigur, vitner ikke om noen anatomiske detaljer eller avbildning av noe som er reelt. Dette kan derfor tolkes som noe

annet meningsbærende knyttet til for eksempel tro eller gruppetilhørighet. Eller kan det være en signatur som kan knyttes til et individuelt nivå?



Figur 73 Figurene under eksempel J viser lignende indre mønster.

I tillegg til fugler finnes den største konsentrasjonen av hvalfigurer på Hammer. Hvalfigurene varierer mye fra felt til felt, men også innad på samme felt. De varierer i så stor grad at det var problematisk å finne stilistiske likheter. Man finner eksempler på samme gestalt og type, og at indre kroppsmønstre går igjen hos flere av figurene. De viser imidlertid ingen stor likhet i utføringen av disse elementene.



Figur 74 Eksempel K-N viser ulik stil. Eksempel O-Q viser likheter i attributter, men ulik stil.

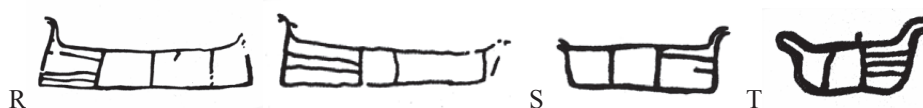
K er hentet fra tre ulike felt på Hammer. Fra venstre til høyre: Hammer XIII, Hammer XIV og Hammer XV (Figur 74). Det er de to første figurene fra venstre som viser størst likhet, men ser man nærmere på halefinnen og formen av dyret er de forskjellig utført. Eksempel L er hentet fra Søbstad I i Møre og Romsdal. De tilhører samme type, men de viser ikke samme stil. Det er svært få av hvalfigurene avbildet på denne måten, med høy rygg og nesten triangulær i formen. Det er bare disse to lokalitetene som har hvalfigurer av denne typen, men det er imidlertid ikke snakk om stilistiske likheter når man studerer linjeføringen nærmere.



Det finnes en båtfigur på Søbstad I som viser likheter til den båttypen man finner på Hammer og Evenhus. Stilistisk sett ligner ikke båtfiguren fra Søbstad I (eksempel M) på de to figurene fra Evenhus V (eksempel N), men de har en lignende form. Formen og gestaltligheten kan tyde på at det har vært kontakt mellom disse to områdene, men det er vanskelig å avgjøre hva slags kontakt.

Eksempel O er hentet fra Hammer XIII og Lånke III i Stjørdal. Hvalen til venstre i eksempel P er hentet Hammer VI. Hvalen til høyre finner man på Lånke I. Begge disse eksemplene viser tydelige sammenhenger mellom Lånke og Hammer. Avstanden mellom disse er over 100 km, men Trondheimsfjorden gjorde fremkommeligheten og kontakten mellom disse feltene mulig. Sannsynlig har man også passert Evenhus (gjennom sundet) på veien, der man også finner lignende indre mønstre hos hvalfigurene (eksempel Q). Formen og de indre mønstrene viser en grad av likhet både i eksempel O og P, men de viser også variasjoner. Det er derfor vanskelig å se dette på et individuelt nivå, men jeg mener at det komplekse indre mønsteret vitner om det må ha vært kontakt eller lik forståelse av figurframstillingen mellom de som har laget disse figurene.

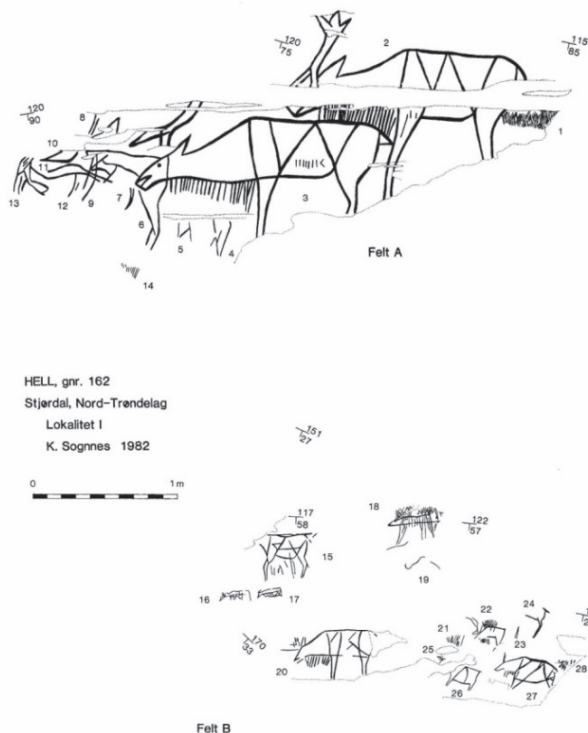
Når det gjelder båtfigurene har jeg allerede presentert stilistiske likheter på Evenhus, men det finnes også stilistiske likheter innad på Hammer (Figur 75).



Figur 75 Eksempel R illustrerer likhet i stil. Eksempel S-T viser ulik stil.

Begge figurer tilhørende eksempel R, er hentet fra Hammer VIII. Disse to figurene mener jeg viser stor grad av stilistisk likhet, og jeg anser det som sannsynlig at disse er laget av samme personen til samme tid. Eksempel S (også fra Hammer VIII) og eksempel T (Evenhus V) viser figurer som har de samme konstruksjonselementene, men som ikke viser stilistisk likhet. Gestaltligheten og kontakten mellom Hammer og Evenhus vises også tydelig ved dette motiveksempelen.

### 8.1.5 Hell I, Stjørdal kommune i Nord-Trøndelag



Figur 76 Hell I (Kalle Sognnes, 1983b)

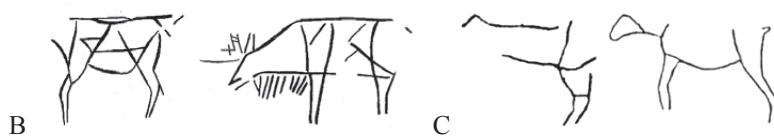
Hell er et spennende felt, og er det eneste feltet i mitt materiale som har figurer som er skåret. Den øverste delen av feltet befinner seg på en loddrett flate (ca. 70 grader), den nederste delen er skåret inn på en avsats som heller ca. 50-60 grader (Figur 76). Feltet ligger 48 meter over havet, som gir en maksimumsdatering på 4400 BP. Det er de to store reinsdyrene på den øverste flaten som dominerer feltet (eksempel A). De er de største og mest i øyenfallende figurene, men de er også utført med en presisjon og dyktighet som gjør at vår oppmerksomhet tiltrekkes.



Figur 77 Eksempel A viser stor likhet i stil.

Formen på dyrene, de indre markeringene og de andre detaljene viser stor stilistisk likhet. Jeg anser det som høyst sannsynlig at disse figurene ble laget av samme person. Det indre mønsteret er veldig spesielt. Noen av linjene kan være anatomiske detaljer som skulderparti

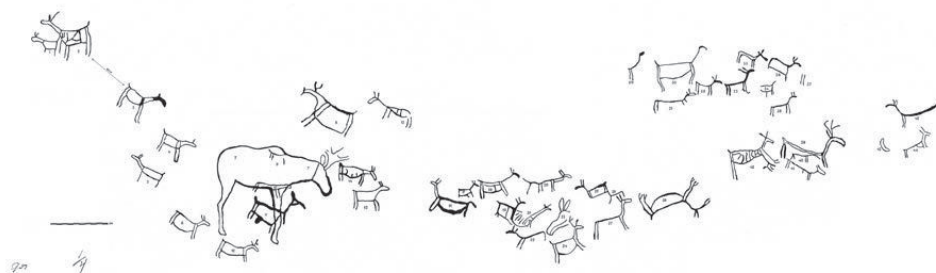
og hofter, men samtidig finnes det andre linjer i kroppen som tydelig ikke er anatomiske. Figurene på den nederste delen av feltet er laget med en helt annen kvalitet, og ikke alle er fullstendige. Ved mitt første besøk på dette feltet, var den opprinnelige tanken at her hadde noen prøvd å kopiere reinsdyrene på øvre del av feltet. Disse figurene er mye mindre, dette kan også skyldes at flatene er mindre mellom sprekkene i dette området. I tillegg er de dyrene kvalitetsmessig av et annet slag. Kanskje er det mulig å se figurene i sammenheng med en læringsprosess mellom en mester og lærling? Stilistisk sett og kvalitetsmessig er de ulike, men attributtene og de indre markeringen viser store likheter (eksempel B).



Figur 78 Disse dyrene er av en annen kvalitet og viser ulik stil.

Denne konstruksjonsmåten finner man ikke igjen hos figurene på de andre lokalitetene i mitt materiale. Det nærmeste man kommer er to figurer fra Homnes II i Steinkjer (Figur 78C). Disse viser ikke noen stilistisk likhet, og det er også vanskelig å avgjøre kroppsmønsteret da disse figurene ikke er fullstendige.

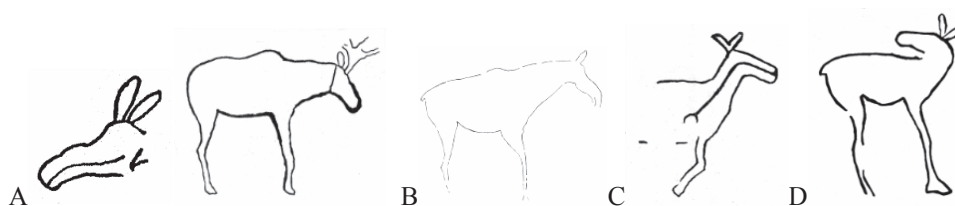
#### 8.1.6 Bogge I, Nesset kommune i Møre og Romsdal



Figur 79 Bogge I (Gjessing, 1936).

Lokaliteten Bogge består av flere felt, men jeg velger bare å se på Bogge I og II i denne sammenheng. Bogge I består av en stor avdekt bergflate som er avrundet og ender i en kuppel i nord (Figur 79). I sør stuper berget bratt. Feltet består utelukkende av hjortedyr. Noen få av disse figurene er ufullstendige eller uavklarte. Berget ligger ca. 24 meter over havet som gir en maksimumsdatering til 5200 BP.

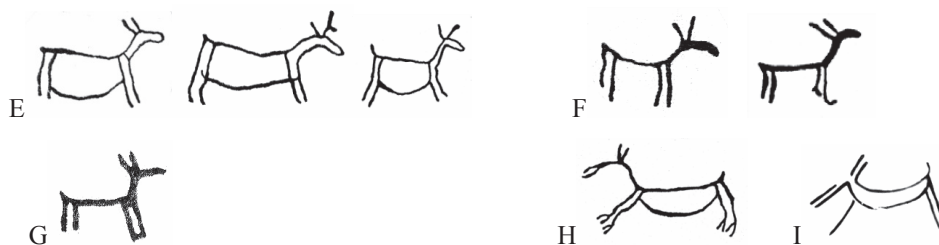
Tendensen minner på mange måter om Holtås I. Ved første øyekast ser feltet ut til å ha et homogent uttrykk. Figurene er små og stiliserte, og det er bare hjortedyr som er avbildet. Ved nærmere undersøkelser ser man stor variasjon mellom de ulike figurene, slik som på Holtås I. Hjortedyrene tilhører hovedsakelig gestalt D. Det finnes imidlertid to figurer som skiller seg helt ut, og de tilhører gestalt A (Figur 80A). Bare den ene av dem er typologisert da den ene figuren er ufullstendig. Disse figurene har et helt annet uttrykk, og har en mer naturalistisk fremstilling.



Figur 80 Disse eksemplene viser ikke likhet i stil.

Disse figurene ligner mer de vi finner på Bardal (eksempel B), Evenhus (eksempel C) og Stykket (eksempel D). Stilistisk sett kan man ikke si at de er like, men man ser noen likheter spesielt til Evenhus og Stykket. Det finnes noen elementer som viser likheter, som livslinje og måten ørene og hodet er formet, men på grunn av det naturalistiske uttrykket og enkle former må man være forsiktig med å se dette som stilistiske likheter.

Feltet ser ut til å være organisert i grupper, komposisjonen viser 5-6 ansamlinger av figurer. De to figurene tilhørende eksempel A befinner seg i hver sin gruppe på midten av feltet. De andre figurene på feltet er plassert rundt dem. Det ser ikke ut til at figurene er plassert tilfeldig, men at de har plassert figurene i ulike grupper som på en eller annen måte relateres til hverandre. Grupperingen, variasjonen av typer og stil og påbyggingen rundt de to figurene tilhørende gestalt A tyder på at flere var involvert i denne bergkunstproduksjonen over tid.



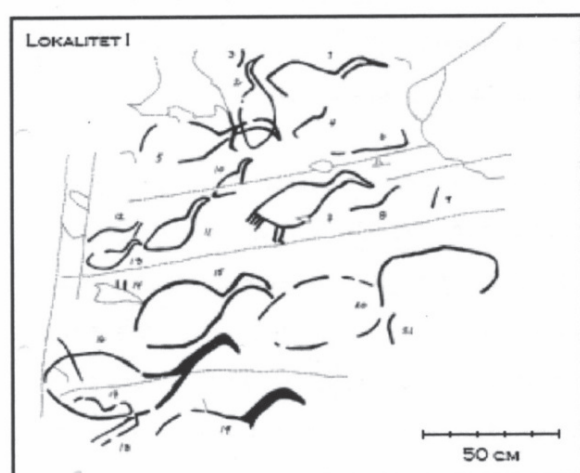
Figur 81 Alle eksemplene viser ulik stil, men likhet i attributter.

Alle tre figurene tilhørende E er konstruert på nesten samme måte, men jeg mener de fortsatt viser ulik stil. Linjeføringen, bøyingen på beina, ørene, halen og hodet viser små forskjeller (Figur 81). Dette kan gjenspeile ulike kunstnere med samme skolering.

Det finnes også noen figurer øverst i høyre delen av feltet, der de fleste ser ut til å være ufullstendige som tilsynelatende ser like ut. Figurene under eksempel F finner man ved siden av hverandre i denne grupperingen med ufullstendige figurer. Eksempel G finner man derimot på Bogge IV, som ikke ligger langt unna. Ser man nærmere på disse figurene og setter de opp mot hverandre slik som det er gjort i Figur 81, ser man forskjellene bedre.

Det finnes en figur som skiller seg ut fra alle de andre på Bogge I. Jeg valgte å plassere den under gestalt E – type 2, og den ligner ingen av de andre figurene på dette feltet (eksempel H). Dette er også den eneste figuren som er plassert opp-ned på dette feltet, og den befinner seg mellom to ansamlinger av figurer. Jeg har ikke gjenfunnet noen annen figur i materialet mitt som ligner, det nærmeste er figuren i eksempel I fra Holtås I. Om man studerer de nærmere ser man imidlertid at de er konstruert grunnleggende forskjellig, og de viser ingen stilistisk likhet. Feltet er interessant med tanke på komposisjonen, og det har vært gjort ulike tolkninger knyttet til blant annet denne figuren som vises opp-ned. Dette er noe jeg vil komme tilbake til når jeg ser nærmere på tolkningene i neste kapittel.

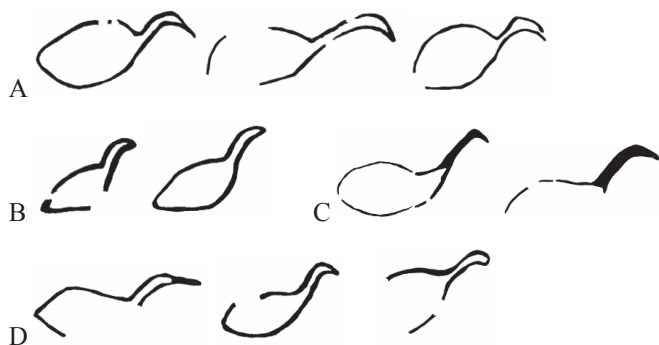
#### 8.1.7 Horjem I, Snåsa kommune i Nord-Trøndelag



Figur 82 Horjem I. Kalkering: Sognnes 1996 (Stafseth, 2006)

Kalle Sognnes registrerte feltene i 1996 (Figur 82). De er registrert som to felt i Askeladden og Bergkunstkatalogen, men den ene fuglefiguren på felt II er ikke gjenfunnet etter 1998. I min fremstilling av materialet har jeg valgt å tolke dette som ett felt, og den ene fuglefiguren fra felt II er tatt med under felt I. Dette gir ikke noen praktiske konsekvenser for verken maksimumsdatering eller konteksten, da feltene bare er skilt med et lite gressbevakst område. Feltet ligger på 41 meters høyde som tilsvarer en maksimumsdatering på ca. 5100 BP.

Feltet består kun av fuglefigurer, og noen ufullstendige figurer. Det er mulig at disse linjene har vært fullstendige figurer, og at den sterke forvitringen på berget har ødelagt noen av figurene. Når det gjelder det stilistiske uttrykket, ser man likheter innad på feltet.



Figur 83 Eksempelne A-C illustrer likhet i stil. Eksempel D viser ulik stil.

Hvordan disse figurene også grupperer seg på feltet (Figur 83) ser ikke ut til å være tilfeldig, da figurene med stilistisk likhet befinner seg i nærheten av hverandre på feltet. Eksempel A viser stilistiske likheter. Hodene er utført på tilsvarende måte, og peker skarpt nedover. De har også en knekk fra nakken til rygglinjen som er mye skarpere enn hos de andre figurene, og de har en rund kropp. Disse tre figurene mener jeg viser tydelige likheter i stil.

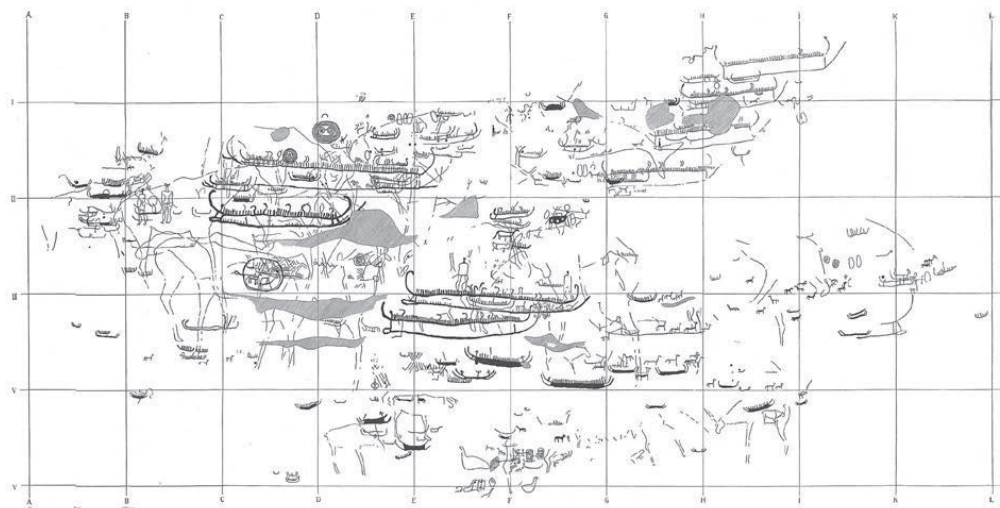
Også eksempel B viser likhet i linjeføring med den flate undersiden og at de har en spiss utforming ved stjerten. Eksempel C skiller seg ut ved at figurene har fullt uthugd hode og hals. Den ene er ikke fullstendig, men viser stor likhet i måten både hode og hals er uthugd. Jeg mener at eksempel A-C er eksempler på lik stil. De andre figurene (eksempel D) viser ulik stil.

### 8.1.9 Bardal I, Steinkjer kommune i Nord-Trøndelag

Bardal I er et av de mest kjente feltene i Midt-Norge, og er spesielt kjent for møtet mellom veideristningstradisjonen og jordbruksristningstradisjonen. Ikke noe annet sted vises dette møtet så tydelig med et så høyt antall ristninger fra begge tradisjoner. Noe annet som er spesielt her er hvordan den yngste tradisjonen overhugger den eldste. Generelt er overhugginger i mitt materiale ikke vanlig, og i de tilfellene det forekommer er det ikke i nærheten av den graden som i dette feltet. Feltet ligger på 43 meters høyde som gir en maksimumsdatering på ca. 6000 BP. Feltet har vært kjent siden slutten på 1800-tallet, og den første arkeologiske undersøkelsen ble gjort i 1896 (Lossius, 1896).



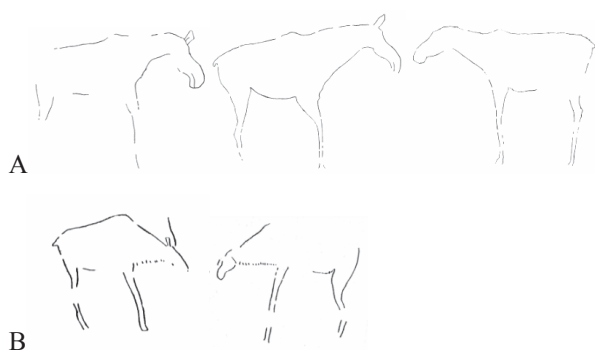
Figur 84 Bardal I (kun veideristningene). Kalkering (Gjessing, 1936)



Figur 85 Bardal I (begge tradisjoner). Kalkering (Gjessing, 1936)

Det er figurene tilhørende Figur 84 (veideristningene) som er mitt utgangspunkt, men det er viktig å se hele konteksten sammen med den andre bergkunsttradisjonen når jeg skal diskutere disse tolkningene i neste kapittel. Det er få figurer som viser samme grad av naturalisme som Bardal I, og disse figurene skiller seg slik ut i et midtnorsk perspektiv. Førsteintrykket er at figurene er veldig like, og man ser tydelige stilistiske likheter mellom flere av figurene. Men man ser også noen variasjoner, noe som tyder på at det var flere involvert i bergkunstproduksjonen.

Mange av hjortedyrene på Bardal I er ufullstendige, og er derfor utelatt av typologien siden de er vanskelig å sammenligne. Eksempel A viser stor grad av stilistisk likhet. Måten linjene er utformet, den tydelige pukkelen og formen på hodet, gjør at disse er lette å artsbestemme som elger. Linjeføringen viser også stor likhet, spesielt de to figurene lengst til venstre. Jeg mener at denne likheten kan ses på et individuelt nivå og at disse representerer likhet i stil. Det finnes flere ufullstendige figurer som viser lignende linjeføring, men siden store deler av dyrene mangler blir de vanskelig å bruke til stilistisk sammenligning. Til tross for at disse figurene er enkelt utformet, mener jeg at man likevel kan snakke om stilistisk likhet. Disse figurene konsentreres også i øverste venstre hjørne av feltet, og man ser til og med en overhugging av figurer tilhørende samme stil. Dette kan tolkes til at det skal dette forestille flere dyr som opptre sammen i en gruppe. Det er også andre figurer i mindre størrelse og annen stil i denne gruppen, men de fleste dyrene viser stor likhet i stil (Figur 86A). Det er bare i denne delen av feltet hvor overhuggingen er så tydelig. Veideristningene er også konsentrert i dette området.

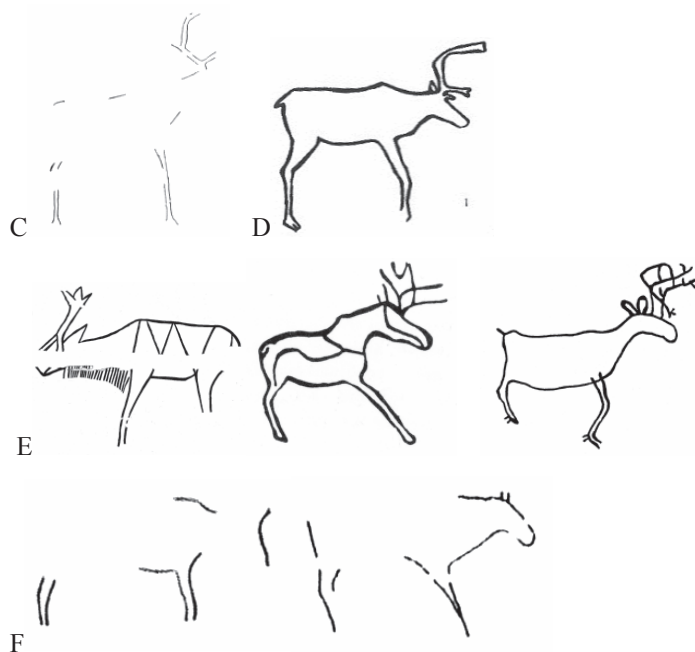


**Figur 86** Eksempler på lik stil.

Figurene under eksempel B viser også stor stilistisk likhet. Disse finner man i det nedre sjiktet på feltet, men med en avstand på 7-8 meter. I dette mellomrommet finner man en gruppe på



fire fuglefigurer som alle viser stor stilistisk ulikheter. Det er også rammefigurer og rester av hjortedyr i dette området. Hjortedyrene i eksempel B har begge den samme formen. Dessverre mangler den ene figuren deler av rygglinjen, men man aner at begge har en høy pukkel. I tillegg har begge det jeg tolker som lengre pels på undersiden av halsen (stiplet linje), som er et trekk man finner igjen hos reinsdyret. Det er ingen andre av hjortedyrene i det midtnorske materialet hvor denne detaljen er markert på samme vis med stiplet linje. Måten beina er tegnet, markeringene av halsen, stillingen på hodet er alle faktorer som til sammen gjør at disse to figurene viser stilistisk likhet. Jeg mener det er svært sannsynlig at disse to figurene kunne ha vært laget av samme person (Figur 86B).



**Figur 87** Fragmenterte figurer gjør det vanskelig å avgjøre likhet i stil.

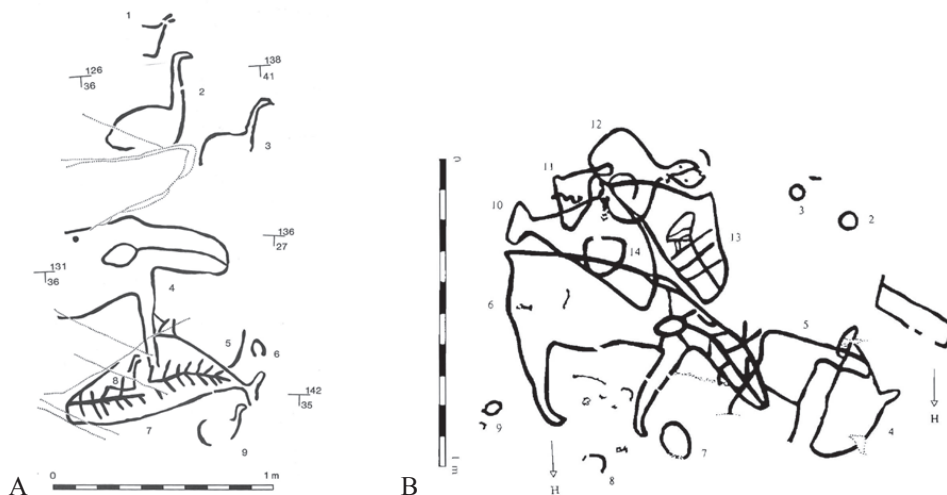
Reinen under eksempel C er dessverre er svært fragmentert. De få linjene får imidlertid frem en kontur og en grunnform som tilsvarer den hos den berømte Bøla-reinen (eksempel D). Det er kun disse to figurene som har gevir fremstilt på denne måten. Ellers er gevirene ofte svært stiliserte, slik det fremgår av eksempel E (Fra venstre: Hell, Vistnesdalen II og Evenhus II). Utover det, er det umulig å se om det er noen stilistisk likhet mellom eksempel C og D siden den ene figuren er ufullstendig (Figur 87).

Det finnes også noen hjortedyr som tilhører gestalt B (Figur 87F). Disse finner man omtrent midt på feltet, på linje med og til høyre for de nederst figurene i eksempel A. På grunn av

graden av ufullstendighet er det vanskelig å avgjøre om disse figurene viser stilistisk likhet, men man ser at hjortedyrene er tegnet på en helt annen måte. De viser ikke i nærheten den samme graden av naturalisme slik figurene i eksempel A, B og C gjør.

På Bardal er det få figurer som tilhører veideristningstradisjonen (sammenlignet med figurene tilhørende jordbrukstradisjonen på dette feltet), og man ser at flere av figurene viser stilistisk likhet (eksempel A). Det lave antallet figurer, og det faktum at flere figurer har samme stil kan tyde på at feltet ble brukt i en begrenset periode av mennesker tilhørende veideristningstradisjonen. Antallet figurer og variasjonen som jordbruksristningene her viser, tyder på det motsatte.

#### 8.1.10 Lånke III, Stjørdal kommune i Nord-Trøndelag



Figur 88 A: Lånke III (Kalle Sognnes, 1983b), B: Hammer XIV (Bakka, 1988)

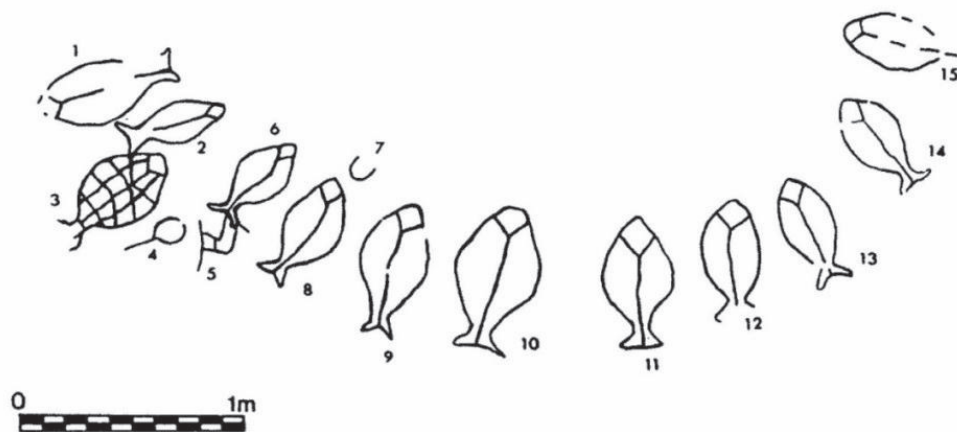
Jeg har tidligere vist til de mange stilistiske likhetene man finner særlig mellom Lånke og Hammer. Figur 88 illustrerer likhetene representert ved A: Hammer XIV og B: Lånke III.

Lånke III ble funnet og dokumentert i 1982. Lokaliteten ligger 35 meter over havet, noe som gir en maksimumsdatering på ca. 4500 BP. Til sammenligning maksimumsdateres Hammer XIV til ca. 4400 BP. Disse feltene kan altså se ut til å sameksistere, og det finnes rom for at

det kan være de samme menneskene eller mennesker fra samme gruppe som har produsert bergkunsten på disse to lokalitetene.

Lokalitetene viser flere likhetstrekk ved at man finner alle de fem motivgruppene her. På begge lokalitetene finnes eksempler på både veideristnings- og jordbrukstradisjonen, men på Lånke ser man et tydeligere skille ved at de ulike tradisjonene opptrer på ulike felt. Unntaket er Lånke I hvor en konsentrisk ringfigur opptrer, som tradisjonelt knyttes til jordbruksristningstradisjonen. Lånke IV ligger på 48 meter over havet, mens Lånke V (ufullstendig) ligger på 52 meter over havet. Dette tilsvarer en maksimumsdatering på ca. 5800 BP og ca. 6200 BP. Dette kan forklares ved at jordbruksristningen ikke var lokalisert til sjøen og strandsonen, og at strandlinjedatering i denne sammenheng ikke kan benyttes. Når det er sagt finner man jordbruksristninger på Hammer, som har en tilsvarende maksimumsdatering som Lånke I – III. Dette illustrerer at menneskene kunne ha valgt ulike topografiske kontekster for sin bergkunst – ikke nødvendigvis strandsonen. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 9.

#### 8.1.11 Kvennavika I, Mosvik kommune i Nord-Trøndelag

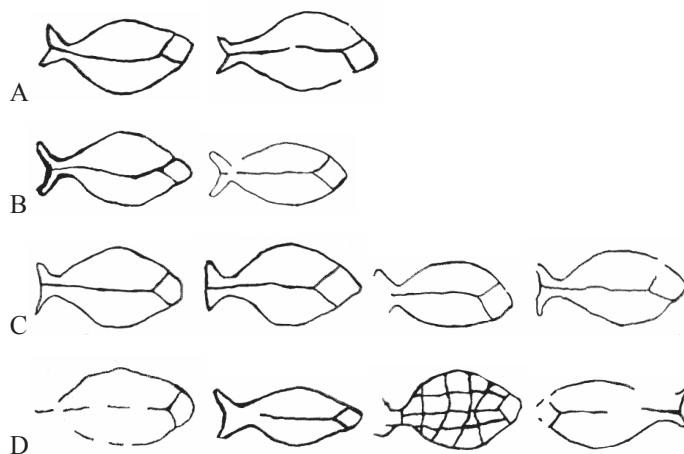


Figur 89 Kvennavika I (Selset) (Gjessing, 1936)

Gården Kvennavika av Selset ligger på vestsiden av Skarnsundet, ca. 2 km fra sundets utløp i Beitstadfjorden. Feltet ligger på en kuppelformet bergflate på et lavt svaberg ca. 250 meter fra sjøen. Lokaliteten har bare et felt og utmerker seg med sin komposisjon. Feltet består av 12 flyndrefisker (sannsynligvis kveite) som danner en nesten helt perfekt halvsirkel. Det er to av

fiskene som skiller seg ut, da den ene peker i motsatt retning av de andre (ut fra halvsirkelen), og en har et nettmønster på kroppen (Figur 89). Linjene i dette mønsteret er mindre forvitret enn linjene i omrisset, og Kalle Sognnes (2006: 553) mener dette kan være senere tilføyelser. Feltet ble funnet i 1930 og ble registrert og kalkert av Theodor Petersen i 1931. Gjessing foretok en ny kalkering i 1934.

Feltet viser en komposisjon som er svært utypisk for det midtnorske materialet, og det er en helt tydelig iscenesatt komposisjon. Gestalt A finnes både på Kvennavika, Hammer V, Hommelvik II, Vistnesdalen II og Reppen I. De varierer i midlertid mye i uttrykk. Det er vanskelig å avgjøre om likhet i gestalt henger sammen med likhet i tradisjon, da bare en av disse fiskefigurene har ikke-anatomiske detaljer (nettmønster). Formen på flyndrefisken og de anatomiske detaljene kan fint ha vært avbildet uavhengig av hverandre og uten kjennskap til hverandre. Det er derfor heller ikke mulig å se likheter i stil på tvers av lokaliteter.



**Figur 90** Eksempel A viser lik stil. Eksempel B – D viser ulik stil.

Jeg har valgt å se nærmere på Kvennavika til tross for at det er vanskelig å avgjøre stilistiske likheter innad på dette feltet. Ved første øyekast er fiskefigurene svært like, bortsett fra de to unntakene som nevnt innledningsvis. I tillegg er de orientert på en måte som forsterker likheten til de individuelle figurene av komposisjonen. Ser man nærmere på de ulike fiskefigurene, ser man imidlertid at de viser variasjon. Måten kroppen er formet på og utformingene av sporden varierer en hel del.

Eksempelene over viser variasjonene jeg mener å kunne påvise (Figur 90). Det er tydeligere om man studerer sporden og hvordan halefennene er markert. Basert på kroppsformen og

utformingen på halefinnen har jeg delt figurene inn i fire eksempler der bare eksempel A viser lik stil. Disse to figurene har lik utforming av halefinnen, og en vridd kropp. Eksempel B-D viser derimot variasjoner som gjør at de representerer ulike stiler. Eksempel D består av figurene som skiller seg mest ut fra de andre. Om man studerer komposisjonen nærmere, kan det se ut til at det er en mer jevn bue fra figur 6 til 13. Dette kan tyde på at det ble gjort senere tilføyinger på begge sider som bryter denne jevne buen. Figur 14 og 15 kan sees som en forlengelse av buen, men de gjør også en brattere kurve på buen. Figur 1-3 skiller seg derimot tydeligere ut, ved både å ha en annen form, men også at en bryter orienteringen og at en er plassert utenfor halvsirkelen. En annen faktor kan være formen på berget, og at figurene følger den naturlige kurven på berget (jfr. Sognes 2006).

Trond Linge (2014) har jobbet med DStretch-metoden på nyoppdagede felt på Honnhammer. Her har det kommet frem flere fiskefigurer, men også andre motiver som hjortedyr og ulike geometriske figurer. Publiseringen av dette ble gjort i etterkant av mitt typologiske arbeid, så figurene er ikke blitt inkorporert i denne fremstillingen. Jeg ønsker imidlertid å trekke dette inn her for å vise at det finnes eksempler på gestalt A også på Honnhammer. De viser derimot ikke den samme stilen som figurene på Kvennavika.



Figur 91 Nyoppdagede fiskefigurer på Honnhammer. Øverst til venstre ser man de samme attributter (indre mønstre) som finnes på figurene fra Kvennavika. De viser derimot ikke lik stil. Foto: Trond Eilev Linge (Linge 2014: 20).

## 8.2 Eksempler fra "gråsonen"

Materialet oppfører seg ikke bestandig helt slik man ønsker, og det er ikke alltid like enkelt å sortere de ulike dataene. Fordi jeg har lagt stil på et individuelt nivå, er det svært få figurer som viser lik stil. For at figurene skal defineres som lik stil, mener jeg at linjeføringen må være så lik at det tilsvarer håndskrifter. Vi har for eksempel i dag visse regler for hvordan bokstavene skal konstrueres, men utformingen påvirkes av individets håndskrift. Dette mener jeg det er mulig å gjenkjenne også i bergkunstsammenheng, som vist i dette kapitlet. Det er imidlertid ikke slik at om stilene er ulike, så er det helt fundamentalt forskjellig alltid. Dette kan være at formen eller attributter viser så store likheter at figurene tilsynelatende er svært like. Ser man nærmere på figurene kan det være små detaljer som skiller de.

Eksempelene under viser et vanskelig område innenfor min stildefinisjon. Av og til finnes det like elementer til tross for at stilen er ulik. Dette kan bety at figurene var laget av ulike mennesker, men som hadde en felles forståelse av dette elementet, som muligens kunne bety noe spesielt for denne gruppen mennesker. Det kan også bety at det var samme person som har laget disse figurene, men at kunstneren har videreutviklet sin stil og ferdighet. Hardhet av berget kan også spille inn. En faktor som bør nevnes er feilkilder i dokumentasjonen (Kapittel 5). Det kan heller ikke utelukkes at dette er kopiering gjort av mennesker som ikke hadde noen relasjon til hverandre.

Jeg har tidligere påpekt at hjortedyr fra Bardal III og Holtås I har likheter i gestalter og typer. I tillegg er det på Bardal III en frynsefigur (A), og tre tydelige eksempler på frynsefigurer fra Holtås I (B) (Figur 92). Formen og måten linjene er utført på viser store likheter. Det er likevel detaljer som skiller dem fra hverandre. Frynsefigurene i eksempel A viser stor likhet til frysefiguren lengst til venstre under eksempel B (Figur 92).

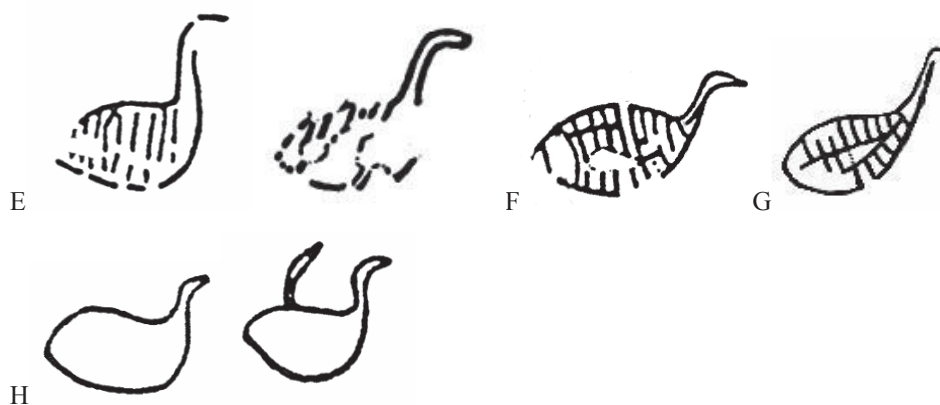


Figur 92 Frynsefigurer som likheter, men ikke lik stil.

I Kapittel 7 sammenlignet jeg gestalter fra Midt-Norge med det øvrige norske materialet, og jeg kom over noen interessante figurer (Figur 55) som hadde likhetstrekk. Ved en gjennomgang av materialet i Alta, kom jeg over noen få figurer som skilte seg fra resten av materialet der. Bergheim 4a ligger på 19-20 meter over havet (5000 - 6000 BP) innenfor

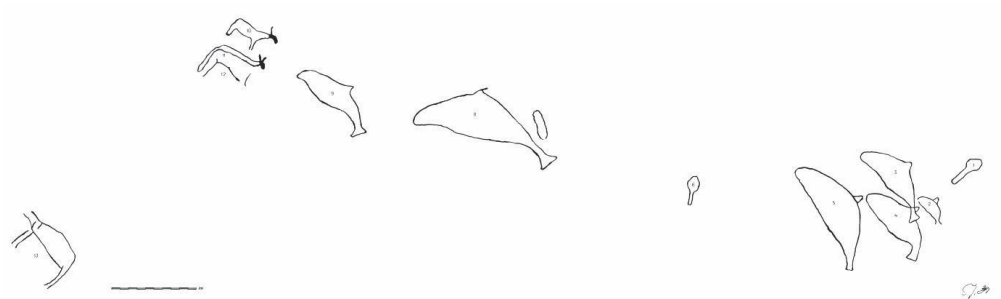
området som kalles Hjemmeluft i Alta (Altrockart.no, 2014). Både båten og hjortedyret som vises i eksempel Figur 55 er av en slik art at jeg så likheter til mitt eget materiale. Et annet sammentreff er at båten fra Alta også har fugleformet hode i stavnen, som er vanlig på båtene i Trøndelag. I Alta er derimot elghodeformet stavn som er vanlig (Gjerde 2010: 399). Kanskje er dette ytterligere et tegn på kontakt.

Man skal selvfølgelig være forsiktig med å trekke linjer og paralleller mellom slike avstander, men dette feltet i Alta har gestalter og et uttrykk som er vanlig på Evenhus. Stilistisk likhet er det imidlertid ikke, men figurene hadde ikke skilt seg nevneverdig ut om de hadde befunnet seg på Evenhus. Dette til tross for den store aldersforskjellen, om man skal ta utgangspunkt i maksimumsdateringene. Kanskje er det en mulighet for at mennesker av samme tradisjon hadde oppholdt seg på begge disse stedene, og blitt inspirert av disse motivene.



Figur 93 Fuglefigurer som viser likheter, men ikke lik stil.

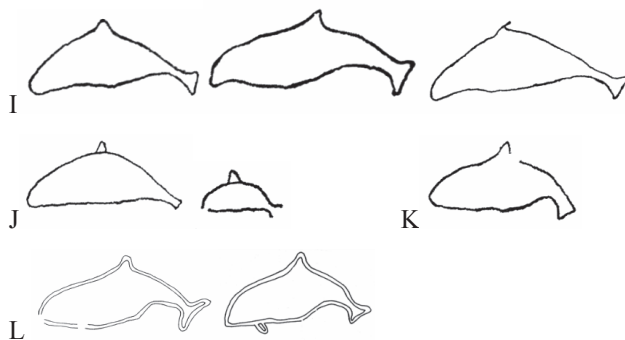
Figurene tilhørende eksempel E finner man begge på Hammer V og viser likheter (Figur 93). Det finnes andre figurer på Hammer med tversgående striper over kroppen, men stripene er markert på en helt annen måte både i antall, orientering og tetthet. Kroppsformen er likevel noe ulik, som gjør at jeg ikke med sikkerhet kan plassere dem under samme stil. Eksempel F og G har også figurer med tversgående striper, men de har i tillegg to langsgående linjer som krysser disse. Figur F er også fra Hammer V og figur G er fra Bøla IV. Detaljene i kroppsfasongen og halsen er forskjellige, men utformingen av det indre kroppsmønsteret viser en så stor likhet at vi kanskje kan snakke om relasjon. Det er imidlertid ikke lik stil, og de kan ha vært laget av to forskjellige individer. Eksempel H viser to fuglefigurer fra Hammer V. Disse er også svært like, men detaljene er noe ulike.



Figur 94 Bogge II (Gjessing, 1936)

Felt II på Bogge ligger noe lavere enn felt I, på ca. 19 meter over havet, noe som gir en maksimumsdatering på ca. 4200 BP. Dette gir en differanse på 1000 år til tross for bare 5 meters forskjell. Bergflaten er orientert mot sør og består av 6 hvaler, 3 hjortedyr og 3 ubestemmelige figurer. Hjortedyrene som avbildes på Bogge II viser ikke stilistisk likhet til hjortedyrene på felt I, og er konstruert på en helt annen måte. Dette tyder på at det var ulike mennesker som laget disse figurene, noe som også underbygges av strandlinjedateringen, dersom man skal gå ut fra at feltene hadde sin brukstid den gangen de lå i strandsonen.

Førsteintrykket av hvalene er at de viser stor stilistisk likhet, men setter man de opp mot hverandre viser de variasjoner i utformingen (eksempel I-K).



Figur 95 Hvalfigurer som viser likheter, men ikke lik stil.

Alle hvalene ble plassert under samme gestalt og type (gestalt B – type 1), unntatt eksempel K (gestalt C – type 1). Figurene under eksempel I har ikke lik stil, men den ytre konturlinjen er svært lik. Det må presiseres at liket i form ikke skal forveksles med stil. Det finnes et par figurer fra Søbstad I (eksempel L) som viser noen likheter til hvalene i eksempel I. Det finnes likheter i måten buklinjen er utført og de proporsjonale forholdene, men det er tvilsomt om dette kan tolkes som stilistiske likheter.



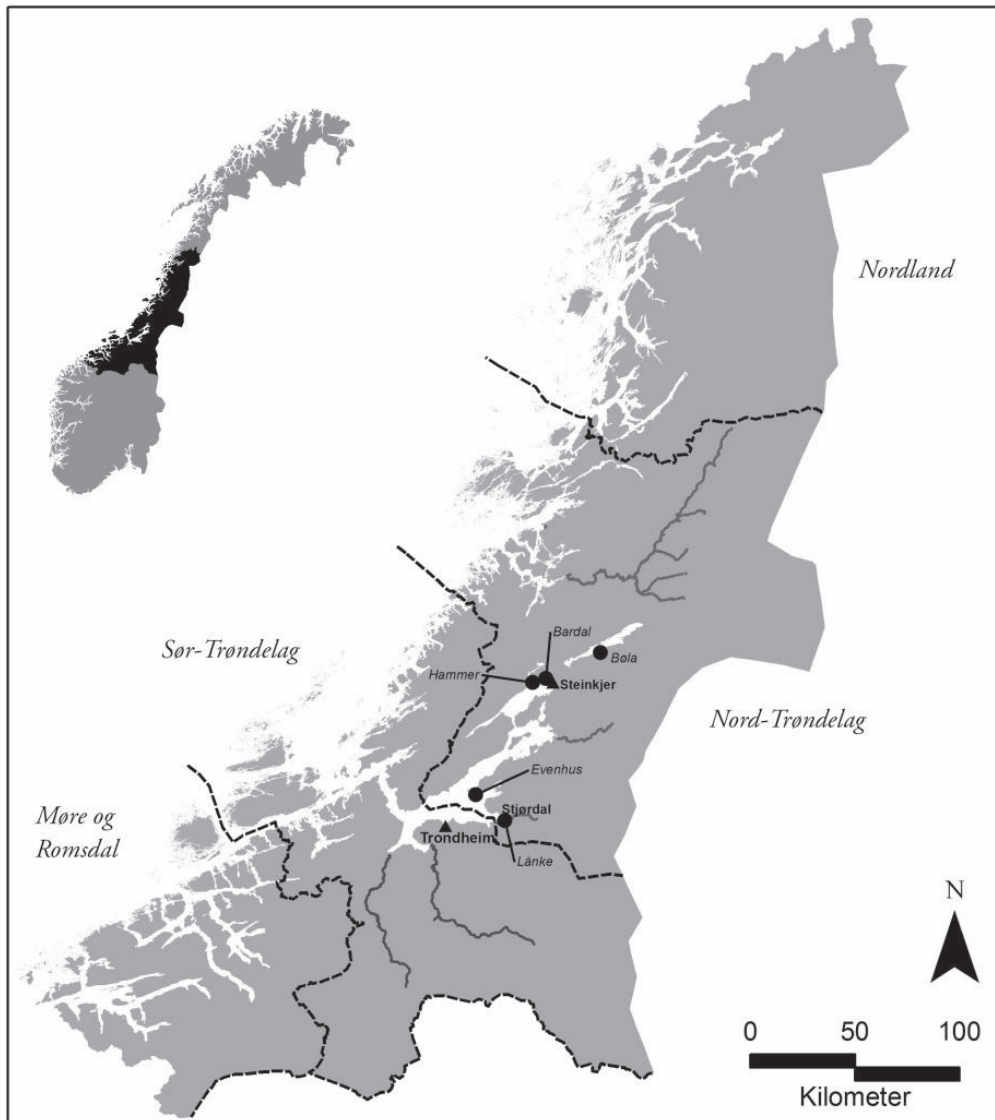
### 8.3 Oppsummering og konklusjoner

Etter en gjennomgang av begrepsapparatet, åpnet dette for en annen tilnærming til materialet. Et utvalg av figurene viste også en større likhet som var utfordrende å definere. Dette detaljnivået er det ikke rom for i en typologi, men må sees som stilistiske likheter som uttrykker noe på et annet nivå. I dette kapitlet har jeg vist hvordan min definisjon av stilbegrepet har fått betydning for hvordan man kan gjøre stilistiske analyser. Jeg mener at det helt klart var et viktig valg å trekke ut de stilistiske elementene fra den typologiske analysen. De stilistiske likhetene er en større indikasjon på kontakt, som jeg har lagt til et individuelt nivå.

Det er enklere å se hva som er svært likt og ulik. Problemet oppstår når figurene viser lignende ikke-anatomiske elementer/attributter, men på samme tid viser variasjon i utføringen av dem. I dette kapitlet har jeg derfor fokusert på å vise flere eksempler fra de ulike feltene for å tydeliggjøre de tilfellene der stilen er lik og ulik, men også vist at det finnes figurer som har mye til felles til tross for at de ikke kan defineres som lik stil. Her ligger det et element av skjønn og personlig erfaring, og jo lengre tid man studerer et materiale jo tydeligere vil tendensen bli. En stilanalyse vil heller ikke være statisk, og vil alltid relateres til hvilke figurer som blir sammenlignet. Dette vil også kunne bli påvirket ved tilkomsten av nytt materiale, spesielt de tilfellene hvor stilen ikke er lik, men figurene har mye til felles. Det må også understrekes at de figurene som har stor likhet sannsynligvis har en relasjon. Stilen kan vise variasjoner fordi kunstneren har utviklet sin stil, eller at berget har ulik hardhet, eller at formen på berget krever en annen linjeføring. Det kan derfor ikke utelukkes at disse "gråsoner"-eksemplene kan være laget av samme individ. Jfr. Muzzolini (2006), at en kunstner alltid vil ha en viss variasjon innenfor den standarden han/hun opererer innenfor (kapittel 1.3).

Et alternativ er at det kan være en kopi-effekt. Slik sett kan figurene ha vært laget av forskjellige individ og at noen har imitert eller gjenskapt figurer de har sett på feltet, eller et annet sted. Det kan vitne om en kontakt til et annet område og vil kunne si noen om kommunikasjonsveier.

Etter en gjennomgang av ulike eksempler fra mitt materiale er det mulig å se en tendens til at stilistiske likheter forekommer både innad på samme felt, men også på tvers av felt. Dette skjer imidlertid ikke så ofte.



Figur 96 Lokalteter som viser likheter i stil. Kart: Raymond Sauvage, NTNU, Vitenskapsmuseet 2015.

Holtås I og Bardal III har tydelige likheter i gestalter og typer, men ikke stilistisk likhet. Kompleksiteten som disse figurene viser, mener jeg vitner om en lik bergkunstskolering, men at det ikke nødvendigvis var de samme menneskene som var involvert i bergkunstproduksjonen. Gjennom flere eksempler innenfor ulike motiver ser man store likheter mellom Hammer og Lånke, også på stilistisk nivå. Man ser også stilistiske likheter hos elgfigurer på Hammer V og Bardal I. Fuglefigurer med komplekse indre mønster på Hammer V kan man også se paralleller til Bøla IV. Det er også tydelige stilistiske likheter i

noen av båtfigurene på Evenhus og Hammer (Se kart Figur 96). Dette tyder på at de samme menneskene kan ha laget bergkunst på disse stedene, men ikke produsert hele komposisjonen (alle figurer på samme felt) i sin helhet. Når det gjelder fiskefigurene er det ikke mulig å se stilistiske likheter på tvers av lokaliteter. Det er imidlertid eksempler på stilistisk likhet innad på samme felt.

Analysene i Kapittel 7 og 8 viser at det i de aller fleste tilfeller, ser det ut til at bergkunstpanelene ble til gjennom flere besøk. De fleste feltene viser stor variasjon innad, og få figurer av det samlede materialet viser stilistisk likhet. Dette får også konsekvenser for hvordan vi tolker de ulike feltene. Slik sett bør kanskje feltene ikke nødvendigvis behandles som en enhet, om ulike komponenter i komposisjonen kan ha ulik opprinnelse. Dette er spesielt tydelig på Bogge I, men også de feltene som har bergkunst fra ulike tradisjoner. Det kan være med å forklare hvorfor de ulike motivene og gestaltene gir ulikt mønster om man tar utgangspunkt i strandlinjedateringer, og hvorfor ikke all bergkunst ser ut til å være strandbundet.

Subjektivitet er et aspekt ved all forskning, da forskning aldri vil kunne bli helt objektiv. Først og fremst er det mulig å utvikle en standardisering av begrepsapparatet. I denne prosessen mener jeg det er avgjørende å skille mellom begrepene stil og type, da de representerer ulike nivåer av figurene. Man må skille mellom konstruksjonslikheter, og likheter i stil. I denne delen av arbeidet er det mulig å redusere subjektiviteten. Jeg har også vist at typologien og gestaltinndeling lar seg overføre til annet materiale, men at det må videreutvikles ved forekomst av andre konstruksjonsmåter (gestalter og typer). På denne måten vil min begrepsdefinisjon bidra til å redusere subjektiviteten ved en gestaltinndeling av figurene. Jeg har imidlertid vist eksempler på at det finnes figurer som har/mangler visse attributter, som kan problematisere en typeinndeling. Det gir likevel en større kontroll enn om man skulle tatt hensyn til stil i en typologiseringsprosess. Dette vil heller ikke være riktig å gjøre, da en typologi bare bør ha én målsetting, og ikke behandle flere nivåer på en gang.

Når det gjelder stilanalyser vil forskerens subjektivitet være av større betydning, da vurderinger tas på bakgrunn av de erfaringene forskeren har med det eksakte materialet, hvordan man gjenkjenner stilen og mønstre. Dette tatt i betraktning, mener jeg at man har større mulighet for å kunne etterprøve og standardisere denne typen arbeid, om man holder begrepene stil og type fra hverandre.

Feltene bør tolkes både i forhold til andre felt, men også innenfor sin egen kontekst når det gjelder hvilke gestalter og typer som er tilstede, og hvor stilistisk like figurene er. Det vil derfor være enkelte felt som har flere relasjoner enn andre. Hva dette betyr og hvordan man kan tolke disse resultatene, er noe jeg vil diskutere videre i neste kapittel.

Med utgangspunkt i min tilnærming til materialet og mine definisjoner av begrepene, kan stil settes i sammenheng med tid. Siden jeg setter stilen i et individuelt perspektiv. Jeg mener at når figurene i tillegg til å vise likhet i gestalt og type også viser stilistiske likheter, vil man med større sannsynlighet kunne knytte figurene til samme periode. Å skulle begynne å sette disse stilistiske likhetene kronologisk i forhold til hverandre, mener jeg ikke har noe for seg siden ulike stiler kan opptre til samme tid.



## Kapittel 9: TOLKNINGSPERSPEKTIV

Forskningen, analysen og resultatene jeg har kommet frem til er gjort med bakgrunn i materialets premisser. Det er første gang det midnorske materialet har blitt analysert i sin helhet på dette nivået. Målet har vært å gjennomføre en grundig materialgjennomgang og metodeutvikling uten å ta utgangspunkt i overordnede tolkninger og tilpasse materialet innenfor disse.

Vi har utfordringer innenfor faget arkeologi når det gjelder vår tidsforståelse, og hvordan dette påvirker vår forståelse av forhistorien. Vi er utstyrt med en vestlig tankegang som igjen er basert på et evolusjonistisk fundament, hvor oppfatningen av tid er lineær. Dette har også formet hvordan vi har fokusert på forhistorien, der kronologier, faseinndelinger, typologier og sortering av arkeologiske gjenstander innenfor gitte rom, har hatt et sentralt fokus. Ikke-vestlige kulturer har ikke nødvendigvis et slikt lineært syn på tid, hvor antropologiske studier har tilført våre arkeologiske analyser nye perspektiver og tilnæringsmåter. Tid kan også sees som en syklus hvor fortid, nåtid og fremtid forenes (Hesjedal 1995: 200f).

Dette ser vi at også har preget bergkunstforskningen. Bergkunstmaterialet er komplisert og det er vanskeligere å se konteksten det inngår i, sammenlignet med øvrig arkeologisk materiale. På mange måter fremstår dette materialet mer løsrevet fra sin forhistoriske kontekst, og som en naturlig reaksjon ønsker man å sortere materialet for å søke etter mønstre og mening. Dette er også noe jeg har gjort i denne avhandlingen. Jeg har imidlertid vært bevisst på at jeg ikke søker å lete etter kronologier og faser, eller å tilpasse materialet etter overordnede tolkninger i analysen. I kapittel 4 og 7 har jeg testet strandlinjedateringer både mot Gjessings stilkronologi (1936), men også mot mine egne gestalter, typer og stiler. Dette har ikke vist noen tydelig mønstre. Mye tyder på at bergkunstfeltene har vært brukt gjennom ulike perioder, og at feltene ikke nødvendigvis lå i strandsonen. Et felt vil derfor ikke nødvendigvis representere ett punkt på den lineære tidslinjen, men representere gjentatte møter med ulike mennesker til ulike tider.

Det har tidligere vært kritisert hvordan narratiseringen av historieformidlingen foregår, hvordan historikere gjenskaper det historiske materialet til en krønike (*chronicle*), som videre transformeres til en fortelling (*story*). Krøniken representerer utvalget av data, kilder, hendelser og fakta som er ment å bygge opp under den aktuelle historien. Historikeren vil deretter se hvilken funksjon og betydning hendelsene har som elementer i fortellingen.

Konsekvensen av disse utvalgene er at teksten også vil legge føringer for hvilken mening eller tolkning som tillegges fortellingen (White 1973: 5ff).

Vi skaper med andre ord et narrativ som gir det arkeologiske materialet vi studerer mening, men vi har likevel bare tilgang til fragmenter av forhistoriens egentlige karakter. Derfor vil narrativene vi produserer selvfølgelig være farget av vår egen samtid. Konsekvensen har vært at man ofte har fokusert på faser og overganger mellom perioder. Dette skyldes sannsynligvis vår søken etter å se sammenhenger og ønske om å sortere materialer i periodiske systemer. Derfor har det sjeldent vært fokus på brudd og diskontinuitet. Innenfor bergkunstforskningen har det vært forsøkt å systematisere materialet med utgangspunkt i kronologier og geografisk kontinuitet mellom ulike typer bergkunst (Hesjedal 1995: 202). I Midt-Norge skjer det noe helt spesielt i yngre steinalder, som ikke er like tydelig i det øvrige norske materialet. Her viser bergkunsten stor variasjon, og man ser et møte mellom veideristnings- og jordbruksristingskulturen. Dette er en sammensetning av bergkunst man ikke finner i denne skalaen noe annet sted i Norge, og det krever dermed også en annen tilnærming til materialet. Denne avhandlingen er et forsøk på en løsrivelse fra det kronologiske aspektet og vår egen tidsforståelse.

En av de største utfordringene ved å forske på bergkunst, er det å analysere, tolke og forstå bilder med bakgrunn i en helt annen tidsforståelse og kulturell bakgrunn enn de som produserte kunsten. Jeg forsøker å dekonstruere feltene, og se figurene som mulige uttrykk for ulike grupper og individer skapt gjennom flere sekvenser. Jeg mener at denne vinklingen fører med seg noe nytt. Ved å fokusere på bergkunstens uttrykksform, får vi en mulighet til å komme nærmere individene og samfunnet fra denne tiden. Detaljerte analyser av hvordan figuren har blitt bygget opp, og hva dette kan uttrykke har ikke hatt den samme prioriteten innenfor forskningen. Analysene mine har også vist at strandlinjedateringer ikke alltid samsvarer med typer og stil. Feltene kan ikke sees som enkelthendelser innenfor ett gitt tidsrom, og det kan virke som menneskene bak veideristningene vendte tilbake til samme felt, eller bygget videre på allerede eksisterende bergkunstfelt.

Jeg har bevisst valgt å ikke støtte meg på ett overordnet teoretisk verktøy gjennom denne avhandlingen. Teori har blitt brukt i de tilfellene det har vært behov og hjelp for dette. Årsaken til at jeg valgte å la materialet legge føringene for avhandlingen, var at jeg ikke ønsket å plassere materialet i en bestemt bås på forhånd, og deretter presse det til å passe et bestemt teoretisk metodeverktøy eller en bestemt teoretisk tolkning. En slik tilnærming *kan*

føre til at man ikke er i stand til å se enkelte aspekter ved materialet, eller at det hindrer veivalg i forskningen. Materialet har tidligere vært plassert i båser, enten det har vært snakk om å lage stilkronologiske samlesekker eller overordnede teoretiske tolkninger, slik som jaktmagi, sjamanisme eller totemisme. Når et materiale fra et større bergkunstmateriale blir behandlet, vil en risikere at deler av materialet ikke nødvendigvis passer like godt innenfor samme teoretiske tilnærming.

Størstedelen av avhandlingen er derfor viet til materialet og det metodiske arbeidet. Med bakgrunn i denne grunnforskningen ønsker jeg likevel å skissere hvordan gestaltene, typene og stilen kan sees i et bredere tolkningsperspektiv. Dette for å vise hvordan det er mulig å bruke mine resultater til videre tolkningsanalyser.

#### **9.0 Klima og topografiske forhold i en overgangsfase**

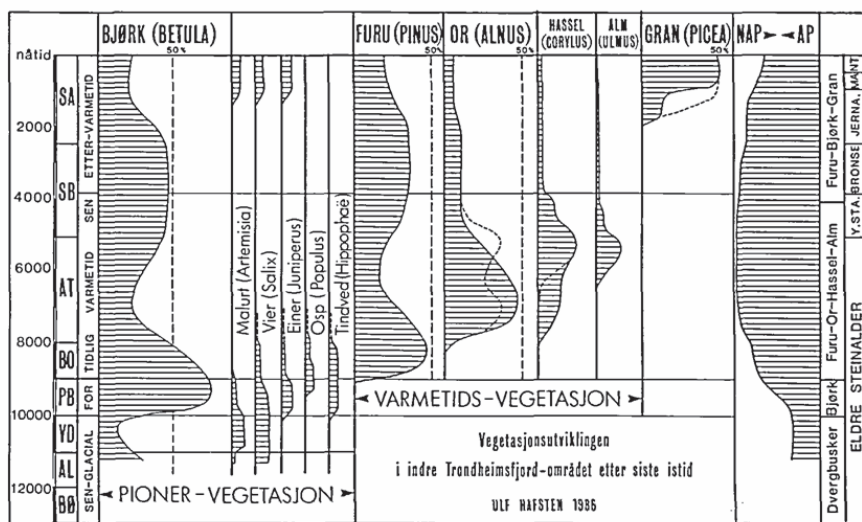
Strandlinjedateringene viser at hele 77,9 % av materialet kan maksimumdateres til perioden 5900-3300 BP. Hovedvekten (44,7 %) maksimumdateres til 5900-5000 BP. I realiteten kan materialet være yngre. Ettersom det later til å være en konsentrasjon av maksimumdateringer fra tidsrommet 5900-5000 BP, ønsker jeg å se nærmere på klimatiske og topografiske forhold i denne perioden.

Høy-varmetiden, det vil si atlantisk tid (8000 til 5000 år før nå) var preget av en varm og fuktig klimatype, som blant annet er representert av furuskogens tilbakegang. Det er rimelig å anta at dette har sammenheng med økningen i havvannets temperatur som følge av den generelle klimaforbedringen på denne tid. Denne varme og fuktige klimatypen skapte gode vekstvilkår for varmekjær og mangfoldig vegetasjon, hvor hassel var det første treslaget som etablerte seg. Mot slutten av atlantisk tid (ca. 5000 BP) finner det sted en kraftig tilbakegang av alm og hassel. Fra nå av tar furu og bjørk tar over, noe som henger sammen med et klimaskifte ca. 4500 BP. Nedgangen av alm i Sør-Skandinavia (alme-fallet) sammenfaller med de eldste sporene av jordbruk, hvor man tolker at dette treslaget ble brukt til husdyrfôr. En omfattende skogrydding for beiteformål fant også sted i Trøndelag. Pollenanalytiske undersøkelser kan fortelle om landbrukets eldste historie i Trøndelag. Det er påvist pollen av syre/høymol (*Rumex*), soleie (*Ranunculus*), kurvplanter (*Cichoriaceae*) og nesle (*Urtica*) som settes i sammenheng med landbruk (husdyrhold og beite). Begynnelsen på denne kulturfasen i Beitstad er datert til ca. 4500 BP, ca. 3300 f. Kr (T-4105A). Problemet er at de



pollenanalytiske kultursporene er så få at det arkeologiske belegget for jordbruk på dette tidlige tidspunktet er usikkert. Dette materialet alene, kan derfor ikke bevise at jordbruket har blitt innført (Hafsten 1987: 106-111).

Frank Asprem (2012, 2013) har undersøkt andre arkeologiske spor som kan styrke teorien om tidlig husdyrhold og beite i regionen. Allerede i 1910-1911 ble det gjennomført en arkeologisk undersøkelse av en kjøkkenmødding på Hammersvolden (ved Bardal). Der ble det funnet en oksetann, sammen med mange andre bein. I 2009 ble tannen datert til: 3895±40 BP (2476-2210 cal BC, Tua-7564). Basert på jordbruksrelaterte funn fra TN/MNA<sup>1</sup> (dobbeltegget stridsøks) og MNB<sup>2</sup> (flere innslag fra stridsøkskultur), mener Asprem å se at neolitiseringen i den indre delen av Trondheimsfjorden har gått i et sakte tempo. De tidligste funnene fra TN/MNA ser ikke ut til å vitne om et gjennombrudd for jordbruk i området, men det er likevel ikke usannsynlig at husdyrhold har funnet sted. Man må flere århundrer frem i tid før jordbruket etableres. Det finnes imidlertid tegn til at en annen kulturtradisjon har ankommet Trøndelag, med gravfunn av egenproduserte økser etter forbilder av stridsøkskulturene. I SN/EBA<sup>3</sup> ser man at jordbruket er veletablert. Asprem mener at noen av årsakene til at neolitiseringen tok så lang tid kan skyldes en vital og livskraftig fangstkultur som var veletablert i dette området (Asprems 2012: 146-150).



Figur 97 Pollendiagram for vegetasjonsutviklingen i indre Trondheimsfjord-området, fra slutten av siste istid og frem til i dag. Illustrasjon hentet fra Hafsten 1987:105.

<sup>1</sup> TN/MNA – (kalibrert) 4000-2600 BC (Bjerck et. al 2008: 82).

<sup>2</sup> MNB - (kalibrert) 2600-2300 BC (Ibid.)

<sup>3</sup> SN/EBA – kalibrert) 2300-1200 (Ibid.)

Fangst- og jordbrukskulturer kan ha eksistert gjennom hele yngre steinalder i Trøndelag. Funnene vitner om en sterk fangstkultur der skifergjenstander er rikt representert. Disse gjenstandene finnes i hele Midt-Norge, og sees i sammenheng med jakt på store sjøpattedyr. Gravfunn og depotfunn (f.eks. stridsøkser) vitner imidlertid om en religiøs og samfunnsmessig kultur som lå utenfor fangstkulturen i TN/MNA (Alsaker 2005: 69 og 81).

Denne overgangsfasen mener jeg kan gjenspeiles i mitt materiale, og jeg mener også at materialet vitner om en sterk fangstkultur. Den store variasjonen innad hos veideristingene viser at det er mange som har vært involvert i bergkunstproduksjonen. Tilføyinger av nye figurer og gjenbesøk av felt vitner om at tradisjonen har vært sterk. De få gestaltene vitner også om at menneskene sannsynligvis har hatt en tradisjon for opplæring og produksjon over tid. Samtidig ser vi at nye elementer er på vei inn i materialet, nemlig figurer knyttet til jordbruksristningstradisjonen. I Midt-Norge ser vi at dette også forekommer på samme panel (9 felt). Om dette skyldes et nytt levesett med husdyrhold, eller om det kommer andre mennesker inn vil jeg se nærmere på i neste kapittel.

### **9.1 To tradisjoner?**

Hovedvekten av veideristingene ser ut til at de kan ha vært laget i en tid hvor nye kulturelle trekk er på vei inn i det midtnorske området. Dikotomien mellom fangst- og jordbrukskulturen slik den er representert i bergkunsten er særegen for dette området, og at dette gjenspeiler en unik situasjon i en nasjonal og skandinavisk sammenheng. I en periode på ca. tusen år (fra senneolittisk tid til tidlig bronsealder) kan disse to bergkunsttradisjoner ha sameksistert. Sognes tolker derfor det midtnorske materialet i et grenseperspektiv, hvor mennesker tilhørende ulike kulturer kan ha interagert med hverandre. Dette visualiseres blant annet gjennom bergkunstens motiver, og de ulike topografiske kontekstene de befinner seg i (Sognes 1998: 147-161).

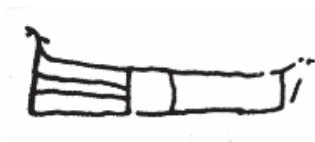
I den eldste mesolittiske fasen ser man at pionerbosettingen er lokalisert ved kysten. Den videre ekspansjonen innover Trondheimsfjorden skjedde sannsynligvis ikke før i overgangen til neolitikum. Bergkunsten i dette området ser ut til å starte ved denne ekspansjonen. Dette var en periode preget av forandringer, både i redskapsbruk (skiferkompleks) og bosetting. Samtidig som disse endringene fant sted, fikk også den lokale bosettingen kontakt med jordbrukere som levde lengre sør. (Dette vises i det arkeologiske gjenstandsmaterialet ved

egenproduserte gjenstander som etterlignet gjenstander fra stridsøkskultur (Asprem, 2012.) Jordbruksristningene ser ut til å introduseres ved bergkunstfelt som allerede hadde praktiserende veideristningstradisjon, som for eksempel Skatval i Stjørdal. Bergkunsttradisjonene har også en ulik tilnærming til landskapet i Midt-Norge. Veideristningene ser ut til å ha en kontakt mot sjøen, enten i direkte tilknytning til strandsonen eller et stykke opp i terrenget med utsyn til sjøen. Ofte kan de se ut til å være tilknyttet gamle holmer/strender, men de forekommer også lengre inn i landskapet tilknyttet elver/stryk eller innsjøer. De fleste veideristningsfeltene ligger i dag i et belte mellom 20 – 50 meter over havet. Det er også tilfeller der feltene er lokalisert med tilknytning til elver (f.eks. Bøla) og innsjøer (Snåsavatnet med Bøla og Horjem). Feltene tilhørende veideristningstradisjonen settes dermed i sammenheng med ferdselsårer gjennom landskapet. Bergkunstfeltene som lå tilknyttet sjøen ville da vært noe av det første man så ved ankomst sjøveien. Disse feltene kan derfor tolkes i en kommunikasjonssammenheng, hvor informasjon skulle utveksles mellom mobile grupper av mennesker (Sognnes 1998: 154-160). Terje Stafseth (2006) studerte de forhistoriske sjøveiene i Trondheimsfjorden i sin hovedfagsoppgave. I yngre steinalder ville Snåsavatnet vært innlemmet i Trondheimsfjorden, som på denne tiden ville vært om lag 180 km lang. Snåsavatnet ville ved 20 meter høyre vannstand vært del av det innerste fjordbassenget (Stafseth 2006: 58f).

Jan Magne Gjerde (2010) har i sitt doktorgradsarbeid presentert en kronologisk oversikt over Fennoskandias veideristninger. Før 5500-5000 BC er det bare stort vilt som dominerer motivene. Etter dette starter en fase som Gjerde kaller *the rock art explosion*. Nå dukker båtmotivet også opp for første gang. Han kritiserer den tradisjonelle oppfatningen om at båtmotivet har sin opprinnelse i Sør-Skandinavia, og mener båten heller kan ha sin opprinnelse i nord. Han viser til at båter med elghode i stavnen bare kan knyttes til de nordøstlige delene av Fennoskandia, og at ingen slike motiver har vært funnet i Trøndelag eller Sør-Skandinavia (Gjerde 2010: 394-400).

Gjerdens arbeid står i utgangspunktet ikke i direkte kontrast til mine resultater. Også jeg har påvist en tendens til at hjortedyrene ser ut til å dominere i den eldste fasen, men at det kommer flere motiv inn senere i neolittisk tid. I min evaluering av typologien kom jeg frem til at båtfigurene av veideristningstypen ikke befinner seg lengre sør enn Midt-Norge. Mitt undersøkelsesområde kan derfor markere en sørlig grense for dette motivet. Det er derimot

ikke vanlig at dyrehodestavn med hjortedyr opptrer på disse båtene i Midt-Norge, men det finnes unntak (Figur 98).



Figur 98 Båt med dyrehodestavn, Hammer VIII.

Det som imidlertid utgjør en forskjell fra Gjerdes arbeid, er at alt ser ut til å skje 1000-2000 år senere i Midt-Norge. Få av feltene fra Midt-Norge har en senmesolittisk maksimumsdatering, og det aller meste ser ut til å tilhøre neolittisk tid. Dette er en periode hvor jordbruksristningstradisjonen starter.

Johan Ling har i de senere årene brutt med den tradisjonelle oppfatningen av at jordbruksristningene er skapt av jordbrukere, og sår tvil om bergkunsten har et slikt opphav (Ling, 2004, 2008, 2013) (jfr. Kapittel 1.0). Lings arbeid med blant annet bergkunsten i Bohuslän og Uppland viser at materialet har en sterk maritim tilknytning og knyttes til strandsonen. Materialet domineres av båtfigurer, og det er et påfallende fravær av motiver som kan knyttes til jordbruk. Dette kunne være arenaer for møter mellom grupper og sosiale sammenkomster i forbindelse med overgangsritualer, krig, sjøreiser, overføring av makt, sjøsetting av båter eller død (Ling 2013: 89). Dette er et viktig og banebrytende arbeid, som åpner for nye tolkninger. Selv om motivene i Trøndelag viser likheter til Bohuslän, må jeg være forsiktig med å anta at disse tolkningene lar seg overføre direkte til mitt materiale. Lings arbeid er viktig og nyskapende, men det er også en regional studie på lik linje som min.

Lokaliseringen av jordbruksristningsfeltene virker å være en helt annen i Midt-Norge, og menneskene ser nå ut til å relatere bergkunsten til landskapet på en annen måte. Fjordene var også viktige for bronsealderens mennesker, og de plasserte gravene godt synlig som markører i landskapet slik at de skulle ses fra sjøveien. Bergkunsten derimot ble nå plassert ved boplassene og ikke i strandsonen, ute av syne for de fremmede som reiste forbi (Sognnes 1998: 157). Dette danner en kontrast til slik situasjonen beskrives av Ling (2008) for bergkunsten i Bohuslän. Det finnes også eksempler på at jordbruksristningene i Sverige ikke bare er lokalisert til kysten og sjøen. Peter Skoglund (2015) skriver at materialet opptrer forskjellig fra fase 1 (1700-1400 BC) til fase 2 (1400-1100 BC) i sørøstre Skåne. Fra det tydelige marine perspektivet i fase 1, flytter bergkunstens lokalisering seg innover i landet uten visuell kontakt til sjøen. Dette gjelder også båtmotivene. Denne endringen i hvor

motivene opptrer, kan også ha en sammenheng i at motivenes meningsinnhold kan ha endret seg (Skoglund 2015: 268f). Dette tilsvarer det mønsteret jeg gjenkjenner i det midtnorske materialet.

Sognes har gjennomført flere undersøkelser av denne bergkunsttradisjonen i Trøndelag (Sognes, 1983c, 1998, 2001, 2012b) og vist at det meste av dette materialet har en annen topografisk lokalisering enn veideristningene. Unntaket er de 9 feltene der jordbruksristningene er lokalisert i strandsonen sammen med veideristningene, på en og samme lokalitet. Det finnes en jordbruksristnings-konsentrasjon i Hegra sogn, ca. 10 km fra munningen av Stjørdalen, og på Skatval ca. 1 km fra stranden, og 80-100 meter over havet. En mulig tolkning av dette kan være at jordbruksristningene ikke var lokalisert i direkte tilknytning til sjøen, fordi veideristningstradisjonen fortsatt ble utøvd ved fjorden (Sognes 2012b: 240f). Selv om båtfigurer er et dominerende motiv jordbrukstradisjonen, er ikke plasseringen maritimt knyttet. Muligens må båtfigurene i Midt-Norge sees i sammenheng med jordbrukets tidligste fase, husdyrholdet. Da måtte båten ha vært sentral i transporten av husdyr, og senere ved innføringen av kornet.

Evenhus har den yngste maksimumsdateringen i mitt materiale, og kan ikke være eldre enn 3300 BP som tilsvarer EBA<sup>4</sup> (eldre bronsealder). Dette er en periode hvor jordbruksristningene er i ferd med å dominere området. Veideristningene fases dermed ut i tidlig bronsealder. Disse endringene kan forklares gjennom det Hann (2013) kaller intrakulturell eller interkulturell diffusjon. Han mener at den visuelle kunsten kan være en kilde til forståelse av de kulturelle forandringene. Dette er en tilnærming Sognes (1998) følger når han ser nærmere på de ulike motivene, men også hvordan ulike typer av bergkunst forholder seg til ulike topografiske områder. Han mener det kan være en sammenheng mellom økningen av antall veideristninger i neolitikum og befolkningsøkning med påfølgende indre sosial stress. Sognes tar ikke noen videre stilling til hvordan de nye kulturelle trekkene kom inn i dette området, men peker likevel på to mulige retninger. Enten at de første jordbrukerne var immigranter sørfra, eller at lokale grupper adopterte kulturelle trekk fra jordbrukssamfunnene. Husdyrhold startet sannsynligvis før åkerbruket ble introdusert. Husdyrene måtte ha blitt fraktet til området, og sannsynligvis har båter spilt en viktig rolle i denne transporten. Dette kan forklare den store forekomsten av båter i veideristningstradisjonen, men også den store forekomsten av skip når antall

---

<sup>4</sup> EBA 3500 - 2900 BP/ (kalibrert) 1800-1200 BC (Bjerck et. al 2008: 82).

jordbruksristninger later til å øke ved overgangen mot bronsealderen. Uansett måtte den økende befolkningen ha hatt en påvirkning på fangstgrupper med tilhold i dette området gjennom tusener av år (Sognnes 1998: 158). Jeg er usikker på i hvilken grad det handler om to separate tradisjoner. Det er imidlertid vanskelig å komme forbi at det eksisterer en todeling i materialet med tanke på motiv, uttrykk, men også lokalisering.

Det finnes aspekter ved materialet som tyder på at vi ser en intrakulturell diffusjon. At veideristningene viser variasjonen både i gestalt og stil, samt den store geografiske spredningen vitner om at denne bergkunsttradisjonen var godt forankret i Midt-Norge. Egenproduserte gjenstander med inspirasjon i stridsøkskulturen lengre sør, tyder også på at disse menneskene tok opp visse kulturelle trekk og gjorde de til sine egne. Det kan derfor heller ikke utelukkes at dette også kunne ha skjedd innenfor bergkunsten. Bortsett fra ett unntak, nemlig Bardal I, ser bergkunsten til å sameksistere på en måte som ikke kan vitne om aggressivitet mellom grupper. Det er i alt 9 lokaliteter i Midt-Norge (alle fra Nord-Trøndelag, bortsett fra Bogge i Møre og Romsdal) som har bergkunst fra begge tradisjoner. 4 av lokalitetene har begge bergkunsttradisjonene representert på ulike panel (Berg, Lånke, Skjevik og Bogge). Hos de øvrige 5 lokalitetene (Bardal, Homnes, Revlan, Hammer og Evenhus) er de to bergkunsttradisjonene representert på samme panel. Av disse er det bare på Bardal I hvor jordbruksristningene tydelig er hugget over veideristningene (Figur 85). Ved de andre feltene ser det derimot ut til at de sist tilførte figurene har respektert de tidligere bergbildene og tatt utgangspunkt i eksisterende figurer og komposisjon.

Om man skal velge å se bergkunstproduksjon som et resultat av sosialt stress, slår dette feil ut i forhold til veideristningene. Sognnes (1998) hevder at dersom veideristningene ble produsert som en strategi for å kontrollere det sosiale stresset, ville det ikke vært noen grunn til at denne tradisjonen opphørte i møte med den nye, men snarere motsatt. Han tolker derfor økningen av jordbruksristningstradisjonen som et resultat av økt jordbruksbefolkning. Dette har igjen ført til en reduksjon av fangstkulturen, og følgelig veideristningene (Sognnes 1998: 158).

Gjennom en gradvis overgang til en ny levemåte, er det rimelig å anta at deres verdensbilde også forandret seg. Hva som kom først av levemåten eller bergkunsten er vanskelig å avgjøre, men det er en mulighet for at endringene i bergkunsten skjedde på et svært tidlig stadium. Dette kan også underbygges av Hanns (2013) påstand om at kulturell forandring manifesterer seg gjennom forandringer i den visuelle kunsten. Bergkunsten viser nye motiver som opptrådte i nye sammenhenger. At denne overgangen var dramatisk ser man få spor av i

bergkunsten, bortsett fra Bardal I. Et annet argument for at denne overgangen ikke nødvendigvis var fullt så dramatisk, er at veideristningene ser ut til å opphøre i overgangen til bronsealder. Dette kan settes i sammenheng med Hanns (2013) diffusjonsforklaring, hvor en adopsjon av nye kulturelle elementer ofte fører til at man avslutter det gamle. I denne overgangsfasen er det belegg for si at nye ideer fra en annen kultur har blitt utvekslet, og at man har fått en adopsjon. Det som er et interessant å forsøke å finne ut av, er om denne adopsjonen har forekommet mellom individer fra samme eller forskjellige kulturer. Med bakgrunn i funn av egenproduserte økser etter forbilder av stridssøkskulturene, ser man imidlertid tegn på intrakulturell diffusjon har forekommet i Midt-Norge.

Det har også vært åpnet for en mulig påvirkning i Midt-Norge vestfra, fra de Britiske øyer (Fett og Fett, 1979; Cochrane, Jones og Sognnes, 2015). Det finnes likheter mellom bergkunst fra de Britiske øyer og Norge, og en mulig rute kan ha gått via Shetland. Her finnes ikke bergkunst, men det finnes likheter i gravdekor fra Orknøyene. Det er også likheter mellom steinøkser funnet i Shetland og på vestkysten av Norge (Fett og Fett 1979: 79-89). Dekor (geometriske figurer som sparrer og sikk-sakk) man kjenner fra klokkebegekultur, ser man også i midtnorsk bergkunstsammenheng. Klokkebegekulturen som er kjent fra Vest-Europa (sen neolitikum – tidlig bronsealder), er så å si fraværende i Norge. Det finnes imidlertid ett funn av en armbeskytter (beinplate med to hull) fra Hitra i Trøndelag (Marstrander 1955: 66) som kan settes i sammenheng med denne kulturen. En dekorert gravhelle fra Mjeltehaugen (Sunnmøre) viser sikk-sakk mønster, sparrer og en båttype man finner i stort antall på Røkke (Figur 68 i kapittel 8) i Trøndelag. Gravhellen fra Mjeltehaugen er laget av et råstoff som enten stammer fra Sunnfjord-regionen eller Trondheimsområdet. Båttypene som avbildes sannsynliggjør at hellen stammer fra Trondheimsfjordsområdet. Forfatterne mener at det er sannsynlig at sentrale og vesteuropeiske impulser nådde Sørvest- og Sentral-Norge i løpet av neolitikum. Disse impulsene blandet seg med lokale tradisjoner, hvor båtmotivene ser ut til å ha hatt en viktig rolle (Cochrane, Jones og Sognnes 2015: 884).

Beliggenheten, påvisning av beiteplanter, funn av oksetann, funn av egenproduserte gjenstander med påvirkning fra stridsøkskultur, som jeg har dratt frem som eksempler i dette kapitlet, bidrar til at jordbrukskunsten må settes i sammenheng med et jordbrukende samfunn, da i første omgang husdyrhold. Dette viser at elementer av neolitisingen nå er tatt opp i det midtnorske området. Temmingen av det ville, samt motivvalget, viser likheter til bergkunsttradisjonen i Vest og Sør-Skandinavia. Visse trekk synes imidlertid å være spesielle for det midtnorske materialet. Fotspor dominerer flere lokaliteter, og enkle hestefigurer

forekommer i stort antall. Groper er heller ikke like vanlige som lengre sør (Sognnes 2012b: 238).



**Figur 99** Fra venstre: Evenhus V og Hammer VI. Disse feltene utgjorde sannsynligvis svaberg i sin brukstid. Foto: Stebergløkken 2007, 2014

Kanskje snakker vi ikke om en sameksistens av to kulturer i Midt-Norge, men en gradvis tilpasning og opptak av kulturelle elementer fra en annen tradisjon? Dette kan forsvares ved at de to ulike bergkunsttradisjonene ser ut til å forholde seg "fredelig" til hverandre. Det finnes ett unntak, Bardal I, som det er umulig å komme utenom. Om man sammenligner Bardal med Hammer og Evenhus, er det store forskjeller. Disse to lokalitetene har svært sannsynlig ligget i strandsonen på gamle svaberg (Figur 99), da den første bergkunsten ble laget. Bardal I derimot er et stort berg med en relativt bratt flate (Figur 100), og fremstår som et monument i forhold. Maksimumsdateringen av disse feltene spriker; Bardal I ca. 6000 BP, Hammer ca. 4400 – 5000 BP og Evenhus ca. 3300 BP. Det er en klar likhet i stil mellom hjortedyr fra Hammer og Bardal, og mellom båtfigurer fra Hammer og Evenhus (kapittel 8). Dette kan tyde på at noen figurer på Evenhus og Hammer VIII ble laget til samme tid, ca. 3300 BP. Da lå Hammer VIII ca. 10 meter over havet. Hjortedyrene på Hammer V lå i strandsonen ca. 5000 BP, og har stilistiske likheter med noen av hjortedyrene på Bardal I. Om disse ble laget til samme tid, ville Bardal I også ha ligget ca. 10 meter over havet, og 20 meter høyere enn Evenhus.





**Figur 100 Bardal Ia og den monumentale bergflaten. Foto: NTNU Vitenskapsmuseet, Stebergløkken 2012.**

Til forskjell fra Evenhus og Hammer, er veideristningene på Bardal i mindretall. Selve overhuggingen på Bardal I kan vanskelig forstås som noe annet enn aggressiv handling. Å hugge nye motiver bevisst over andre må ha hatt en spesiell betydning. Hva som skulle signaliseres og til hvem er følgelig viktige spørsmål. Det er naturlig å tenke at dette er to motstridende grupperinger med sine respektive uttrykk, hvor den nye tradisjonen presser ut den gamle og dermed tar over området. Dette kan kalles for en ikonoklastisk hendelse. Begrepet blir brukt om ødeleggelse av religiøse bilder, slik vi blant annet kjenner fra reformasjonen tidlig på 1500-tallet i Skandinavia, da katolske symboler (bilder, statuer etc.) ble destruert. Den tradisjonelle tolkningen av at jordbruksristningene, har vært at de har sin opprinnelse i kjerneområdet for den skandinaviske bronsealderkulturen i Danmark og Sør-Sverige, og var sterkt påvirket av kulturer fra middelhavsområdet, Sentral-Europa og de britiske øyer (Malmer, 1981). Sognnes (1998) mener den tidlige tilstedeværelsen av jordbruksristningene i det vestlige og midtnorske materialet kan tyde på noe annet. Kanskje kunne jordbrukstradisjonen ha hatt sin opprinnelse et sted ved grensen mellom tidlige sør-skandinaviske jordbrukskulturer og deres samtidige nordlige naboer, som fortsatt drev fangst og allerede hadde laget bergkunst i årtusener (Sognnes 1998: 159f).

Om det skulle ha eksistert en konflikt mellom disse to grupperingene i dette området, synes jeg det er underlig at man ikke finner flere overhugginger i det midtnorske materialet. At man finner overhugginger på Bardal I mener jeg kan vitne om noe annet enn en konflikt mellom gruppetradisjoner. Det monumentale berget og mengden bergkunst kan se ut til å ha hatt en funksjon som et møtested, en funksjon som kunne ha fortsatt å være viktig for menneskene i dette området gjennom en lang periode. Det er flere gestalter, typer og stiler som er representert på Bardal I. Man ser også at flere av veideristningene har likheter i stiluttrykk, men mye tyder på at feltet har blitt besøkt gjennom flere anledninger – slik også tendensen er for de andre lokalitetene. Bardal I skiller seg likevel ut med den enorme bergflaten som rommer store mengder bergkunst. Hvorfor man har valgt å besøke dette feltet igjen og igjen, er vanskelig å avgjøre. Den monumentale flaten kan i seg selv ha vært en av årsakene, og området kunne følgelig ha hatt en samlende funksjon. Kanskje hadde stedet en så viktig funksjon at man fortsatte tradisjonen med å produsere bergkunst, selv om det var nye tema som skulle formidles. På denne måten trenger ikke overhuggingen bety konflikter mellom to ulike bergkunsttradisjoner, men derimot at menneskene som hadde tilknytning til dette stedet hadde startet en ny bergkunsttradisjon. Måten å vise dette på kunne ha vært å hugge over den gamle bergkunsten. Et alternativ til tolkning kan være at de som laget elgfigurene på Bardal I, nå begynte å bruke lokaliteten Hammer i stedet (basert på likhet i stil). Kanskje var overhuggingene på Bardal utført av en annen gruppe mennesker etter at den første brukstiden for lengst var over, og de hadde tatt i bruk et annet område (Stebergløkken in press).

## **9.2 Kommunikasjon og møteplasser**

Gjennom dette kapitlet har jeg vist hvordan det varierte materialet kan tolkes innenfor sin kontekst. At stilen også varierer innenfor samme felt mener jeg tyder på at flere individer var involvert i bergkunstproduksjonen. Dersom bergkunsten ble laget gjennom flere tusen år, vil det i praksis si at ikke mange figurer ble produsert ved hvert besøk. Det kan også fortelle noe om selve bosettingen, som jeg tidligere har vært inne på. Beregninger av jordbruksristninger gjort av Sognnes på 1980-tallet (Kalle Sognnes, 1983a, 1987, 1990), viser at antall figurer på antatte år lokalitetene var i bruk (1000 år) bare utgjør 2 figurer pr. tiår (Sognnes 1987: 103). Det kan være flere grunner til dette lave antallet. Det er selvfølgelig en mulighet for at flere bergkunstfelt ikke har blitt oppdaget ennå, eller at ritualene som ristningene representerer ble

utført svært sjeldent. Ristningene kan ha blitt gjenhugd flere ganger, eller ritualene ikke nødvendigvis alltid involverte bergkunstproduksjon. Slik kan man tolke at hugging av nye motiver kun skjedde ved spesielle anledninger (Grønnesby, 1998; Sognnes, 1983a, 1990). Disse beregningene er som sagt gjort på jordbruksristningene, og veideristningene utgjør en betydelig mindre del av det samlede bergkunstmaterialet fra Midt-Norge. Om de ble laget over lengre tid, vil det gi et enda sjeldnere gjennomsnitt pr. ristning.

At man ikke nødvendigvis produserte ny bergkunst ved hvert besøk på ett felt, viser også at man skal være forsiktig med å tolke felt med få ristninger av samme gestalt, type og stil som enkelthendelser. Selve bergkunsten kan ha stammet fra en hendelse, men det var fullt mulig at feltet ble besøkt flere ganger, og at ritualer ble utført selv om det ikke ble laget nye figurer. Det kunne vært fullt mulig at disse feltene var steder man besøkte igjen, hvor ritualer ble praktisert uten at det hverken ble produsert nye ristninger eller at man hugget opp igjen de gamle. Min hypotese om at lik gestalt kan bety lik skoloring vil fortsatt være aktuell, men det kan være en mulighet for at enkelte gestalter kunne ha eksistert og blitt produsert gjennom flere generasjoner. At det bare finnes 4-5 gestalter for hvert av motivene i mitt materiale, kan tyde på nettopp dette. Typevariasjonen kan vitne om at det har vært rom for videreutvikling og en variasjon innenfor hver enkelt gestalt. Jeg knytter hovedvekten av materialet til neolittisk tid, og de ulike motivene ser ut til å representere både synkron og diakron modell. Kanskje ligger det noe meningsbærende i denne lokaliseringen. Mens tre av motivene kan knyttes til strandsonen, kan ikke hjortedyrene og båtfigurene alltid tolkes slik. Ser vi en forskjell mellom landdyr og marine motiver? Dette forklarer imidlertid ikke hvorfor båtfigurene ikke viser den samme tilknytning til strandsonen som hval-, fiske- og fuglefigurene. Et alternativ er at båtene kan sees i sammenheng med innføringen av husdyr mot slutten av neolittikum.

Det er noen lokaliteter som skiller seg ut ved at de består av flere felt, og har stor variasjon i motiver, gestalter, typer og stil. Dette gjelder først og fremst Bogge i Møre og Romsdal, og Bardal I, Evenhus og Hammer i Nord-Trøndelag. I tillegg ser vi en stor ansamling figurer med variasjon i typer og stil på Holtås I, som også kan tyde på at stedet kan ha hatt en funksjon som møtested. Ved alle disse lokalitetene finner man figurer fra begge bergkunsttradisjoner. Det som kjennetegner lokalitetene, er at de alle ligger ved strategiske havnsteder. Bogge ligger i den innerste delen av Langfjorden, mens Bardal og Hammer ligger innerst i Trondheimsfjorden (Beitstadfjorden). Da Evenhus var strandbundet lå

lokaliteten på en øy midt i Trondheimsfjorden. Holtås I skiller seg litt ut med at feltet ligger lengre inn i landet, men lokaliteten har likevel hatt en plassering ved Trondheimsfjorden ved den innerste delen av Frostahalvøya. Dette kunne ha vært en kommunikasjonsvei for å krysse Frostahalvøya. Da havet stod ca. 50 meter over havet skilte fjorden nesten Frostahalvøya fra fastlandet. Et alternativ var at dette utgjorde rasteplasser/stoppesteder for ulike grupper mennesker i bevegelse i landskapet, men det kunne også utgjøre møtesteder for ulike grupper hvor rituelle seremonier ble gjennomført på visse tidspunkter.

Bergkunst ofte ses som et uttrykk for samling av mennesker og møtesteder, mens hva som skjedde på disse stedene er av og til dårlig begrunnet. Lødøen (Lødøen, 2013, 2014; Lødøen og Mandt, 2012) har de siste årene satt bergkunsten i Vingen og Ausevik inn i nye sammenhenger, som også åpner for nye perspektiver for andre veideristningsfelt i Norge og Skandinavia. Hans studier har ikke bare datert bergkunsten til eldre tidsrom, men han har satt veidekunsten i sammenheng med døderiter. Det er flere trekk som skiller mitt materiale fra dette, men det finnes også noen likheter som bør nevnes her.

Vingen og Ausevik sammenfaller i tid. <sup>14</sup>C-dateringer fra flere utgravninger like inntil feltene, plasserer hovedaktiviteten i Ausevik innenfor tidsrommet 5000-4600 cal. BC, og bruken av Vingen til tidsrommet 4900-4200 cal. BC, noe som plasserer begge feltene i slutten av senmesolitikum. Det finnes dessuten uavhengige vegetasjonshistoriske undersøkelser fra områdene som underbygger at hovedaktiviteten har funnet sted innenfor disse tidsrommene. Begge lokalitetene har en tilbaketrukket plassering i fjorden og dessuten god avstand til boplassene fra samme tidsrom, som generelt er plassert lengre vest. Lødøen mener dette danner en horisontalgrense, som menneskene bak bergkunsten forholdt seg aktivt til. Bergkunstlokalitetene viser dermed sannsynlige forbindelser til konsentrasjoner av offerfunn fra senmesolitikum, som later til å være godt representerte langs det indre av fjordene i Vest-Norge. Andre likhetstrekk er forholdet mellom menneskefigurene og dyrefigurene, og ikke minst hvordan menneskefigurene er konsentrert. Lødøen tolker disse som skjelett-mennesker, som har tydelige markering av både ribbein og bekken. Han setter derfor disse figurene i sammenheng med sekundærbegravelser. Dette later til å ha vært en utbredt praksis i senmesolitikum i Skandinavia og øvrige Europa, noe som dessuten kan forklare fravær av graver i mesolitikum. Lødøen hevder at primærbegravelsene kan ha blitt utført i nærhetene av bosetningsstedene og ser sekundærhåndteringene i sammenheng med bergkunstfeltene som befinner seg lengre inne i fjordene. Mange dyr har også indre markeringer og kroppsdekor

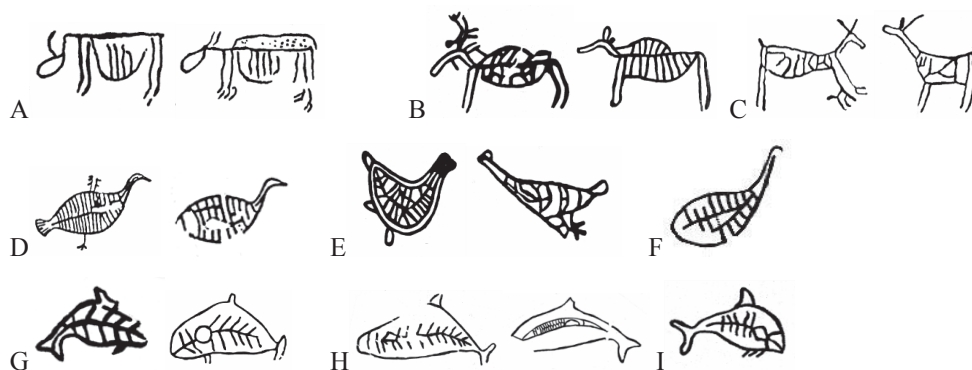
som kan minne om skjelettstruktur med ribbein. Dette tolker Lødøen som mulige døde dyr, og han trekker inn en interessant parallell til mesolittiske graver i Europa. Hjortedyr finnes ofte i en eller annen form i disse gravene, gjerne gevir eller hjortebein sammen med skjelett av mennesker. Offerfunn av menneskebein sammen med hjortebein er også dokumentert andre steder. Når det gjelder Vingen og Ausevik er hjortedyrene sterkt representert sammen med skjelettmenneskene (Lødøen 2014: 60-67).

Sammenligner man de fem mulige møtestedene i mitt materiale (Bogge, Bardal, Holtås Evenhus og Hammer), ser man at disse er yngre og knyttes til neolittisk tid i følge maksimumsdateringene. Unntakene er Bardal I og Holtås I, som maksimumdateres til senmesolittisk tid i følge strandlinjene. Når det gjelder likhet i figuruttrykk, har jeg påvist typologiske likheter til andre felt i kapittel 7.0.2. For gestalt E sitt tilfelle, ser man store likheter mellom noen figurer fra Vingen, Ausevik og Holtås I. Gestalt E er også den gestalten som har minst naturalistisk tilnærming, og er svært kompleks i utformingen og det indre mønsteret.

Det er et interessant aspekt at bare hjortedyr er representert på Holtås I, i tillegg til noen få geometriske figurer. Dette gjelder også for Bogge I. Hjortedyrene ser ut til å ha hatt en helt spesiell rolle på disse lokalitetene. Veideristningene på Bardal I domineres også av hjortedyr. På Hammer og Evenhus finner man noen hjortedyr, men det er båtfignurer som dominerer på Evenhus, mens fuglefignurer og hvaler dominerer på Hammer. Basert på figurlikhet og motivvalg, er det derfor Holtås I og Bogge I som viser størst likhet til Vingen og Ausevik. Det er også viktig å nevne Bardal III som ligger ca. 200 meter øst for hovedfeltet (Bardal I) i denne sammenheng. Til tross for at dette feltet har få figurer, viser det store likheter med Holtås I, både når det gjelder gestalt, type og motivvalg. Maksimumsdatering for Holtås I er 6500 BP, og 7200 BP for Bardal III og 5200 BP for Bogge I. Både Holtås I og Bardal III kan derfor ha en senmesolittisk datering. Bogge I befinner seg i overgangen senmesolittisk/tidligneolittisk tid.

Lokaliseringen i den indre delen av fjorden kan også ha noen fellestrekk til Vingen og Ausevik. Forskjellen til Vingen og Ausevik er fraværet av menneskefigurer i det midtnorske veideristningsmaterialet. Det finnes noen tilfeller av menneskefigurer i dette området, men de opptrer ofte på de lokalitetene der man finner både veideristning- og jordbruksristningstradisjonen (Evenhus, Hammer og Revlan). Ingen av disse figurene har indre kroppsmønster som kan tolkes som skjelett. Det finnes et par menneskefigurer på Røkke

som er fremstilt som skjelettmennesker, men disse befinner seg på felt som utelukkende består av jordbruksristninger. Det finnes derimot mange eksempler på innvendig mønster som kan tolkes som skjelett hos flere av dyrefigurene i det midtnorske materialet (Figur 101).



Figur 101 Eksempler på dyr med mulig skjelettstruktur. A: Bardal III, B: Holtås I, C: Bogge I, D: Hammer V, E: Reiten/Reitaneset, F: Bøla IV, G: Hammer VI, Hammer XIII, H: Lånke III, Lånke I og I: Evenhus V.

Lødøen (2014) mener at det er en sterk sammenheng mellom hjort og skjeletter i materialet fra Vingen og Ausevik og at disse kan tolkes innenfor en ideologisk eller religiøs grunnstruktur. Han ser også de geometriske figurene, tidligere tolket som vulvafigurer (Bakka 1973:159), i sammenheng med hjortedyrene og menneskeskjelettene. Han ser ikke dette som seksuelle symboler, men i stedet som et uttrykk for en innfallsport til det hinsidige og en annen verden. Flere steder både i Vingen og Ausevik ser man at hjortedyr er fremstilt som om de kommer ut av eller trer inn i slike figurer (Lødøen 2014: 67ff). Dette kan man se paralleller til på Holtås I og Bardal III, om man velger å sette frynsefigurene (Figur 92) her inn i denne sammenheng. Det forklarer likevel ikke fraværet av skjelettmennesker i det midtnorske materialet. En mulig tolkning er at disse ritualene fant sted ved disse møteplassene, eller at de alternativt skjedde et annet sted, men at ideologien/religionen ble avbildet i nærheten av deponeringen av skjelettene (Lødøen 2014:71). Kan dette ha en sammenheng med fraværet av menneskeskjeletter i det midtnorske materialet? Kanskje utgjorde ikke lokalitetene selve deponeringsstedene, men at ritualer og fremstillinger av dødens dyr var det essensielle ved disse stedene. Om skjelettrestene ble plassert ved bergkunstfeltene, kan man også tolke det som unødvendig å avbilde dem. Å se bergkunsten i sammenheng med døderiter er en spennende og nyskapende teori tilknyttet veideristningene, men jeg ser at det ikke lar seg direkte overføre til mitt materiale. Likevel bidrar det til å se materialet på en annen måte. Som i alle epoker, har nok døden vært en stor del av disse menneskers liv. Til tross for dette er

graver fra steinalderen en sjeldenhet. Kanskje er veideristningenes skjellettframstillinger spor etter døderitualer, og gravene lokalisert et annet sted. Lødøen åpner for en mulighet for at menneskene kan ha blitt deponert i sjøen (Lødøen 2014: 68). Veideristningene har hatt en tradisjon for å bli knyttet til sjøen og der hvor ulike elementer møtes (Gennep, 1905; Helskog, 1999; Hesjedal, 1990; Sognnes, 1994). Kanskje kan dette møtet mellom elementer også sees i en døderitekontekst.

Som nevnt i kapittel 8.1.6, finnes det et hjortedyr på Bogge I som er avbildet opp-ned. Tidligere har dette dyret vært knyttet til døden. Dette kan henvises til etnografiske kilder der forestillinger om at døeverden fremstår som en motsetning til de levende. Alle handlinger og virksomheter i dødsriket var et speilbilde, og snudd opp-ned i forhold til de levende og det levende liv (Mandt og Lødøen 2005: 118f). Som en parallell til dette har Holtås I også flere hjortedyr som er avbildet opp-ned (Figur 59). Eksemplene fra disse to feltene kan kanskje på denne måten støtte teorien om hjortedyrenes rolle i døderiter.

Det finnes imidlertid mange felt som ikke har disse skjellettframstillingene, noe som kan vitne om annet meningsinnhold. Sammensettingen mellom fugler, land- og sjødyr i det midnorske materialet kan også sees som en forening mellom ulike elementer og ulike krefter plassert i en grensesone. De ulike motivene kan sees som representanter for ulike elementer, som sammen enten ga kontroll krefter i naturen. Jeg har i tidligere arbeid tolket dette som en måte å kontrollere havets krefter på, kanskje sett i sammenheng med ritualer i forkant av sjøreiser (Stebergløkken, 2008, 2010). Christer Westerdahl (2005) har arbeidet med dette motsetningsforholdet mellom land og hav i forhold til bergkunsten, og satt det i sammenheng med båtens sentrale rolle i den marine kulturen. Han er spesielt opptatt av de båtfigurene som har hjortedyr eller hest i stavnen på båten. Å flytte et landdyr vekk fra sine naturlige omgivelser til noe fremmed, kan være en måte å gi landdyrene magiske krefter til vanns (Westerdahl 2005: 49f). Det forklarer likevel ikke hvorfor enkelte lokaliteter enten bare har landmotiver eller marine motiver. Det gir heller ikke noen forklaring på hvorfor noen figurer er fremstilt uten indre markeringer, mens andre er fremstilt med det som kan tolkes som indre organer (livslinjer) og skjelett. Ofte ser man også en sammenblanding av dette på samme panel.

Utfordringen er at svært få av feltene har store likheter i motiver, plassering og topografiske forhold. Motivene ser også ut til å relateres til hverandre på forskjellige måter fra felt til felt. Muligens bør motivrelasjonene sees i forhold til meningsinnholdet. En elgfigur trenger ikke

ha den samme betydningen når den opptrer alene, som om den står i relasjon til en hel gruppe elger eller andre motiv. Om man tar utgangspunkt i at bergkunsten ble laget gjennom flere generasjoner i en periode fra kanskje 3300-5500 BP, vil dette sannsynligvis innebære ulike kontekster og meninger bak motivene. At et bergkunstfelt består av ulike gestalter og typer, støtter en teori om at et felt kunne hatt flere betydninger og bruksområder gjennom flere århundre kanskje tusener av år. I denne sammenhengen går det ikke an å utelukke at tilføyelsen av nye figurer kan ha endret meningsinnholdet til feltet.

Figur 14 viser motivrelasjonene. Spesielt motivene hval, hjortedyr og fugl er ofte avbildet sammen på samme panel. Vi vet også at båten er det motivet som sjeldnest opptrer alene, og at hjortedyr og fisker er det motivet som oftest står alene. Bogge I er et eksempel på at figurer har vært tilføyd ved senere anledning, se Figur 79. Mye tyder på at elgfiguren av gestalt A-type – type 1 og elghodet var de første figurene, da de andre figurene ser ut til å omkranse og bygge videre på disse. Om dette er tilfellet, representerer disse figurene ulike kontekster. Jeg mener dette må ses som en bevisst handling, og derfor er det også en sannsynlighet for at meningsinnholdet har endret seg ved tilføyingen av nye figurer. Den opprinnelige betydningen og budskapet, var ikke nødvendigvis det som ble formidlet etter tilføyingen av nye figurer.

### 9.3 Læringsprosesser

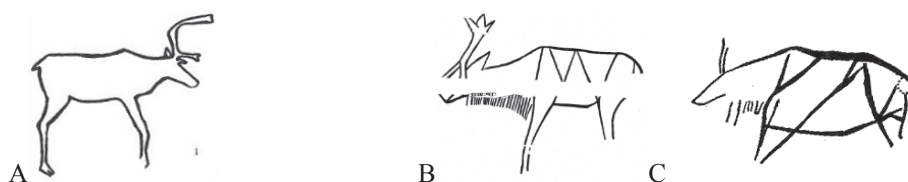
Hvordan man velger å tolke materialet er selvfølgelig avhengig av konteksten motivene befinner seg i. Jeg har ikke tro på at vi finner én tolkning som hele det midtnorske materialet passer inn i. Noen felt viser tendenser som kan ses som interaksjon mellom ulike tradisjoner, og jeg mener det er en større sannsynlighet for at vi ser en intrakulturell diffusjon i det midtnorske materialet enn en interkulturell diffusjon. Noen felt har en størrelse og et stort antall figurer som gjør at de kunne ha fungert som samlingsteder, slik som Holtås I. Andre felt slik som Hell I, kan også ha fungert som møtested, men det lave antallet figurer vitner om en annen praksis.

Mitt viktigste forskningsbidrag er å skille de ulike nivåene i bergkunsten, og få rettet fokuset på at gestalter, typer og stil ikke er passive elementer ved en figur. Dette kan brukes til å se relasjoner eller mangler på sådan innad på samme felt, eller på tvers av lokaliteter. Dette har



jeg satt i sammenheng med læringsprosesser, der figurene er et resultat av et tillært rammeverk.

Antropologen Warren R. DeBoer (2009) har sett på hvordan Shipibo-Conibo-stilen opptrer i kunst fra Peru. Det er nettopp tillæringsprosessen han har sett nærmere på, og hvordan kunsten blir overført fra generasjon til generasjon. DeBoer ser felles elementer til tross for at denne stilen også viser variasjon. Han bruker dermed begrepet stil på et overordnet nivå, i motsetning til meg. Tillæringsprosessen foregår enten ved at mesteren/moren fyller ut de første linjene, mens lærlingen/barnet fyller ut de sekundære linjene. Alternativt risser mesteren inn mønsteret, mens lærlingen maler over mønsteret. Stilen vil forandre seg over tid og sted, og vil også kunne bli adoptert, men aldri helt lik. Menneskene vil kunne eksperimentere med stilen, og den vil aldri bli kopiert slavisk. Det er et stort rom for kunstnerisk frihet innenfor denne tradisjonen (DeBoer 2009: 82-104). Dette står i stor kontrast til Gells (1998) eksempel om maori-tatoveringer i kapittel 1.2, der det kollektive uttrykket er viktigere enn det individuelle. Disse to eksemplene viser dermed ulike måter læringsprosessen har foregått på. Det viser at noen ganger er det kollektive uttrykket viktigst, mens andre ganger har lærlingen større spillerom og får uttrykke sin kunstneriske frihet.



Figur 102 Hjortedyr frå A: Bøla I, B og C: Hell I

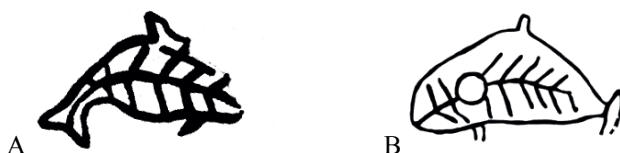
Figur 102 viser eksempler fra Bøla (A) og Hell (B+C), har ulikt utseende. De er typologisert under samme gestalt, men representerer ulike typer og stiler. Den totale estetiske konteksten er følgelig ulik hos disse to feltene, og man ser også at utformingen, stilen og detaljene er forskjellige. B og C har også ulik stil. Figur B er mer naturalistisk enn C, til tross for at de befinner seg på samme felt. Figur C kan sees som et forsøk på å gjenskape de samme elementene som finnes hos figur B, men gjennomføringen har ikke den samme kvaliteten. Det kan være snakk om at noen har blitt inspirert av de store flotte dyrene, og forsøkt å gjenskape det de så. Det kan også være et resultat av en mester-lærling prosess. Lærlingene kunne på denne måten ha fått lov til å skape figurer på det nederste panelet, men ikke ta del i selve hovedpanelet (Figur 76).



**Figur 103** Bøla-reinen vises på det venstre bildet. Bilde til høyre viser feltet og fossen i fremkant (pil markerer Bøla-reinen) Foto: Stebergløkken 2015

Bøla-reinen står derimot alene (Figur 103). Det finnes flere små felt innenfor samme lokalitet, men disse befinner seg på separate bergflater i området. Den som har laget Bøla-reinen har lagt stor vekt på det naturalistiske uttrykket, hvor linjene er dyktig utførte. Linjene er dypt hugget, som tyder på at de har vært opphugget flere ganger. Reinen er derfor godt synlig. Figuren har omtrentlig naturlig størrelse, og måler 2 meter fra hov til gevirets topp, og 2 meter fra hale til mule. Elva Bøla renner like ved feltet, og ved høy vannføring under snøsmelting og kraftig regn flommer elven over bredden på utsiden av kanalen. Bøla-reinen blir da liggende ved en 30-40 meter bred foss. Lokalteter tilknyttet fossefall kjenner vi også fra Norrland (Sognnes 2012a: 55).

Goldhahn (2002) setter disse lokalitetene inn i et audiovisuelt perspektiv. Det er ikke ofte at man har beveget seg utenfor det visuelle i både tilnærming og tolkning av bergkunst, men Goldhahn setter flere veideristningsfelt fra Sverige i sammenheng med vann som lager lyd (for eksempel fosser og elvestryk). Tilknytningen bergkunsten hadde til det ville vannet kan ha vært meningsbærende. Lyden blir på denne måten en del av omgivelsene og følgelig også del av det estetiske perspektivet (Goldhahn 2002: 35-44). Det er denne konteksten som jeg tror appellerer til oss mennesker; plasseringen i landskapet, nærheten til vannet og ikke minst, som i dette tilfellet, naturtroheten til reinen som er med på å høyne den kunstneriske kvaliteten.



**Figur 104** Hvalfigurer fra A: Hammer VI B: Hammer XIII

De aller fleste figurene i Midt-Norge viser ikke særlig høy naturtrohet, men jeg mener likevel at de er kunstnerisk vakre. De to hvalfigurene fra Hammer (Figur 104) har ikke den samme graden av naturtrohet som Bøla-reinen. Man ser at det er snakk om hvalfigurer, på grunn av formen og på bakgrunn av sammenligningen med lignende figurer. Begge figurene har også et indre mønster som kan minne om en skjelettstruktur. Det er tydelig en stilistisk forskjell mellom disse to hvalfigurene, og man ser også en stor kvalitetsforskjell mellom dem. Min nydokumentasjon av Hammer VI hvor huggesporene er markerte, viser tydelig at figuren er regelmessig hugget med svært få feilslag. Elementene ved figurene er svært like, men de ser likevel ut til å være laget av mennesker med ulik kompetanse.

Det finnes flere arkeologiske eksempler på at gjenstander kan ha andre kvaliteter utover det funksjonelle. Dette viser seg for eksempel også for skiferkniver fra yngre steinalder. Skiferdolken fra Brynhildsvolden (Røros kommune) er bare ett av flere eksempler på at man har utnyttet skifer materialet for å få frem et nydelig fargespill (Figur 105). Dyrehodet i enden av skaftet er et annet dekorelement. Her har man bevisst valgt å fremheve andre kvaliteter ved både materialet og gjenstanden, og ikke bare gjøre dolken funksjonell. Man kan selvfølgelig ikke utelukke at dyrehodet og fargespillet også har hatt en funksjonell betydning (vise eierskap, gruppetilhørighet o.l.), men det er vanskelig å tolke disse elementene som et (tilfeldig) ubevisst valg.



Figur 105 Dolk med dyrehode fra Brynhildsvolden (T5012) Foto: Per Fredriksen, NTNU Vitenskapsmuseet.

Siden de første bergbildene ble oppdaget, har forskere og andre bergkunstinteresserte vært fascinert over hvor visuelt attraktive disse bildene fra fortiden er. Et illustrerende bilde er Figur 106, som viser hvordan berget skifter karakter ved våt og tørr tilstand. Kanskje er ikke den komplette forståelsen av bergkunsten synlig når dette berget er tørt. Det har blitt argumentert for at fargepillet som kommer til syne når berget er vått, blant annet kan ha vært et forsøk på å illustrere nordlys (Jan Magne Gjerde, pers. med.; Tansem og Johansen 2008: 80). Dermed kan dette forstås slik at bergkunstens budskap ikke var tilgjengelig hele tiden. At det bare var under gitte omstendigheter at bergkunsten og feltet fikk sin sentrale mening og betydning. Dette kan være betinget av særskilte værforhold (som i dette tilfellet), tid på dagen eller året, alt avhengig av hvor høyt solen står på himmelen. Geir A. Sørgård (2009) ser fargeeffekten (Figur 106) som en mulig lokaliseringsfaktor, og at bergkunsten ble plassert i strandsonen nettopp på grunn av dette (Sørgård 2009: 61).



**Figur 106 Hjemmeluft, Ole Pedersen 11 A. Til høyre har berget endret karakter og farger ved våt tilstand. Foto: Stebergløkken 2010**

Det finnes andre eksempler fra Midt-Norge, som ved Leirfall, der bergets karakter trolig har dannet en tilsvarende betydningsfull faktor. Sprekkesystemet ved de store båtfigurene nederst på hovedfeltet fungerer som små bekker ved mye regn. Dette bidrar til å illustrere at båtene ligger som en flåte i eller ved vannet. Det virker også å være et fåtall av ristningene på Leirfall som krysser sprekkelinjer.

Til tross for de visuelle og emosjonelle verdiene, er det svært sjelden at forskere diskuterer bergkunst ut fra en estetisk vinkling i sine arbeider. Flere forskere har også problemer med bergkunstbegrepet, og mener relasjonen til kunst kan være misledende og begrensende (kapittel 1.0). Heyd ønsker å utfordre dette. Det at vi i dag er i stand til å se disse bildene, og sette pris på de visuelle kvalitetene, samt avdekke hvordan de har benyttet elementer i berget som farge og sprekker i komposisjonen, og ikke minst hvordan det appellerer til våre følelser,

betyr at det ikke er urimelig at disse aspektene også var viktige for den kulturen de tilhørte. At vi er i stand til å sette pris på denne estetikken, tyder derfor på at det ble gjennomført estetiske vurderinger under produksjonen av bergkunsten (Heyd 2012: 279-282).

Magnus Ljunge (2014) mener at de estetiske perspektivene er høyst relevante for tolkningen av bergkunsten. Han anser det som universelt menneskelig å skape både bilder, objekter og komposisjoner som blir oppfattet som estetisk tiltrekkende innenfor sine kulturelle kontekster. På samme måte som vi kan diskutere estiske kvaliteter på tvers av kulturelle forhold, bør det også være mulig å diskutere billedmønster, plassering, materiale, teknikk, stilistisk utforming og estetiske perspektiver ved forhistoriske bilder (Ljunge 2014: 69).

Ved å se materialet gjennom et MET-perspektiv, har dette åpnet for å se prosessene som ligger til grunn for det figurative uttrykket. Målet mitt har vært å få frem at figurmaterialet må aktiviseres, og at det ikke er tilfeldig hvordan figurer har blitt konstruert. Det midnorske materiale viser at det eksisterer et rammeverk av 4-5 gestalter, og at flere av disse gestaltene har typevariasjoner. Dette vitner om eksperimentering eller videreutvikling av et tillært rammeverk. Den stilmessige variasjonen er også stor, som tyder på at et individ lagde sjeldent mange figurer. En viktig konsekvens av dette er at vi må se på feltene med nye øyne. Evenhus V, som har store likheter i gestalter, viser også en variasjon i typer og stiler som vitner om at dette feltet ikke ble til i løpet av en enkelt hendelse. Her er det flere mennesker og grupper av mennesker som har tilført nye figurer. Dette får viktige konsekvenser for hvordan vi skal tolke bergkunsten, og viser at feltene ikke nødvendigvis må behandles under ett.

Ved å gå helt ned på mikronivå, har jeg kommet frem til resultater som ellers ikke ville vært synlige i et overordnet perspektiv. Jfr. Cornell og Fahlanders (2002) mening om at slike intensive studier av mikronivå vil kunne gi nye innfallsvinkler til større problem, og at parallelle eller avvikende mønstre vil fremstå tydeligere.

#### **9.4 Oppsummering og konklusjoner**

Mitt arbeid med veideristningene i Midt-Norge viser at bergkunsten må forstås utfra ulike sammenhenger, noe som gjenspeiles i variasjonen figurmaterialet viser. Det er lett at man plasserer bergkunst i båser, både når det gjelder systematisering, klassifisering, datering og ikke minst tolking. At man ser likheter i fremstillingen av de ulike dyrene på tvers av større geografiske områder, forsterker teorien om at bergkunsten kan forstås i forhold til ulike

grupper og teorier på tvers av store avstander og muligens over lengre tidsspenn. De slipte naturalistiske reinsdyrene i Nordland har ikke nødvendigvis verken den samme konteksten, eller forutsetningene som det naturalistiske reinsdyret på Bøla I. Det har vært mye forskning på materialet fra kjente felt som Alta og Vingen, men veideristningsmaterialet i Midt-Norge har ikke hatt den samme grunnjennomgangen i sin helhet slik jordbruksristningene har hatt. Denne avhandlingen viser at det har vært nødvendig med dybdeforskning i Midt-Norge, utover det å se figurenes utforming som uttrykk for tiden den representerer. Det viser også at slike detaljstudier faktisk kan si noe om måten figurene har vært laget på, og hva slags rammeverk et individ fra dette samfunnet hadde å forholde seg til. Dette kan sees i lys av MET. Materiell kultur formes etter hvordan vi mennesker handler, oppfatter og tenker. Konsekvensen av å skille mennesker og ting, er at ting blir oppfattet som passive. Å flytte fokuset fra statiske/pre-designede objekter til heller å se materialet i en åpen og aktiv prosess, gir en annen forståelse for de menneskelige valgene som ligger bak det å skape et objekt, bergkunst i mitt tilfelle.

Det estetiske perspektivet understreker i praksis det stilanalysen viser, at det er stor forskjell i utførelsen av figurene. Dette kan settes i sammenheng med læringsprosesser. Her spiller det totale visuelle uttrykket inn (gestalten, stilen, berget, teknikken, plassering i landskapet etc.), men også figurnivået viser en variasjon som påvirker totalinntrykket. Et godt eksempel på dette kan være Hell I (Figur 76). Her kan det estetiske perspektivet bidra til å spore både mesteren(e) og lærling(ene) i denne prosessen. De to store dyrene øverst på panelet utstråler noe annet enn de små figurene nederst på panelet, og plasseringen spiller en viktig rolle i denne sammenheng. De får en monumental verdi, der de er godt synlig på lengre avstand på den loddrette flaten. Dette står i kontrast til de små figurene lengre ned. Om disse små figurene er et resultat av en lærling under opplæring, eller om det er et eksempel på kopiering vet man ikke. Selv om man ser en viss standardisering (gestalter og typer), virker det som det har vært stor individuell frihet. Det er imidlertid tydelig at dette vitner om ulike sammenhenger, og figurer laget av ulike individer.

Det er viktig å understreke at disse gruppene ikke var statiske, og det kunne eksistere flytende grenser mellom grupper. At man finner igjen samme stil over større geografiske avstander er nok et resultat av det mobile samfunnet i yngre steinalder.

Avhandlingen kan sees utfra et mikroarkeologisk perspektiv, der småskalaanalyser kan legge grunnlaget for hvordan man leser mønstre og sammenhenger, i et såkalt nedenfra-og-opp

perspektiv. Individene er hovedaktørene for hvordan tradisjoner videreføres og videreføres. Denne utviklingen av tradisjoner kunne gå gjennom familiemedlemmer, mellom gammel og ung, eller gjennom ikke-familiære forbindelser. Et mester-lærling forhold som jeg har tatt utgangspunkt i, må sees i en slik sammenheng.

En slik tradisjonsoverføring kan også forstås gjennom en moderne tilnærming av kulturell diffusjon. Det kan bidra til å forklare hvordan utveksling eller adopsjon av kulturelle trekk kan forekomme mellom individer fra samme eller ulike kulturer. Likheter og få gestalter innenfor veideristningstradisjonen, kan tyde på en sterk gruppeidentitet og tradisjon. Dette til tross for at veideristnings- og jordbruksristningstradisjonen sannsynligvis har sameksistert i en lang periode. Av den grunn kan det også se ut til at full diffusjon tok lang tid i denne regionen.

Mesteparten av veideristningsmaterialet i Midt-Norge har sannsynligvis vært produsert i en overgangsfase, fra en tid der de første sporene av jordbruk dukker opp. Dette dreier seg først og fremst om pollenspor fra beiteplanter, men også funn av oksetenner og egenproduserte artefakter med opprinnelsen i stridsøkskulturen man finner lengre sør. Det finnes ingen beviser for korndyrking i den tidligste fasen, men at man har blitt mer bofast og startet husdyrhold synes plausibelt. I Midt-Norge ser man imidlertid regionale variasjoner av jordbruksristningstradisjonen, og man ser egne foretrukne motivvalg mot det som var vanlig i samme bergkunstradisjon lengre sør. Til sammen tyder alle disse aspektene på at man sannsynligvis ser en intrakulturell diffusjon i den midtnorske regionen, hvor kulturelle trekk ble spredt mellom individer eller grupper av individer innenfor samme kultur. Det er få tegn til konflikt mellom grupperinger i bergkunsten, som kan styrke denne teorien. Motiver fra begge tradisjoner eksisterer side ved side, til og med på samme panel. Bardal I er unntaket i denne sammenheng, hvor jordbruksristningene overhugger den gamle tradisjonen. Dette feltet ser ut til å ha hatt en lang produksjonstid av bergkunst, det vitner de ulike gestaltene, typene og stilene (innenfor begge bergkunstradisjoner) om. Kanskje har dette feltet hatt en viktig funksjon hvor man ønsket å fortsette tradisjonen med å produsere bergkunst, selv om det var et nytt tema/ideologi/religion som skulle formidles. Overhugginger trenger derfor ikke å bety konflikter mellom to ulike bergkunstradisjoner, men derimot at menneskene som hadde tilknytning til dette stedet hadde startet en ny bergkunstradisjon.

Man skal også være oppmerksom på at det lave antallet bergkunstfigurer gjennom lange perioder, kan tyde på at det ikke nødvendigvis ble produsert bergkunst hver gang man besøkte

feltene. Dette kan bety at det ble utført ritualer/seremonier ved bergkunstfeltene uten at man nødvendigvis lagde nye figurer. Enkelte av lokalitetene har svært dype figurlinjer (for eksempel Evenhus V, Bøla I og Hell I), som kan forstås som at figurene har blitt hugget opp igjen. Kanskje representerte det å hugge opp igjen linjene av figurene en fornyelse av seremoniell karakter. Det må legges til at figurene kan ha blitt fornyet ved oppmaling (med for eksempel kull eller oker) under eventuelt ritualer eller seremonier. Selv om vi ikke har funnet spor av dette i ristningsfigurene, kan det heller ikke utelukkes. Av den grunn kan det heller ikke konkluderes med at felt som bare viser en gestalt, type eller stil, nødvendigvis trenger å representere bare en enkelthendelse.

Gjennom dette arbeidet har jeg kommet frem til at man kan se en standardisering av bergkunstens konstruksjonsmåter. Flere grupper ser ut til å ha sameksistert i det midtnorske området. Bergkunstradisjonen ser ut til å ha videreutviklet seg, og motivene og plassering av lokalitetene forandrer seg når et nytt erverv med husdyrhold og mer bofasthet tar over. Ofte sees de to bergkunstradisjonene som separate kulturer praktisert av ulike mennesker. Kanskje var ikke dette skillet så stort, slik at samme grupper av mennesker kunne ta del i de ulike tradisjonene. Muligens ligger skillet på et topografisk nivå (sjø og land), og at de ulike topografiske kontekstene var arenaer for utøvelse av ulike tradisjoner og seremonier.

Hva veideristningenes betydning var for disse menneskene som bodde i Midt-Norge i yngre steinalder, er en spennende del av bergkunstforskningen. Det er ingen av tolkningene som gir en forklaring av alle bergkunstlokalitetene, som gjør at alle bitene faller på plass. Jeg tolker derfor bergkunstens allsidighet som et resultat av ulike bruksområder. De ulike lokalitetene mener jeg fungerte som medium for kommunikasjon, der feltene formidlet ulike tema og hadde ulike funksjoner. Det midtnorske materialet befinner seg innenfor et stort geografisk område, og har sannsynligvis blitt produsert fra neolittisk tid til eldre bronsealder, noen felt kan til og med strekke seg tilbake til mesolittisk tid. Det vil derfor være lite sannsynlig at disse figurene lar seg plassere innenfor én tolkingsmodell. Jeg mener det er nærliggende å tro at noen av bergkunstlokalitetene kunne ha hatt en rituell/religiøs betydning som møtested. Holtås I viser store likheter til døderite-konteksten som Lødøen har satt Vingen og Ausevik inn i. Maksimumdateringene støtter også mesolittisk tid. Flere av de andre lokalitetene har imidlertid ikke disse skjelettdyrene, og kan like gjerne derfor tolkes som levende dyr. Levende dyr utstrålte en kraft disse menneskene så opp til, og en kraft de kanskje ønsket å besitte. Man kan se denne kommunikasjonen på ulike måter. Det kunne være en



kommunikasjon mellom ulike grupper av mennesker som reiste i dette landskapet, men det kan også ses som en kommunikasjon mellom mennesker og naturen. Naturen kunne ha representert viktige krefter, der bergkunstlokalitetene var sentrale medium for å praktisere nødvendige ritualer og seremonier.

Min største innsigelse mot den gamle stilkronologien for den omtalte bergkunsten har vært hvordan materialet har blitt plassert i båser, og de store linjene og de overordnede teoriene har preget forskningen. Mitt mikrostudium av figurenes gestalter, typer og stiler har vist hvor stor kompleksitet dette materialet egentlig har. Dette gir en metodisk konsekvens for hvordan figurene bør grupperes. Sammenligninger bør ikke gjøre på tvers av nivå. Et annet arkeologisk eksempel vil være typeinndelinger av økser og pilspisser. I et slikt eksempel vil gjenstanden utgjøre gestalten, men øksen vil også kunne deles inn etter hvilken type den tilhører. Håndverkeren representerer stilen. Sammenligninger bør derfor gjøres innenfor samme gestalt. Min tredeling av figurenes nivå forklarer også hvorfor ulike stiler kan opptre til samme tid, og hvorfor strandlinjedatering i denne sammenheng blir grunnleggende feil.

Figurer som tidligere har vært plassert innenfor samme bås, som for eksempel Gjessings stil II, består i realiteten av flere gestalter, typer og individuelle stiler. På lik linje som man ikke bør plassere bergkunsten inn i tre-fire stiler slik det har vært praktisert før, ser det også ut som tolkningene av materialet kan relateres til ulike kontekster til tross for at de kan ha likhetstrekk i motivvalg.

## **Kapittel 10: KONKLUSJON**

Veideristningene i Midt-Norge har vært kjent i lang tid, og vært gjenstand for fascinasjon og undring. De har dannet grunnlag for en rekke publikasjoner og forskningsarbeid både i Norge, Skandinavia og internasjonalt. Jeg har derfor fått innblikk i mange interessante teorier og tolkninger av veidekunstens betydning og mulige budskap. Fangstmagien har hatt sterkt fotfeste innenfor disse tolkningene, sammen med totemisme, animisme, sjamanisme og teorier om territorielle grensemarkører. Utfordringen har vært at det lenge har manglet grunnforskning på metodisk nivå, som jeg mener får konsekvenser for de overordnede tolkningene. Stil og type som har vært sentrale begrep gjennom hele bergkunsthistorien, har ikke blitt definert på samme måte av ulike forskere. Mitt bidrag utgjør en grunnforskning som søker å oppklare hvorfor det midtnorske materialet viser både likheter og ulikheter.

Avhandlingen tar utgangspunkt i empirien, og gjennom empirien har jeg testet begrepene og metodene. Det midtnorske materialet spilte en viktig rolle for kronologien og tolkningen på 1930-tallet (Gjessing, 1936). Materialet er i dag tredoblet, og mønsteret er delvis et annet. Nye tolkninger blir presentert, men de testes ikke alltid mot empirien, og tolkningene får derfor ikke den empiriske tyngden. Materialet er klassifisert og sortert på 1920-30-tallet, men klassifikasjonene virker ikke å være gyldige/relevante i forhold til dagens forskning. For å kunne relatere tolkningene til empirien, må den derfor gjennomgås på nytt. Det er nødvendig med et oppdatert grunnlag for våre studier.

Den gamle stilsekvensen viste seg for eksempel å være irrelevant for Alta, og Gjessings stilkronologi lar seg ikke overføre til dette materialet (Gjerde, 2010; Helskog, 1985; Hesjedal, 1993). Heller ikke Vingen støtter en slik kronologi (Lødøen, 2013, 2014). Denne undersøkelsen viser også at den gamle stilkronologien heller ikke lengre er aktuell for det midtnorske materialet. Sammenlignet med Vingen og Alta, ser vi at materialet opptrer svært annerledes. Det finnes ingen figurkonsentrasjon av den skalaen i Midt-Norge, og bergkunsten er lokalisert til spredte felt der få har monumental størrelse. Topografien viser stor variasjon, og det samme gjør bergkunsten.

## 10.0 Konklusjon av problemstillingene

Avhandlingen er blitt til gjennom tre delmål:

### I. Kartlegging av stilbegrepet, innhold og bruk.

*Hvordan har stilbegrepet vært brukt som grunnlag for metodisk arbeid innenfor bergkunstforskningen?*

Delmål I var sentralt for mitt videre arbeid, og ble utforsket i kapittel 1 og 2. For å forsøke å forstå stilbegrepet, var det viktig å gå til opprinnelsen av begrepet. For å kunne definere min egen bruk av begrepet, måtte jeg søke støtte til både kunsthistorie, antropologien, men også se hvordan begrepet har vært brukt i den arkeologiske internasjonale stildebatten. Utfordringen ble fort tydelig, i og med at begrepet ble brukt om ulike nivåer og ofte sammenblandet med typebegrepet.

For å komme videre med dette, var det viktig med en kritisk gjennomgang av metoden som ligger til grunn for den etablerte kronologien. Ved gjennomgang av publikasjoner, kom det frem at ulike forskere ikke nødvendigvis har samme oppfatning av hva stil er og at begrepet svært sjeldent er godt definert. Det finnes med andre ord ingen faglig konsensus om hva begrepet stil innebærer. Dette får konsekvenser for bruken av begrepet, for tolkningen av materialet og sist, men ikke minst for den vitenskapelige diskusjonen.

### II. Klargjøring og definisjon av begreper, med fokus på stil og type.

*Vil nye definisjoner av stil og type kunne gi andre perspektiver som kan brukes for systematisering av bergkunsten?*

*Er det mulig å se stil som uttrykk for individer og i sammenheng med kommunikasjon mellom grupper?*

Stil og type er to begreper som begge har vært brukt som grunnlag for klassifikasjon og kronologi. Mitt bidrag til denne debatten, basert på arbeid gjort både i Norge, Skandinavia, men også internasjonalt, er å skille disse begrepene. Dette åpner for en annen tilnærming til materialet, med andre muligheter. Ved å bruke begrepene gestalter, typer og stiler, skiller jeg mellom tre ulike nivåer der gestalter er det overordnede nivået. Jeg mener stil fortsatt gir mening til materialet, og figurer som viser likhet i stil kan stamme fra samme tid. Dette fordi jeg knytter stil til et individuelt nivå. Det er derfor også en mulighet for at figurer med ulik stil kan tilhøre samme periode, men at de var laget av ulike mennesker. Å utarbeide kronologier basert på stil slik jeg definerer det, blir dermed svært problematisk eller meningsløst.

Jeg ønsket å ha fokus på hvordan bergkunsten ble konstruert, å se dette som en aktiv prosess. Det er individer som har laget bergkunst basert på en serie av flere valg. Mikroperspektivet har bidratt til å gjenkjenne visse standardiseringer. Gjennomgangen av det midtnorske materialet viste at det bare finnes 4-5 grunnkonstruksjoner (gestalter) av de fem hovedmotivene. Dette viser at det har eksistert en viss standardisering for hvordan motivene har vært konstruert. Gestaltteorien ga grunnlaget for identifiseringen av gestaltene. Det finnes variasjoner av fravær og tilstedeværelse av ulike attributter innenfor disse gestaltene, som igjen la grunnlag inndeling i typer. Til sammen utgjør dette en sortering og en typologi, som er et sentralt verktøy for å kunne se mønster eller fravær av mønster innenfor eller på tvers av geografiske områder.

Ved å skille mellom stil og type får man frem et nivå som ellers ikke vil være synlig med et overordnet blikk på materialet. Dette illustrerer nødvendigheten av et mikrostudium. Materialet fra Midt-Norge trenger en slik grunnforskning, etter lengre tid med generelle overordnede studier. De overordnede studiene mister de ulike nyansene og man mister individet. Ved å komme nærmere individet vil det åpne en mulighet til å kunne si noe om feltene er komponert i sin helhet ved en eller flere hendelser, eller om det var ett eller flere individ som var involvert i bergkunstproduksjonen. Studier på flere nivåer gir ny kunnskap om konstruksjon av bergkunsten, som også får konsekvenser for tolkningene.

### **III. Teste de nye definisjonene på et utvalgt materiale (veideristninger i Midt-Norge), og analysere bergkunsten med bakgrunn i disse.**

*Kan en standardisering av begrepsapparatet med utgangspunkt i gestalt-teori bidra til å redusere subjektiviteten i hvordan man definerer gestalter og typer?*

*Hvordan opptrer materialet innenfor undersøkelsesområdet (geografisk spredning og relasjon til kronologi)?*

*Hvilke nye perspektiv kan mine metoder tilføye bergkunstforskningen?*

Å bruke gestalt-teori som grunnlag for begrepsapparatet, mener jeg har bidratt til en standardisering. Gjennom kapittel 7 har jeg vist at det er mulig å gjenkjenne gestalter i annet materiale, men jeg ser også at min typologi ikke bare kan overføres på et annet materiale uten videre. Dette er også selve idéen bak en slik typologi, og den er ikke statisk. På de to første nivåene, gestalter og typer, mener jeg også gestalt-teorien bidrar til å redusere subjektiviteten. Å identifisere grunnformer i et materiale og utvalgte attributter med gode beskrivelser, kan vært fullt mulig etterprøvbart av ulike forskere om beskrivelsene er gode. Det tredje nivået,

stilen, er mer problematisk. For å tydeliggjøre dette valgte jeg å legge meg på en streng linje om hva lik stil utgjør. Jeg mener etterprøvbare blir bedre jo strengere man er. Det finnes likevel det jeg har kalt "gråsonen" som viser eksempler som er utydelige. De har mange likheter, men det er fortsatt noe som gjør de ulike. Dette kan skyldes kopiering, et individs personlige utvikling av stil, hardhet av berg, teknikk eller rett og slett tilfeldige likheter. "Gråsonen"-eksempelene kan ikke brukes til å påvise lik stil, men kan brukes i disse diskusjonene.

I kapittel 7 og 8 har jeg vist hvordan gestaltene, typene og stilene opptrer i undersøkelsesområdet, både i geografiske fremstillinger og hvordan dette forholder seg til maksimumsdateringene. Variasjonen er stor, og noen kronologi er ikke mulig å påvise innenfor de tre nivåene geografisk. Noen gestalter ser ut til å forholde seg til visse geografiske områder, mens andre opptrer i alle de undersøkte områdene. Når det gjelder likhet i stil forekommer dette både innad på samme felt, og på tvers av større avstander. Dette mener jeg gjenspeiler et mobilt samfunn, der grupper av mennesker ikke nødvendigvis hadde sine egne bergkunstfelt, men at de benyttet seg av flere. Dette kan sees i sammenheng med busskøeksempelet jeg nevnte innledningsvis i kapittel 3.2 (Cornell og Fahlander 2002: 33-41). De ulike individene som produserte bergkunsten ved et enkelt felt trenger ikke gjenspeile en integrert gruppe. De må ses som enkeltstående individer som forenes gjennom et felles ønske, mål og/eller handling. Et felt vil derfor kunne representere flere individer, grupper, tider og kontekster. Den felles gruppetradisjonen var ikke stedbundet og knyttet til et spesifikt felt. Forskjellige gestalter på samme felt støtter en slik teori.

Videre vil jeg vise hva slags resultater dette arbeidet har fremskaffet, og hvordan det metodiske verktøyet kan benyttes og videreutvikles. Sist, men ikke minst, vil jeg også i neste underkapittel besvare siste spørsmål i mitt delmål III, om hvilke nye perspektiv mine metoder kan tilføye bergkunsten.

### **10.1 Resultater og nye perspektiver**

Jeg har satt gestalter og typer i sammenheng mellom tillærte måter å konstruere figurer på, og koblet dette til tradisjon og ulike mester-lærling forhold. Dette er mest sannsynlig i de tilfellene der figurene har ikke-anatomiske attributter og mer komplekse komposisjoner.

Enkle, konturhugde og naturalistiske figurer vil kunne oppstå på ulike steder og vise likheter, uten at det nødvendigvis trenger å være en relasjon mellom disse.

Om man antar at hovedvekten av veideristningene ble laget fra neolitikum til eldre bronsealder (basert på maksimumsdateringer), vil det lave antallet figurer tilsi at det ikke ble produsert mange figurer om gangen. Dette mener jeg også stilen bekrefter. Svært få figurer har samme stil, noe jeg mener gjenspeiler at en og samme person produserte få ristninger. Det finnes få felt som har figurer tilhørende bare en gestalt eller type. Dette mener jeg tyder på at de fleste bergkunstfelt i Midt-Norge, ble laget av ulike mennesker ofte tilknyttet ulike tradisjoner. Tradisjonene trenger ikke være langvarige, men må gjentas minimum to ganger. Jeg anser tradisjoner å bli sterkere jo flere ganger de blir gjentatt over tid. At det ble produsert få figurer betyr ikke at tradisjonene ikke ble opprettholdt. Gjenbesøk av feltene og ritualer som inkluderte oppmaling av figurer kan ha funnet sted, selv om vi ikke finner spor av det i dag. Det er også en mulighet at man laget figurer på annet materiale (tre, skinn etc.) ved disse besøkene/ritualene, som for lengst har gått tapt. Få gestalter viser at man sannsynligvis har hatt trofasthet til tradisjoner og opplæringen av bergkunsten. Denne påstanden kan sannsynliggjøres ved at man finner likheter i gestalt og type i ulike topografiske kontekster, og i varierende høyde. I kapittel 7 diskuterer jeg både en diakron og synkron modell, og kom frem til at de ulike motivene opptrer noe forskjellig. Hovedtendensen synes å støtte en synkron fremfor en diakron modell.

Ulike tradisjoner (gestalter og typer) opptrer på samme felt. Det er ikke mulig å påvise en klar tendens og relasjon mellom gestalter/typer og strandlinjedateringer. Jeg mener det er mest sannsynlig at mesteparten av veideristningene ble produsert i perioden fra neolitikum til eldre bronsealder, og at mennesker fra ulike grupper og tradisjoner laget bergkunst på de samme feltene. Det som imidlertid kan vise et kronologisk mønster er motivvalget. Det er en dominans av hjortedyr i den eldste fasen og de blir færre nærmere bronsealderen. Fuglemotivene representerer ca. like stor andel som hjortedyr i fasen ca. 5900-5000 BP, hvalene dominerer ca. 4900-4000 BP og båtmotivene dominerer ca. 3900-3000 BP. Det kan bety at hjortedyrene ikke var strandbundet i mange tilfeller, og at de foretrakk å plassere landdyrene lengre inn i landskapet. En feilkilde er at det høye antallet figurer på enkelte lokaliteter (Hammer, Evenhus og Holtås) kan forstyrre statistikken. Det er likevel mulig å se et interessant mønster som kan tyde på at enkelte motiv var viktigere enn andre i noen faser, og kanskje har ulike relasjoner til landskapet.

Selv om man kanskje kan strandlinjedatere den første bruken av feltene, er det lite sannsynlig at feltene bare ble besøkt en gang. Nye figurer ble sannsynligvis tilført gjennom nye ritualer, eller ritualer knyttet til stedene kunne foregå i lang tid uten at det ble laget nye figurer. En indikasjon på dette får vi gjennom sammenligning av figurer med lik stil fra for eksempel Evenhus (ca. 3300 PB) og Hammer VIII (4400 BP). På den tiden Evenhus var i bruk, lå Hammer VIII ca. 10 meter over havet, og man finner figurer med tilsvarende og lik stil på disse to lokalitetene. Altså ble disse spesifikke figurene på Hammer VIII ikke laget når feltet var strandbundet, men andre figurer på samme felt kan ha vært laget tidligere. Dette aspektet har blitt tydeligere ved min metodiske tilnærming til materialet. Konsekvensen av det er at strandlinjedatering ikke kan brukes til å konstruere kronologier basert på verken gestalt, type eller stil.

Under dette arbeidet, som ved alt forskningsarbeid, sto jeg ovenfor en del veivalg og retninger jeg kunne ha fulgt videre. Med fare for å havne utenfor de rammer jeg selv hadde gitt denne avhandlingen, men også tidsrammen på et slikt prosjekt, ble ikke alle fulgt videre opp. Rammen for prosjektet ga blant annet ikke grunnlag for å gjøre nye kalkeringer av feltene som inngår i mitt materiale. Jeg valgte imidlertid å gjøre en testkalkering for å vise problematikken knyttet til dokumentasjon, både i henhold til objektivitet og informasjonsmengde (Kapittel 5). Resultatet av denne testkalkeringen tilsa at det var mulig å gjøre mitt studium av materialet, uten store feilmarginer. Det hadde ingen konsekvenser for gestalt- og typeinndelingen, men det er en mulighet for at nye dokumentasjonsteknikker kan være til hjelp for stilstudier. I Valcamonica har man gjennom et omfattende dokumentasjonsarbeid klart å identifisere en spesielt dyktig kunstner, the Master of Paspardo. Her eksisterer det et helt annet sammenligningsgrunnlag, og det er usikkert om man kan gjøre en slik studie på det midtnorske materialet. Gjennom dokumentasjonen av huggesporene på Hammer VI, kom det imidlertid frem at disse er hugget med ulik teknikk og sannsynlig av ulike mennesker (Kapittel 5.4).

Flere av feltene har ikke vært dokumentert på flere tiår, og en større nydokumentasjon av samtlige felt er på overtid. Eva Lindgaard ved NTNU Vitenskapsmuseet har utført nydokumentasjon av utvalgte kjente felt, men også dokumentasjon av nyoppdagede felt. Dette gjelder i hovedsak felt som tilhører jordbruksristningstradisjonen. DStretch og 3D-skanning har også vært utprøvd, og man har startet eksperimentering med fotogrammetri (Sauvage, Hojem og Lindgaard, 2015). Ved Svenskt Hällrisnings Forsknings Arkiv (SHFA) har de

opparbeidet seg god kunnskap om Structure from motion (SFM) (C. Bertilsson, 2014; U. Bertilsson 2015). Dette er en rimeligere og veldig detaljert dokumentasjonsmetode som kunne ha gitt ny kunnskap til det midtnorske materialet. Dokumentasjon utgjør grunndata i forskningen, men det er også viktig i formidlingssammenheng. Flere inngående studier av huggespor vil kunne fortelle mer om stil, individene og ulike huggeteknikker. Dette vil også få konsekvenser for hvordan vi relaterer de ulike feltene til hverandre, og hvordan vi tolker helheten både på enkelte felt, og på tvers av geografiske områder. Behovet for en nydokumentasjon av veideristningene i Midt-Norge er ikke bare stort utfra et forsknings- og formidlingsbehov, men det er viktig å få dokumentert bergkunsten på grunn av skader. Bergkunsten utsettes for slitasje i varierende grad og blir skadet med tiden. God dokumentasjon med høy informasjonsgrad er derfor svært viktig. Et nydokumentasjonsprosjekt i fullskala av det midtnorske materialet med SFM ville vært verdifullt for forskningen, dokumentasjonene og formidlingen.

Ideen om at de store naturalistiske dyrene er eldst, har fortsatt fofeste. Noe av det jeg ønsker å oppnå med denne avhandlingen er en løsrivelse fra det kronologiske aspektet, og hvordan man ofte automatisk ønsker å dele materialet inn i stilfaser basert på strandlinjedatering. Ved en løsrivelse fra dette og ved å la materialet legge premissene, mener jeg å ha kommet frem til noe nytt. Et nytt fokus og perspektiv på veideristningene i Midt-Norge, der jeg søker å omfavne variasjonene i stedet for å tvinge materialet inn i overordnede båser. Ved å akseptere disse variasjonene og analysere likheter og forskjeller, mener jeg det er mulig å kunne se ulike nivåer i figurframstillingen. Disse ulike nivåene kan representere tradisjoner, sosiale formasjoner og individuelle variasjoner. Et enkelt panel kan dermed i realiteten fortelle en kompleks historie sammenfattet av ulike bergkunstprodusenter, tradisjoner, meningsinnhold og være et resultat av flere ulike kontekster. På grunn av dette kan også et enkelt felt ha forskjellige relasjoner til de andre feltene på samme lokalitet, eller på tvers av ulike lokaliteter. En tydeliggjøring av begrepsapparatet bidrar også til mindre grad av subjektivitet. Det er aldri mulig å bli helt objektiv, men min metodiske tilnærming av å se gestalter, typer og stiler som ulike nivåer, gir større grad av etterprøvnbarhet. Ved ikke å sammenblande de ulike nivåene, vil det også være lettere beskrive materialet, analysere det, tolke det og overføre det til andre områder. Å tenke systematisk ut fra gestalt-teori er nytt bidrag til forskningen, som viser at materialet kan inneholde mye mer informasjon enn det som tidligere er hentet ut.





## LITTERATURLISTE

- Aavitsland, K. B. (2005). En blandet fornøyelse: Stilbegrepet i dagens kunsthistoriske praksis. *Konsthistorisk tidsskrift*, 74 (1), s. 2-11.
- Adams, W. Y., og Adams, E. W. (1991). *Archaeological typology and practical reality: A dialectical approach to artifact classification and sorting*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alsaker, S. K. (2005). Fra jeger til bonde. I: I. Bull, O. Skevik, K. Sognnes, O.S. Stugu, K. Moe (Red.), *Trøndelags historie - Landskapet blir landsdel. Fram til 1350*. (s. 59-82). Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Altrockart (2014), Hentet 18.mars 2014, fra <http://altrockart.no/map/>
- Anati, E. (1977). *Method of recording and analysing rock engravings*. Studi Camuni. Capo di Ponte: Edizioni del Centro.
- Asprem, F. (2012). Neolitiseringsen i Midt-Norge - En utvikling i flere trinn? I: F. K. L. Sørensen (Red.), *Agrarsamfundenes ekspansjon i nord. Symposium på Tanum Hällristningsmuseum, Underslöv, Bohuslän 25.-29. maj 2011*. (s. 142-151) København: Nordlige Verdener, Nationalmuseet.
- Asprem, F. (2013). The earliest agriculture in central Norway - an overview of indications from the Steinkjer area in North Trøndelag. I: D. L. Mahler (Red.), *The Border of Farming Shetland and Scandinavia. Neolithic and Bronze Age Farming. Papers from the symposium in Copenhagen September 19th to the 21st 2012*. (s. 177-181). Copenhagen: The National Museum of Denmark.
- Bahn, P. (1998). *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bakka, E. (1973). Om alderen på veideristningane. *Viking*, 37, s. 151-187.
- Bakka, E. (1988). *Helleristningane på Hammer i Beitstad, Steinkjer, Nord-Trøndelag: granskingar i 1977 og 1981*. Rapport arkeologisk serie 1988 (7), Trondheim: Universitetet i Trondheim. Vitenskapsmuseet.
- Bakka, E., og Gaustad, F. (1974). *Helleristningsundersøkelser 1974 i Beitstad, Steinkjer, Nord-Trøndelag*. Rapport arkeologisk serie 1974 (8), Trondheim: Universitetet i Trondheim.
- Bal, M. (2002). *Traveling Concepts in Humanities - A Rough Guide*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Baumgarten, A. G. (1750). *Aesthetica*. Trajecti.
- Baxandall, M. (1974). *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. Oxford: Oxford University Press.

- Bednarik, R. G. (2008). Cupules. *Rock Art Research*, 25 (1), s. 61-100.
- Bertilsson, C. (2014). *Svenskt Hällristnings Forsknings Arkiv - ett nationellt arkiv för dokumentation och forskning*, Hentet 14.november 2014, fra <http://www.shfa.se/>
- Bertilsson, U. (2015). Examples of application of modern digital techniques and methods. Structure from motion (SFM) and multi-view stereo (MVS) for three-dimensional documentation of rock carvings in Tanum. Creating new opportunities for interpretation and dating. I: T. Frederico (Red.), *Proceedings XXVI Valcamonica Symposium 2015. Prospects for the Prehistoric Art Research, 50 years since founding of Centro Camuno* (s. 57-60). Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici.
- Bjerck, H. B. (1994). Nordsjøfastlandet og pionerbosetningen i Norge. *Viking* 57, s. 25-58.
- Bjerck, H. B. (Red.), Åstveit, L.I., Meling, T., Gundersen, J., Jørgensen, G. og Normann, S. (2008). *NTNU Vitenskapsmuseets arkeologiske undersøkelser Ormen Lange Nyhamna*. Tapir Akademisk Forlag: Trondheim.
- Bondevik, S., Svendsen, J. I., og Mangerud, J. (1998). Distinction between the Storegga tsunami and the Holocene marine transgression in coastal basin deposits of western Norway. *Journal of Quaternary Science*, 13 (6), s. 529-537.
- Brøgger, A. W. (1906). Elg og ren paa helleristningene i det nordlige Norge. *Naturen* 30, s. 356-360.
- Brøgger, A.W. (1925). *Det norske folk i oldtiden*. Instituttet for sammenlignende kulturforskning serie A, 6a. Oslo: Aschehoug.
- Brøgger, A.W. (1931). Die arktischen Felsenzeichnungen und Malereien in Norwegen. *Jahrbuch für prähistorisches und ethnographisches kunst (IPEK)* 7, s. 11-24.
- Clark, P., og Arnold, B. (2004). *The Dover Bronze Age boat in context: society and water transport in prehistoric Europe*. Oxford: Oxbow Books.
- Clottes, J. (1994). Who Painted What in Upper Paleolithic European Caves. I: D. S. Whitley og L. L. Loendorf (Red.), *New light on old art: recent advances in hunter-gatherer rock art research* (Vol. 36, s. 1-8). Los Angeles: Institute of Archaeology, University of California.
- Clottes, J. (2002). *World rock art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
- Cochrane, A., Jones, A. M. og Sognnes, K. (2015). Rock Art and the Rock Surface. Neolithic Rock Art Traditions of Britain, Ireland, and Northernmost Europe. I: C. Fowler, J. Harding og D. Hofmann (Red): *The Oxford Handbook of Neolithic Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- Combiér, J. og Jouve, G. (2012). Chauvet Cave's art is not Aurignacian: a new examination of the archaeological evidence and dating procedures. *Quartär* 59, s. 131-152.

- Conkey, M. W. og Hastorf, C. A. (2009). *The uses of style in archaeology* (4.utg.). Cambridge: Cambridge University Press
- Cornell, P. og Fahlander, F. (2002). *Social praktik och stumma monument: introduktion till mikroarkeologi*. GOTARC. Serie C, Arkeologiska skrifter, 46. Stockholm: Göteborg Universitet, Institutionen för arkeologi.
- Dawkins, R. (1976). *The selfish gene*. Oxford: Oxford University Press.
- DeBoer, W. R. (2009). Interaction, imitation, and communication as expressed in style: the Ucayali experience. I: M. W. Conkey og C. A. Hastorf (Red.), *The uses of style in archaeology* (4.utg., s. 82-104). Cambridge: Cambridge University Press.
- Deregowski, J. (2005). Perception and the ways of drawing. Why animals are easier to draw than people. I: T. Heyd og J. Clegg (Red.), *Aesthetics and Rock Art*. (s. 131-142) London: Ashgate Publishing.
- Dobrez, L. og Dobrez, P. (2003). Rock art animals in profile: visual recognition and the principles of canonical form. *Rock Art Research* 30, s. 75-90.
- Ekeland, T.-J. (2004). Sosial persepsjon. I: Ekeland, T.-J., O. Iversen, G. Nordhelle, A. Ohnstad (Red.), *Psykologi for sosial- og helsefag* (s. 211-232). Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Engelstad, E. S. (1934). *Østnorske ristninger og malinger av den arktiske gruppe*. Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Serie B, 26. Oslo: Aschehoug.
- Fahlander, F. (2008). Differences that matter: Materialities, material culture and social practice. I: H. Glørstad og L. Hedeager (Red.), *Six essays on the materiality of society and culture* (s. 127-154). Lindome: Bricoleur Press.
- Fahlander, F. (2011). Evolution eller intentionell design, kommentarer til Snekkestad, P: Darwinistisk arkeologi. *Primitive tider* 13, s. 167-170.
- Faulstich, P. (2009) Notes on memetics, kommentarer til; Smith, D: Style vs Memetics: Exploring some new Ideas. *Rock Art Research* 26 (1), s. 20- 22.
- Fett, P. (1934). Fotografering av helleristninger. *Naturen* 58, s. 77-85.
- Fett, E.N. og Fett, P. (1979). Relations West Norway – Western Europe Documented in Petroglyphs. *Norwegian Archaeological Review* 12 (2), s. 65-92.
- Forsberg, L. (1993). En kronologisk analys av ristningarna vid Nämforsen. I: L. Forsberg og T.B. Larsson (Red.), *Ekonomi och Näringsformer i nordisk bronsålder: rapport från det 6e nordiska bronsåldersymposiet, Nämforsen 1990* (s. 223-246). Umeå: Umeå universitet, Arkeologiska institutionen.
- Fossati, A. (2003). Topographical Representations in the Valcamonica Rock Art Tradition: Typology, Chronology and Interpretation. I: K. Sognnes (Red.), *Rock art in*

- landscapes – landscapes in rock art*, (Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab Skrifter, Vol. 4, s. 31-47). Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Fossati, A. E. (2007). The rock art tradition of Valcamonica-Valtellina, Northern Italy: A World Heritage View. *Clifton Antiquarian Club*, 8, s. 139-155.
- Francis, J. E. (2001). Style and Classification. I: D. Whitley (Red.), *Handbook of Rock Art Research* (s. 221-237). Walnut Creek: AltaMira press.
- Franklin, N. R. (1989). Research with style: a case study from Australian rock art. I: S. Shennan (Red.), *Archaeological approaches to cultural identity* (s. 278-290). London: Unwin Hyman.
- Fritz, C. og Tosello, G. (2007). The hidden meaning of forms: methods of recording Paleolithic parietal art. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 14(1), s. 48-80.
- Fuglestvedt, I. (2008). How many Totemic Clans existed in Eastern Norway during the Late Mesolithic? I: K. Chilidis, J. Lund og P. C. (Red.), *Facets of Archaeology. Essays in honour of Lotte Hedeager on her 60th birthday* (Vol. 10, s. 351-366). Oslo: OAS (Oslo Archaeological Series).
- Gell, A. (1998). *Art and Agency An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gennep, A. V. (1905). *Mythes et légendes d'Australie: études d'ethnographie et de sociologie*. Paris: Librairie orientale & américaine.
- Giddens, A. (1979). *Central problems in social theory: action, structure and contradiction in social analysis*. London: Macmillan.
- Gjerde, J. M. (2010). *Rock art and Landscapes. Studies of Stone Age rock art from Northern Fennoscandia*. (Doktoravhandling, Universitetet i Tromsø). Tromsø: Universitetet i Tromsø.
- Gjessing, G. (1932). *Arktiske helleristninger i Nord-Norge*. Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Serie B. Oslo: Aschehoug.
- Gjessing, G. (1936). *Nordenfjelske ristninger og malinger av den arktiske gruppe*. Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Serie B. Oslo: Aschehoug.
- Gjessing, G. (1939). *Østfolds jordbruksristninger. Idd, Berg og delvis Skjeberg*. Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Serie B. Oslo: Aschehoug.
- Goldhahn, J. (2002). Roaring rocks: an audio-visual perspective on hunter-gatherer engravings in northern Sweden and Scandinavia. *Norwegian Archaeological Review*, 35 (1), s. 29-61.
- Goldhahn, J. (2004). Mångtydighetens tydlighet – till frågan om hållbilders mening och innebörd. I: G. Milstreu og H. Pröhl (Red.), *Prehistoric Pictures as archaeological source* (s. 121-136). Tanum: Tanumshede.

- Gräslund, B. (1974). *Relativ datering: Om kronologisk metod i nordisk arkeologi* (Vol. 16). Uppsala: Almqvist & Wiksell.
- Grønnesby, G. (1998). *Helleristningene på Skatval. Ritualer og sosial struktur*. (Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen). Gunneria. Trondheim: NTNU Vitenskapsmuseet.
- Hafsten, U. (1987). Vegetasjon, klima og landskaps-utvikling i Trøndelag etter siste istid. *Norsk Geografisk Tidsskrift*, 41 (2), s. 101–120.
- Hagen, A. (1976). *Bergkunst. Jegerfolkets helleristninger og malinger i norsk steinalder*. Oslo: Cappelen.
- Hallström, G. (1907a). Hällristningar i norra Skandinavien. *Ymer* 27, s. 211-227.
- Hallström, G. (1907b). Nordskandinaviska hällristningar. *Fornvännen* 2, s. 160-189.
- Hallström, G. (1938). *Monumental art of Northern Europe from the Stone Age: The Norwegian Localities*. Stockholm: Thule.
- Hallström, G. (1960). *Monumental Art of Northern Sweden from the Stone Age*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Hann, M. (2013). *Symbol, pattern & symmetry: the cultural significance of structure*. London: Bloomsbury.
- Hansen, A. M. (1904). *Landnåm i Norge. En udsigt over bosætningens historie*. Kristiania: Fabritius.
- Harman, J. (2005). *Using Decorrelation Stretch to Enhance Rock Art Images*. Hentet 28. april 2013, fra <http://www.dstretch.com/AlgorithmDescription.html>
- Hegmon, M. (1992). Archaeological Research on Style. *Annual Review of Anthropology*, 21, s. 517-536.
- Helberg, B. H., og Bjelland, T. (2006). *Bergkunst: en veiledning i dokumentasjon, skjøtsel, tilrettelegging og overvåking av norsk bergkunst*. Oslo: Riksantikvaren.
- Helskog, K. (1983). Helleristningene i Alta. En presentasjon og en analyse av menneskefigurene. *Viking* 47, s. 5-42.
- Helskog, K. (1985). Boats and meaning: a study of change and continuity in the Alta fjord, Arctic Norway, from 4200 to 500 years BC. *Journal of Anthropological Archaeology*, 4 (3), s. 177-205.
- Helskog, K. (1989). Naturalisme og skjematisme i nord-norske helleristninger. I: R. Bertelsen, P. K. Reymert og A. Utne (Red.), *Framskritt for fortida i nord: i Povl Simonsens fotefar* (s. 87-104). Tromsø museums skrifter 22. Tromsø: Universitetet i Tromsø.

- Helskog, K. (1999). The shore connection. Cognitive landscape and communication with rock carvings in northernmost Europe. *Norwegian Archaeological Review* 32 (2), s. 73-94.
- Helskog, K., (Oversatt av Challman, T). (2014). *Communicating with the world of beings: the World Heritage rock art sites in Alta, Arctic Norway*. Oxford: Oxbow Books.
- Hesjedal, A. (1990). *Helleristninger som tegn og tekst: en analyse av veideristningene i Nordland og Troms* (Magistergradsavhandling, Universitetet i Tromsø). Tromsø: Institutt for samfunnsvitenskap, Universitetet i Tromsø.
- Hesjedal, A. (1993). Veideristninger i Nord-Norge, datering og tolkningsproblematikk. *Viking* 55, s. 27-53.
- Hesjedal, A. (1995). Rock art, time and social context. I: K. A. Helskog og B. Olsen (Red.), *Perceiving rock art: social and political perspectives ACRA, the Alta Conference on Rock Art*. Institutt for sammenlignende kulturforskning, Serie B, 92, (s. 200-206): Oslo: Novus forlag.
- Hess, D. J. (1997). *Science Studies An Advanced Introduction*. New York: New York University Press.
- Heyd, T. (2012). Rock "Art" and Art: Why Aesthetics should Matter. I: J. McDonald and P. Veth (Red.), *A Companion to Rock Art* (s. 276-293). Chichester, UK: John Wiley & Sons.
- Hodgson, D. (2013). The Visual Brain, Perception, and Depiction of Animals in Rock Art. *Journal of Archaeology*, vol. 2013, 1-6. doi:10.1155/2013/342801.
- Holmeslet, J. M. B. H. (2002). *Havets historie i Fennoskandia og NV Russland*. Hentet 15. mai 2013, fra <http://geo.phys.uit.no/sealev/index.html>
- Kristiansen, K. og Larsson, T. B. (2005). *The rise of Bronze Age society: travels, transmissions and transformations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kühn, H. (1925). Die Bedeutung der Prähistorischen und Ethnographischen Kunst für die Kunstgeschichte. *IPEK. Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst*, 1, s. 3-13.
- Köhler, W. og Iversen, G. (1972). *Gestaltpsykologi*. Stjernebøgenes kulturbibliotek. København: Vinten.
- Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole, 1*. Paris: Armand Colin.
- Leroi-Gourhan, A. (1967). *Treasures of Prehistoric Art*. New York: Harry N. Abrams.
- Leroi-Gourhan, A. (1982). *The dawn of European art: An introduction to Paleolithic cave painting*. Italia: Cambridge University Press.
- Lindgaard, E. (2014). Style: A Strait Jacket on Hunters' Rock Art Research? *Adoranten. Tanumshede: Scandinavian Society for Prehistoric Art, 2013*, s. 57-68.

- Lindqvist, C. (1984). Arktiska hållristningsbåtar och den marina anpassningen. *Meddelanden från Marinarkeologiska Sällskapet*, 2, s. 4-34.
- Lindqvist, C. (1994). *Fångstfolkets bilder: en studie av de nordfennoskandiska kustanknutna jägarhållristningarna* (Doktoravhandling, Stockholms universitet). Stockholm: Institute of Archaeology at the University of Stockholm.
- Ling, J. (2004). Beyond transgressive lands and forgotten seas - Towards a maritime understanding of rock art in Bohuslän. *Current Swedish Archaeology*, 12, s. 121-140.
- Ling, J. (2008). *Elevated rock art. Towards a maritime understanding of rock art in northern Bohuslän, Sweden* (Doktoravhandling, Göteborgs universitet). Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för arkeologi.
- Ling, J. (2013). *Rock art and seascapes in Uppland*. Oxbow: Oxbow Books.
- Linge, T. E. (2014). Rørsle gjennom fjordlandskapet – om nyfunne bergmalingar på Honnhammar i Tingvoll. *Viking, Bind LXXVII*, s. 7-36.
- Ljunge, M. (2014). Mellan stil och symbolik. Om estetiska och konsthistoriska perspektiv på hållbilder. I: M. L. A. Röst (Red.), *I skuggan av solen* (s. 59-86). Stockholm: Edita.
- Lossius, K. (1896). *Arkæologiske Undersøgelser i 1896*. Det Kongelige Norske Videnskabers Selskabs Skrifter 1896 (8). 11s. Trondheim. Hentet 17.september.2015, fra [http://www.ntnu.no/ojs/index.php/DKNVS\\_skrifter/article/view/1051/972](http://www.ntnu.no/ojs/index.php/DKNVS_skrifter/article/view/1051/972)
- Lødøen, T. K. (2001). Interpretation of Stone Age ideology based on rock art, structures and artefacts in the Vingen area, Western Norway. I: K. Helskog (Red.), *Theoretical Perspectives in Rock Art Research* (s. 211-224). Oslo: Novus forlag.
- Lødøen, T. K. (2003). Late Mesolithic Rock Art and Expressions of Ideology. I: L. Larsson, H. Kindgren, D. Loeffler and A. Åkerlund (Red.), *Mesolithic on the Move* (s. 511-520). Papers presented at the Sixth International Conference on the Mesolithic in Europe. Stockholm 2000. Oxbow: Oxbow Books.
- Lødøen, T. K. (2013). Om alderen til Vingen-ristningene. *Viking 76*, s.7-34.
- Lødøen, T. K. (2014). På spor av sporet av senmesolittiske døderiter. Fornyet innsikt i alderen og betydningen av bergkunsten Ausevik, Flora, Sogn og Fjordane. *Primitive tider 16*, s. 51-75.
- Lødøen, T. K., og Mandt, G. (2012). *Vingen: et naturens kolossalmuseum for helleristninger*. Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Serie B, 146. Trondheim: Akademika.
- Macdonald, W. K. (2009). Investigating style: An exploratory analysis of some Plains burials. I: M. W. Conkey og C. A. Hastorf (Red.), *The uses of style in archaeology* (4.utg., s. 52-60). Cambridge: Cambridge University Press.
- Malafouris, L. (2013). *How Things Shape the Mind*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.



- Malafouris, L., og Renfrew, C. (2010). Introduction The cognitive life of things: Archaeology, material engagement and the extended mind. I: L. Malafouris og C. Renfrew (Red.), *The cognitive life of things: Recasting the boundaries of the mind* (s.1-12). Cambridge: McDonald Institute Monographs.
- Malmer, M. P. (1963). *Metodproblem inom järnalderns konsthistoria*. Acta archaeologica Lundensia. Lund: Gleerup.
- Malmer, M. P. (1981). *A chorological study of north European rock art*. Antikvariska serien, 32, Kungl. vitterhets historie och antikvitetsakademiens. Stockholm: Almqvist and Wicksell.
- Mandt, G. (1992). *Vestnorske ristninger i tid og rom: kronologiske, korologiske og kontekstuelle studier* (Doktorgradsavhandling, Universitetet i Bergen). Bergen: The University of Bergen.
- Mandt, G., og Lødøen, T. (2005). *Bergkunst: helleristninger i Noreg*. Oslo: Samlaget.
- Marstrander, S. (1955). *Trøndelag i forhistorisk tid*. Oslo: Norsk faglitteratur.
- Marstrander, S. (1963). *Østfolds jordbruksristninger: Skjeberg*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Marstrander, S. (1966). Nye resultater i utforskningen af bronsealderens helleristninger. *Det kongelige norske videnskabers selskab museets årbok 1966*, s. 103-120.
- Meyer, L. (Ed.). (1987). *Toward a Theory of Style*. Cornell: Cornell University Press.
- Meyer, S. (2009). *Hva er et bilde: om visuell kultur*. Oslo: Pax foralg.
- Michelsen, K. (1969). Om avstøpning og kalkering av bergkunst. I: A. Hagen (Red.), *Studier i vestnorsk bergkunst: Ausevik i Flora* (s.148-150). Årbok for Universitetet i Bergen, humanistisk serie (3).
- Mikkelsen, E. (1977). Østnorske veideristninger: kronologi og økokulturelt miljø. *Viking 40*, s. 147-201.
- Mooney, J. (1900). Myths of the Cherokee. *Nineteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology 1897-98*, 19 (I). Hentet 25.september 2012, fra <http://www.sacred-texts.com/nam/cher/motc/>
- Muzzolini, A. (2006). Classifying a set of rock art: how to choose the criteria. *Rock Art Research 23* (2), s. 171-178.
- Møllenus, K. R. (1962). En ny bergmaling på Fosenhalvøya. *Det Kongelige Videnskabers Selskab museets årbok*, s. 95-98.
- Møllenus, K. R. (1968a). *To nye veideristninger fra Nordmøre og Romsdal*. Det Kongelige Norske Videnskabers Selskabs skrifter 1968 (3), 10 s. Trondheim
- Møllenus, K. R. (1968b). *Helleristningene på Holtås i Skogn*: Det Kongelige Norske Videnskabers Selskabs skrifter 1968 (4), 19 s. Trondheim

- Møllenus, K. R. (1969). *Helleristninger (Smedberget, Hommelvik)*. Rapport ved NTNU Vitenskapsmuseet.
- Nash, G. (2008, 24.02 2008). Programme four: The Master of Paspardo. *The Drawings on the Wall*, Hentet 15.juli 2014, fra <http://www.rock-art-in-wales.co.uk/top/library.html>
- Olsen, B. (2002). *Fra ting til tekst: teoretiske perspektiv i arkeologisk forskning* (2.utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Petersen, T. (1922). *Fra hvilken tid stammer de naturalistiske helleristninger?* Bergen: John Grieg.
- Plog, S. (2009). Sociopolitical implications of stylistic variation in the American Southwest. I: M. W. Conkey og C. A. Hastorf (Red.), *The Uses of style in archaeology* (4.utg. s. 61-72). Cambridge: Cambridge University Press.
- Polanyi, M. (1962). *Personal knowledge: towards a post-critical philosophy*. Chicago: The University of Chicago.
- Ramstad, M. (2000). Veideristningene på Møre - teori, kronologi og dateringsmetoder. *Viking* 63, s. 51-86.
- Read, D. W. (2007). *Artifact classification: a conceptual and methodological approach*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Rubin, E. (1915). *Synsoplevede Figurer: Studier i psykologisk Analyse*. København: Gyldendalske Boghandel.
- Rygh, K. (1882). *Undersøgelser i Stjørdalen og Ørlandet i 1881*. Kristiania: Aaarsberetning for Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring.
- Rygh, K. (1908). *Helleristninger af den sydsandinaviske type i det nordenfjeldske Norge*. Det Kongelige Norske Videnskabers selskab, 10. Trondheim.
- Rygh, O. (1873). *Om Helleristninger i Norge*. Christiania Vidensabs-Selskabs Forhandlinger. Christiania.
- Sackett, J. R. (2009). Style and ethnicity in archaeology: the case for isochrestism. I: M. W. Conkey og C. A. Hastorf (Red.), *The uses of style in archaeology* (4.utg. s. 32-43). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sartre, J.-P. (1960). *Critique de la raison dialectique*. Paris: Gallimard.
- Sauvage, R., Hojem, Å. og Lindgaard, E. (2015). *Dokumentasjon av bergkunst med fotogrammetri, Honnhammer I og II*. NTNU Vitenskapsmuseet arkeologisk rapport 2015: 10.
- Schaafsma, P. (1985). Form, Content, and Function: Theory and Method in North American Rock Art Studies. *Advances in Archaeological Method and Theory* 8, s. 237-277.

- SeHavnivå. Kartverket og Meteorologisk institutt. Hentet 24.juli 2015, fra <http://www.sehavniva.no/>
- Selinge, A. K.-G. (1985). Om dokumentation av hällristningar. *Fornvännen* 80, s. 97-120.
- Shetelig, H. (1921a). Naar bygdes Norge? *Naturen* 1921, s. 13-211.
- Shetelig, H. (1921b). *Steinalders-kunst i Noreg*. Bergen: Norsk aarbok.
- Shetelig, H. (1922). *Primitive tider i Norge. En oversigt over steinalderen*. Bergen: John Griegs Forlag.
- Simonsen, P. (1958). *Arktiske helleristninger i Nord-Norge II*. Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Serie B. Oslo: Aschehoug.
- Simonsen, P. (1979). *Veidemenn på Nordkalotten 3. Yngre steinalder og overgang til metalltid*. Institutt for samfunnsvitenskap, Universitetet i Tromsø, stensilsérie B, historie 17, s. 363-547. Tromsø.
- Sjöstrand, Y. (2011). *Med älgen i hovudrollen. Om fångstgropar, hällbilder och skärvtensvallar i mellersta Norrland* (Doktorgradsavhandling, Stockholms universitet). Stockholm: Stockholms universitet.
- Smith, B. (Ed.). (1998). *The tale of the chameleon and the platypus*. Cambridge: University Press.
- Smith, D. (2009). Style vs Memetics: Exploring some new Ideas. *Rock Art Research* 26 (1), s. 15-28.
- Smiths, L.(1985). Comments on: The interpretation of prehistoric art. *Rock Art Research* 2 (1), s. 27-29.
- Snekkestad, P. (2011). Darwinistisk arkeologi. *Primitive tider*, 13, 155-166.
- Sognnes, K. (1979). Steinalderens bergkunst på Fosenhalvøya. *Årbok for Fosen* 1979, 7-24.
- Sognnes, K. (1981). *Helleristningsundersøkelser i Trøndelag 1979 og 1980*. Rapport arkeologisk serie 1981 (2), Trondheim: Universitetet i Trondheim. Vitenskapsmuseet.
- Sognnes, K. (1983a). *Bergkunsten i Stjørdal: helleristninger og busetjing*. Gunneria, 45. Trondheim: NTNU, Vitenskapsmuseet.
- Sognnes, K. (1983b). *Helleristninger i Stjørdal II Stjørdal og Lånke Sogn*. Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab. Trondheim.
- Sognnes, K. (1983c). Kulturlandskap, bergkunst og bosetning i Stjørdal i bronsealderen. *Viking, Bind XLVII*, s. 136- 148.

- Sognnes, K. (1985). Bergkunsten. I: K. Pettersen og B. Wik (Red.), *Frå de eldste tider til middelalderens begynnelse ca. 1030. Helgelands historie I* (s. 133-147). Mosjøen: Helgeland historielag.
- Sognnes, K. (1987). *Bergkunsten i Stjørdal. 2: Typologi og kronologi i Nedre Stjørdal*. Gunneria, 56. Trondheim: NTNU Vitenskapsmuseet.
- Sognnes, K. (1989). Rock art at the Arctic Circle. Arctic and Agrarian rock engravings from Tjøtta and Vevelstad, Nordland, Norway. *Acta Archaeologica* 59, s. 67-90.
- Sognnes, K. (1990). *Bergkunsten i Stjørdal, 3, Hegraristningane*. Gunneria, 62. Trondheim: NTNU Vitenskapsmuseet.
- Sognnes, K. (1994). Ritual landscapes. Toward a reinterpretation of stone age rock art in Trøndelag, Norway. *Norwegian Archaeological Review* 27 (1), s. 29-50.
- Sognnes, K. (1996a). Helleristningene på Averøya. *Årbok for Nordmøre museum 1996*, s. 74-85.
- Sognnes, K. (1996b). Dyresymbolikk I midt-norsk yngre steinalder. *Viking* 59, s. 25-44.
- Sognnes, K. (1998). Symbols in a changing world: rock-art and the transition from hunting to farming in mid Norway. *The archaeology of rock-art*, s. 146-162.
- Sognnes, K. (1999). *Det levende berget*. Trondheim: Tapir Forlag.
- Sognnes, K. (2001). *Prehistoric imagery and landscapes: rock art in Stjørdal, Trøndelag, Norway*. BAR international series 998. Oxford: Archaeopress.
- Sognnes, K. (2003a). On shoreline dating of rock art. *Acta Archaeologica* 74 (1), s. 189-209.
- Sognnes, K. (2003b). Den ensomme elgen. *Spor* 2003 (2), s. 36-37.
- Sognnes, K. (2006). En flyndre svømmer stille: omkring helleristningene i Kvennavika, Nord-Trøndelag. I: R. Barndon (Red.): *Samfunn, symboler og identitet: festskrift til Gro Mandt på 70-årsdagen* (s. 551-562). Bergen: Arkeologisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Sognnes, K. (2007a). Danser med elger: Omkring stil og tegnemåte i den arktiske bergkunsten i Midt-Norge. I: J.-P. Taavitsainen, V. Heikkinen og J. Vilkkuna (Red.), *Mittnordiska arkeologidagar Saarijärvi 14.-16. juni 2007, IV*, (s. 43-55). Jyväskylä: Keski-Suomen Museoyhdistys.
- Sognnes, K. (2007b). Hundre års bergkunstforskning i Midt-Norge. I: K. Sognnes (Red.), *Hundre års bergkunstforskning i Midt-Norge, Utvalgte artikler 1890-1990* (s.7 -23). KRA Institutt for arkeologi og religionsvitenskap, NTNU 33. Trondheim.
- Sognnes, K. (2007c). Ensom rein blant mange – Helleristningene ved Bøla, Nord-Trøndelag. *Viking* 70, s. 35-56.

- Sognnes, K. (2010a). Glösaristningene i et norsk perspektiv: kontakter mellom Jämtland og Trøndelag? *Fornvännen* 105 (2), s. 81-95.
- Sognnes, K. (2010b). Gutorm Gjessing and Norwegian Rock-Art. I: C. Westerdahl (Red.), *A Circumpolar reappraisal: the legacy of Gutorm Gjessing (1906-1979): proceedings of an international conference held in Trondheim, Norway, 10th-12th October 2008, arranged by the Institute of Archaeology and Religious Studies, and the SAK department of the Museum of Natural History and Archaeology of the Norwegian University of Science and Technology (NTNU)* (s. 263-275). Oxford: Archaeopress.
- Sognnes, K. (2012a). Helleristninger i Trøndelags skogområder? I: Å. Jünge (Red.), *Nord-Trøndelags historielag årbok 2012* (s. 49-61). Steinkjer: Historielaget.
- Sognnes, K. (2012b). Visuell kultur i en overgangsfase - Bergkunst og neolitisering i Trøndelag. I: F. K. L. Sørensen (Red.), *Agrarsamfundenes ekspansjon i nord. Symposium på Tanums Hällristningsmuseum, Underslöv, Bohuslän, 25.-29. maj 2011* (s. 233-243). København: Nationalmuseet.
- Sognnes, K. (2015). Excavating Decorated Rock-Shelters in Trøndelag Norway. *Adoranten. Tanumshede: Scandinavian Society for Prehistoric Art, 2014*, s. 44-51.
- Sognnes, K. (in press). *The arctic rock art tradition in Central Norway*.
- Skoglund, P. (2015). Rock art in south-east Sweden the local chronology and a wider context. I: T. Frederico (Red.), *Proceedings XXVI Valcamonica Symposium 2015. Prospects for the Prehistoric Art Research, 50 years since founding of Centro Camuno* (s. 267-272). Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici.
- Stafseth, T. (2006). *Sirkler, linjer & punkter: en analyse av veideristningenes kulturlandskap gjennom de indre deler av Trondheimsfjorden* (Hovedfagsoppgave, NTNU, Trondheim). Trondheim: Tapir.
- Stebergløkken, H. (2008). *Et stille møte mellom sjø og land: en stilistisk analyse av de marine veideristningenes motiver, sammenheng og tolkninger* (Mastergradsavhandling, NTNU, Trondheim). Trondheim: Tapir.
- Stebergløkken, H. (2010). Bergkunsten i Trøndelag: et grenseområde. I: Å. Jünge (Red.), *Nord-Trøndelags historielag årbok 2012* (s. 53-66). Steinkjer: Historielaget.
- Stebergløkken, H. (2015). Style dating of rock art – an outdated method? I: T. Frederico (Red.), *Proceedings XXVI Valcamonica Symposium 2015. Prospects for the Prehistoric Art Research, 50 years since founding of Centro Camuno* (s. 279-284). Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici.
- Stebergløkken, H. (in press). Where styles meet - what does it mean? I: U. Bertilsson, J. Ling og P. Skoglund (Red.) *Picturing2*. Swedish Rock art Series. Oxbow: Oxbow books.
- Svendsen, J. I., og Mangerud, J. (1987). Late Weichselian and holocene sea-level history for a cross-section of western Norway. *Journal of Quaternary Science* 2 (2), s. 113-132.

- Sørgård, G. A. (2009). *Bergkunst i nordre Fennoskandinavia: figurer fra en flerdelt verden?* (Mastergradsavhandling, NTNU Trondheim). Trondheim: Tapir.
- Tansem, K. og Johansen, H. (2008) The World Heritage Rock Art in Alta. *Adoranten. Tanumshede: Scandinavian Society for Prehistoric Art, 2008*, s. 65-84.
- Tehrani, J. J., og Riede, F. (2008). Towards an archaeology of pedagogy: learning, teaching and the generation of material culture traditions. *World Archaeology* 40 (3), s. 316-331.
- Vogt, D. (2012). *Østfolds helleristninger*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Wells, P. S. (2012). *How ancient Europeans saw the world: vision, patterns, and the shaping of the mind in prehistoric times*. Princeton: Princeton University Press.
- Westerdahl, C. (2005). Rituellt och kognitivt landskap vid havet *Nordenskiöld-samfundets tidsskrift* 65, s. 36-61.
- White, H. (1973). *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Wiessner, P. (2009). Is there a unity to style? I: M. W. Conkey og C. A. Hastorf (Red.), *The uses of style in archaeology* (4.utg. s. 105-112). Cambridge: Cambridge University Press.
- Winston, J. E. (1999). *Describing species: practical taxonomic procedure for biologists*. New York: Columbia University Press.
- Wollheim, R. (1987). Pictorial Style: Two Views. I: B. Lang (Red.), *The concept of Style* (s. 183-204). New York: Cornell University Press.
- Wölfflin, H. (1932). *Principles of art history: The problem of the development of style in later art*. New York: Henry Holt
- Åberg, N. (1929). Typologie. I: M. Ebert (Red.), *Reallexikon der vorgeschichte*. Berlin: de Gruyter.



## APPENDIKS

Kalkeringsmaterialet (årstall refererer til publikasjon, se litteraturliste):

### Sør-Trøndelag:

1. Gjølga I (Gjessing 1936)
2. Heggvik I (Nordsted 2006, ikke publisert)
3. Hommelvik I (Møllenus 1969)
4. Hommelvik II (Møllenus 1969)
5. Mølnargården I (Lindgaard 2006, ikke publisert)
6. Nerhol I (Sognes/Smiths 1990, Sognes in press.)
7. Nerhol II (Lindgaard 2011, ikke publisert)
8. Rein I (Sognes 1979)
9. Stykket I (Sognes 1981)
10. Strand/Høviksskaret I (Gjessing 1936)
11. Teksdal I (Møllenus 1962)
12. Varghiet I (Gjessing 1936)
13. Varghiet II (Gjessing 1936)
14. Vasstrand/Sandhalsen I (Gjessing 1936)

### Nord-Trøndelag:

15. Bardal I (Gjessing 1936)
16. Bardal III (Gjessing 1936)
17. Berg III (Egil Bakka 1977, ikke publisert)
18. Bøla I (Sognes 1981)
19. Bøla III (Sognes 2007c)
20. Bøla IV (Sognes 2007c)
21. Evenhus I (Gjessing 1936)
22. Evenhus II (Gjessing 1936)
23. Evenhus III (Gjessing 1936)
24. Evenhus V (Gjessing 1936)
25. Evenhus VI (Gjessing 1936)
26. Gangstad I (Gaustad & Sognes 1986, hentet fra Stafseth 2006)
27. Hammer I (Bakka 1988)
28. Hammer IV (Bakka 1988)
29. Hammer V (Bakka 1988)
30. Hammer VI (Bakka 1988, Stebergløkken 2014)
31. Hammer VII (Bakka og Gaustad 1974)
32. Hammer VIII (Bakka 1988)
33. Hammer IX (Bakka 1988)
34. Hammer X (Bakka 1988)
35. Hammer XIII (Bakka 1988)
36. Hammer XIV (Bakka 1988)
37. Hammer XV (Bakka 1988)
38. Hell I (Sognes 1983b)
39. Holtås I (Møllenus 1968b)
40. Holtås II (Sognes 1981)



- |                         |  |
|-------------------------|--|
| 41. Horjem I            | (Sognnes 1996, hentet fra Stafseth 2006) |
| 42. Homnes I            | (Gjessing 1936)                          |
| 43. Kvennavika/Selset I | (Gjessing 1936)                          |
| 44. Lånke I             | (Sognnes 1983b)                          |
| 45. Lånke II            | (Sognnes 1983b)                          |
| 46. Lånke III           | (Sognnes 1983b)                          |
| 47. Nyttjørnan I        | (Sognnes 2003b)                          |
| 48. Reppen I            | (Sognnes 1981)                           |
| 49. Revlan I            | (Sognnes 1979)                           |
| 50. Skjevik I           | (Bakka og Gaustad 1974)                  |
| 51. Skjevik IV          | (Grønnesby 1997, ikke publisert)         |

Møre og Romsdal:

- |                         |                                       |
|-------------------------|---------------------------------------|
| 52. Bjørset II          | (Bakka 1978, hentet fra Ramstad 2000) |
| 53. Bogge I             | (Gjessing 1936)                       |
| 54. Bogge II            | (Gjessing 1936)                       |
| 55. Bogge IV            | (Bakka 1978, ikke publisert)          |
| 56. Honnhammer I        | (Gjessing 1936)                       |
| 57. Honnhammer II       | (Sognnes 1993, ikke publisert)        |
| 58. Honnhammer III      | (Gjessing 1936)                       |
| 59. Honnhammer V        | (Lindgaard 2010, ikke publisert)      |
| 60. Honnhammer VI       | (Sognnes 1993, ikke publisert)        |
| 61. Reiten I/Reitaneset | (Møllenus 1968a)                      |
| 62. Røsand/Rausand I    | (Sognnes 1996)                        |
| 63. Søbstad I           | (Sognnes 1996)                        |

Nordland:

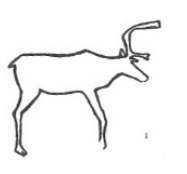

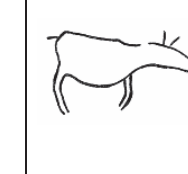
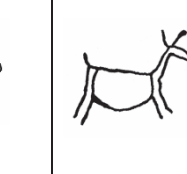
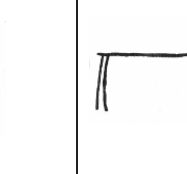


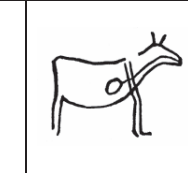
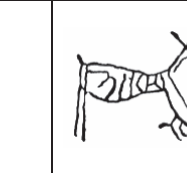
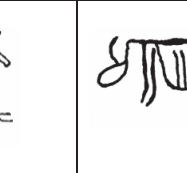


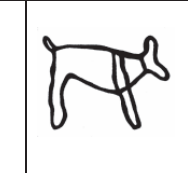
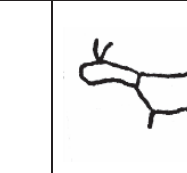
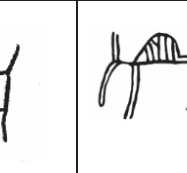
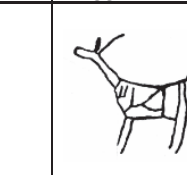
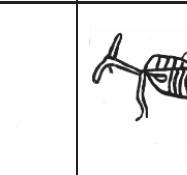
- |                     |                                     |
|---------------------|-------------------------------------|
| 64. Remmen I        | (Steborgløyen 2015, ikke publisert) |
| 65. Rødøy I         | (Sognnes 1985)                      |
| 66. Vistnesdalen I  | (Sognnes 1989)                      |
| 67. Vistnesdalen II | (Sognnes 1989)                      |

Øvrig materiale (kapittel 7):













- |                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| 1. Alta (Hjemmeluft)<br>Bergheim 4 A | Digital bearbeiding Karin Tansem 2007 (altarockart.no) |
| 2. Forselv                           | (Gjessing 1932)  |
| 3. Leiknes                           | (Gjessing 1932)  |
| 4. Fykanvatnet                       | (Gjessing 1932)  |
| 5. Kåfjord IIIB (Alta)               | (Helskog 2014)   |
| 6. Vehammaren 1 (Vingen)             | (Hallström 1938)                                       |
| 7. Skogerveien                       | (Engelstad 1934)                                       |
| 8. Åsli                              | (Simonsen 1958)  |
| 9. Kirkely                           | (Simonsen 1958)  |
| 10. Alta                             | (Helskog 2014)   |
| 11. Alta (Ole Pedersen)              | (altarockart.no)                                       |
| 12. Alta – Bergbukten 1              | (altarockart.no)                                       |

I. OVERSIKT GESTALTER OG TYPER


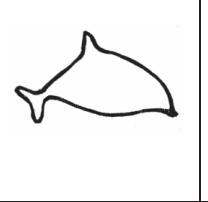
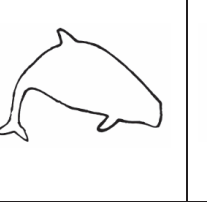
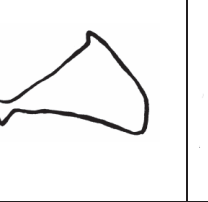


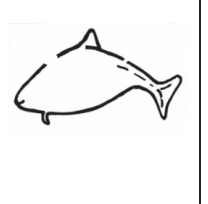



HJORTEDYR

| GESTALT A   | GESTALT B   | GESTALT C   | GESTALT D  | GESTALT E   |
|---|---|---|--|---|
| <b>Type 1</b>   | <b>Type 1</b>   | <b>Type 1</b>   | <b>Type 1</b>  | <b>Type 1</b>   |
| Bøla I:   | Evenhus III:  | Evenhus V:  | Bogge I:   | Holtås I:   |
|    |    |    |    |    |
| <b>Type 2</b>   | <b>Type 2</b>   | <b>Type 2</b>   | <b>Type 2</b>  | <b>Type 2</b>   |
| Hell I:   | Hammer V:   | Evenhus VI:   | Bogge I:   | Bardal III:   |
|   |   |   |   |   |
| <b>Type 3</b>   | <b>Type 3</b>   | <b>Type 3</b>   | <b>Type 3</b>  | <b>Type 3</b>   |
| Vistnesdalen II:  | Rødsand I:  | Bogge I:  | Bogge I:   | Holtås I:   |
|  |  |  |  |  |
|   |   |   | <b>Type 4</b>  | <b>Type 4</b>   |
|   |   |   | Bogge I:   | Holtås I:   |
|   |   |   |  |  |













FUGLER

| GESTALT A   | GESTALT B  | GESTALT C  | GESTALT D  | GESTALT E  |
|---|--|--|--|--|
| <b>Type 1</b>   | <b>Type 1</b>  | <b>Type 1</b>  | <b>Type 1</b>  | <b>Type 1</b>  |
| Hammer I:   | Bardal I:  | Hammer V:  | Hammer V:  | Reiten/Reitanneset   |
|    |   |   |  |   |
| <b>Type 2</b>   | <b>Type 2</b>  | <b>Type 2</b>  |  | <b>Type 2</b>  |
| Lånke I:  | Hammer VII:  | Hammer V:  |  | Reiten/Reitanneset   |
|   |  |  |  |  |
| <b>Type 3</b>   |  |  |  |  |
| Hammer I:   |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
| <b>Type 4</b>   |  |  |  |  |
| Hammer VII:   |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
| <b>Type 5</b>   |  |  |  |  |
| Hammer V:   |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |









HVALER

| GESTALT A   | GESTALT B   | GESTALT C   | GESTALT D  | GESTALT E   |
|---|---|---|--|---|
| Type 1  | Type 1  | Type 1  | Type 1   | Type 1  |
| Hammer V:   | Hammer VI:  | Hammer VII:   | Hammer XIII:   | Hammer VI:  |
|  |  |  |  |    |
| Type 2  | Type 2  | Type 2  |  | Type 2  |
| Strand/Høvikskaret I:   | Hammer VII:   | Hammer IX:  |  | Lånke III:  |
|  |  |  |  |    |
|   |   |   |  | Type 3  |
|   |   |   |  | Hammer VI:  |
|   |   |   |  |  |

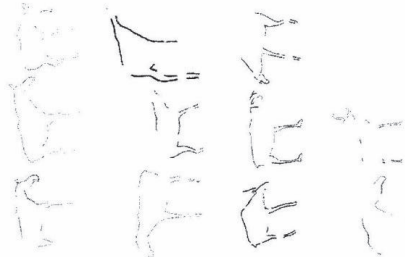


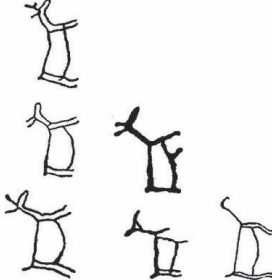





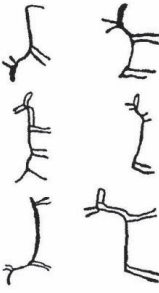
BÅTER

| <b>GESTALT A</b>  | <b>GESTALT B</b>   | <b>GESTALT C</b>   | <b>GESTALT D</b>   | <b>GESTALT E</b>  |
|---|--|--|--|---|
| <b>Type 1</b>   | <b>Type 1</b>  | <b>Type 1</b>  | <b>Type 1</b>  | <b>Type 1</b>   |
| Evenhus V:  | Hammer VIII:   | Hammer XIV:  | Søbstad I:   | Vistnesdalen I:   |
|    |   |   |  |  |
| <b>Type 2</b>   | <b>Type 2</b>  | <b>Type 2</b>  |  |   |
| Evenhus V:  | Hammer VIII:   | Lånke I:   |  |   |
|    |   |   |  |   |
| <b>Type 3</b>   | <b>Type 3</b>  | <b>Type 3</b>  |  |   |
| Vasstrand/Sandhalsen I:   | Rødøy I:   | Rødøy I:   |  |   |
|   |  |  |  |   |
| <b>Type 4</b>   |  |  |  |   |
| Evenhus V:  |  |  |  |   |
|  |  |  |  |   |

FISKER

















| <b>GESTALT A</b>  | <b>GESTALT B</b>  | <b>GESTALT C</b>  | <b>GESTALT D</b>   |
|---|---|---|--|
| <b>Type 1</b>   | <b>Type 1</b>   | <b>Type 1</b>   | <b>Type 1</b>  |
| Hammer V:   | Lånke I:  | Honnhammer III:   | Teksdal I:   |
|    |  |  |  |
| <b>Type 2</b>   |   | <b>Type 2</b>   |  |
| Kvennavika/Selset I:  |   | Honnhammer III:   |  |
|    |   |  |  |
| <b>Type 3</b>   |   |   |  |
| Vistnesdalen II:  |   |   |  |
|  |   |   |  |
| <b>Type 4</b>   |   |   |  |
| Kvennavika/Selset I:  |   |   |  |
|  |   |   |  |


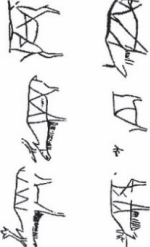













II. DEN TYPOLOGISKE OVERSIKTEN

| GESTALT A   |   | GESTALT B   |   | GESTALT C   |  | GESTALT D  |  | GESTALT E  |  |
|---|---|---|---|---|--|--|--|--|--|
| Type 1  | Type 1  | Type 1  | Type 1  | Type 1  | Type 1   | Type 1   | Type 1   | Type 1   | Type 1   |
| Bardal I:   | Evenhus I:  | Evenhus II:   | Bogge I:  | Holtås I:   | Bogge I:   | Evenhus III:   | Evenhus V:   | Evenhus III:   | Revlan I:  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |









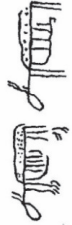
|  |  |  |  |  |
|--|--|--|--|--|
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |

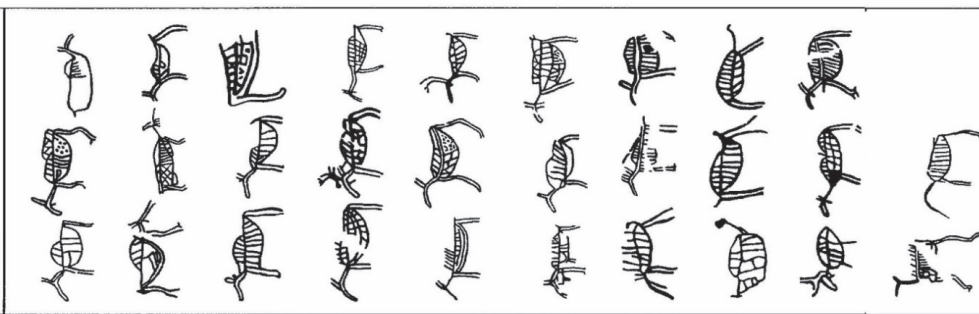


|   |  |  |  |
|---|--|--|--|
| Hammer V:<br>  | Bøla III:<br>             | Rein I:<br>       |  |
| Hammer VI:<br> | Bøla IV:<br>              | Honnhammer I:<br> |  |
| Hammer X:<br>  | Strand/Høvikskaret I:<br> | Rødsand I:<br>    |  |
| Rødøy I:<br>   | Hammer V:<br>             | Rødøy I:<br>      |  |
| Berg III:<br> | Hammer XIV:<br>          |  |  |
| Bøla I:<br>  | Reppen I:<br>           |  |  |

|  |   |  |   |  |  |
|--|---|--|---|--|--|
| Bogge I:   |   |  |   |  |  |
|   |   |  |   |  |  |
| Type 2<br>Hell I:  | Type 2<br>Hammer V:   | Type 2<br>Evenhus VI:  | Type 2<br>Bogge I:  | Type 2<br>Bardal III:  |  |
|   |  |   |  |   |  |
| Hornes I:  | Rein I:   | Bogge I:   | Honnhammer I:   | Bogge I:   |  |
|   |  |   |  |   |  |
| Røsand I:  | Honnhammer V:   | Varghiet I:  |   | Holtås I:  |  |
|  |  |  |   |  |  |

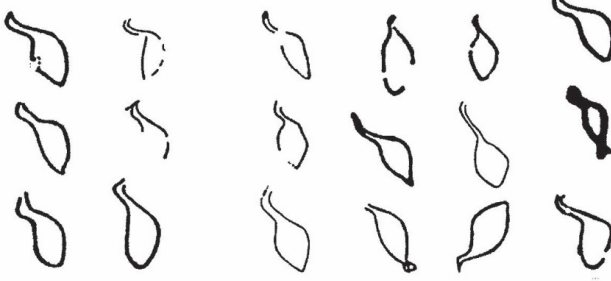












|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
| Lånke II:<br>   | Vistnesdalen I:<br> | Honnhammer I:<br> |  |
| Lånke III:<br>  |  |  |  |
| Hammer XIV:<br> |  |  |  |
| Evenhus I:<br>  |  |  |  |
| Evenhus V:<br>  |  |  |  |
| <b>Type 4</b>  |  | <b>Type 4</b>  | <b>Type 4</b>  |
|  |  | Bogge I:<br>      | Bardal III:<br> |

|           |  |  |  |  |  |
|-----------|--|--|--|--|--|
| Holtás I: |  |  |  |  |  |
|-----------|--|--|--|--|--|

FUGLENE







| GESTALT A  |           | GESTALT B |           | GESTALT C  |           | GESTALT D   |           | GESTALT E           |           |
|------------|-----------|-----------|-----------|------------|-----------|-------------|-----------|---------------------|-----------|
| Type 1     | Hammer I: | Type 1    | Bardal I: | Type 1     | Hammer V: | Type 1      | Hammer V: | Type 1              | Hammer V: |
|            |           |           |           |            |           |             |           |                     |           |
| Hammer IV: |           | Hammer I: |           | Lånke III: |           | Hammer VI:  |           | Reiten/Reitneset I: |           |
| Hammer V:  |           | Hammer V: |           |            |           | Hammer VII: |           |                     |           |

|   |  |  |   |  |
|---|--|--|---|--|
|                      |  |  |   |  |
| <p>Hammer VI:</p>  | <p>Hammer VII:</p>  |  | <p>Bøla IV:</p>  |  |






























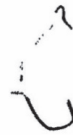









|   |   |  |  |  |  |  |
|---|---|--|--|--|--|--|
|    |   |  |  |  |  |  |
| Hammer VII:   | Lånke III:  |  |  |  |  |  |
|    |  |  |  |  |  |  |
| Hammer XIII:  |   |  |  |  |  |  |
|    |   |  |  |  |  |  |
| Bøla IV:  |   |  |  |  |  |  |
|   |   |  |  |  |  |  |
| Horjem I:   |   |  |  |  |  |  |
|  |   |  |  |  |  |  |
|  |   |  |  |  |  |  |





























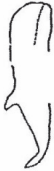












|                            |                              |                            |  |  |  |
|----------------------------|------------------------------|----------------------------|--|--|--|
|                            |                              |                            |  |  |  |
| <b>Type 2</b><br>Hammer V: | <b>Type 2</b><br>Hammer VII: | <b>Type 2</b><br>Hammer V: | <b>Type 2</b><br>Reiten/Reitanneset I: |  |  |
|                            |                              |                            |  |  |  |
| <b>Hammer VII:</b>         |                              | <b>Hommelvik I:</b>        |  |  |  |
|                            |                              |                            |  |  |  |
| <b>Lånke I:</b>            |                              |                            |  |  |  |
|                            |                              |                            |  |  |  |
| <b>Hornes I:</b>           |                              |                            |  |  |  |
|                            |                              |                            |  |  |  |
| <b>Hommelvik I:</b>        |                              |                            |  |  |  |
|                            |                              |                            |  |  |  |

|   |  |  |  |  |  |
|---|--|--|--|--|--|
| Søbstad I:  |  |  |  |  |  |
|    |  |  |  |  |  |
| Type 3  |  |  |  |  |  |
| Hammer I:   |  |  |  |  |  |
|    |  |  |  |  |  |
| Horjem I:   |  |  |  |  |  |
|    |  |  |  |  |  |
| Type 4  |  |  |  |  |  |
| Hammer VII:   |  |  |  |  |  |
|    |  |  |  |  |  |
| Hammer VIII:  |  |  |  |  |  |
|    |  |  |  |  |  |
| Type 5  |  |  |  |  |  |
| Hammer V:   |  |  |  |  |  |
|  |  |  |  |  |  |

HVALENE

| GESTALT A   |  | GESTALT B  |   | GESTALT C   |   | GESTALT D   |   | GESTALT E  |   |
|---|--|--|---|---|---|---|---|--|---|
| Type 1  | Type 1   | Type 1   | Type 1  | Type 1  | Type 1  | Type 1  | Type 1  | Type 1   | Type 1  |
| Bardal I:<br>      | Hammer VI:<br>  | Hammer VI:<br>  | Hammer XIII:<br>         | Hammer VI:<br> | Hammer VIII:<br>         | Hammer VIII:<br>         | Hammer VIII:<br>         | Hammer VIII:<br>         | Hammer VIII:<br>         |
| Lånke I:<br>       | Hammer VII:<br> | Hammer VII:<br> | Hammer XIV:<br>          | Hammer XIV:<br>  | Hammer XIV:<br>          | Hammer XIV:<br>          | Hammer XIV:<br>          | Hammer XIV:<br>          | Hammer XIV:<br>          |
| Hammer V:<br>      | Hammer XV:<br> | Hammer XIV:<br> | Hammer XV:<br>           | Hammer XV:<br>   | Hammer XV:<br>           | Hammer XV:<br>           | Hammer XV:<br>           | Hammer XV:<br>           | Hammer XV:<br>           |
| Hammer XIII:<br> | Reppen I:<br> | Bogge II:<br> | Skjevik/Buavika I:<br> | Bogge II:<br>  | Skjevik/Buavika I:<br> | Skjevik/Buavika I:<br> | Skjevik/Buavika I:<br> | Skjevik/Buavika I:<br> | Skjevik/Buavika I:<br> |
|   |  |  |   |   |   |   |   |  |   |

|   |  |   |   |   |
|---|--|---|---|---|
| Hammer XV:<br>         | Evenhus V:<br><br>   | Reppen I:<br><br> | Evenhus V:<br> | Skjevik/Buavika I:<br> |
| Skjevik/Buavika I:<br> | Rødøy I:<br><br>   | Bjørset II:<br>  | Søbstad I:<br> | Honnhammer V:<br>      |
| Evenhus V:<br>         | Søbstad I:<br><br><br><br> | Evenhus I:<br>   |   |   |
|   | Rødsand I:<br><br>   |   |   |   |
|   | Bogge II:<br><br>  |   |   |   |
|   | <br>   |   |   |   |

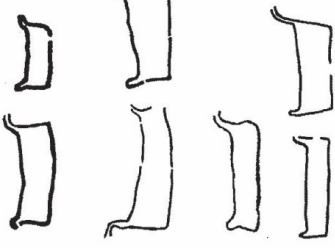
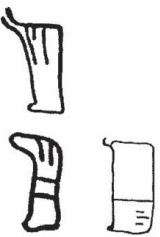





|   |   |   |   |  |
|---|---|---|---|--|
|   |    |   |   |  |
| <b>Type 2</b><br>Strand/Høvikskaret I:  | <b>Type 2</b><br>Hammer VII:  | <b>Type 2</b><br>Hammer IX:   | <b>Type 2</b><br>Hammer VI:   |  |
|  |    |  |    |  |
| <b>Hammer XIII:</b>   | <b>Søbstad I:</b>   |   | <b>Hammer XIII:</b>   |  |
|  |    |   |    |  |
| <b>Evenhus V:</b>   | <b>Bjørset II:</b>  |   | <b>Hammer XIV:</b>  |  |
|  |    |   |    |  |
|   | <b>Evenhus V:</b>   |   | <b>Lånke III:</b>   |  |
|   |  |   |  |  |
|   |   |   | <b>Evenhus V:</b>   |  |
|   |   |   |  |  |
































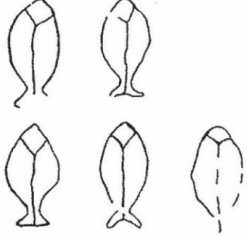





|  |  |  |   |  |
|--|--|--|---|--|
|  |  |  |   |  |
| <p>Evenhus V:</p>                               | <p>Evenhus VI:</p>  |  |                 |  |
| <p>Evenhus V:</p>                              |  |  | <p>Type 3</p>  |  |
| <p>Type 3</p> <p>Vasstrand/Sandhalsen I:</p>  |  | <p>Type 3</p> <p>Hammer V:</p>  |   |  |

|            |   |  |  |   |
|------------|---|--|--|---|
|            |   |  |  |   |
|            | Hammer IX:  | Rødøy I:   |  |   |
|            |  |  |  |   |
| Type 4     |   |  |  |   |
| Evenhus V: |   |  |  |   |
|            |  |  |  |  |

FISKENE


| GESTALT A  |  | GESTALT B  |   | GESTALT C   |        | GESTALT D |        |
|--|--|--|---|---|--------|-----------|--------|
| Type 1   | Type 1   | Type 1   | Type 1  | Type 1  | Type 1 | Type 1    | Type 1 |
| Hammer V:  | Lånke I:   | Honnhammer III:  | Teksdal I:  |   |        |           |        |
|   | <br><br><br> | <br><br><br> | <br> |      |        |           |        |
| Hommelvik II:  |  |  |   |   |        |           |        |
| <br>   |  |  |   |   |        |           |        |
| Type 2   | Type 2   | Type 2   | Type 2  | Type 2  | Type 2 | Type 2    | Type 2 |
| Kvennavika/Selset I:   |  |  |   |   |        |           |        |
| <br><br><br><br><br> |  |  |   |  |        |           |        |


|   |  |  |  |
|---|--|--|--|
|    |  |  |  |
| <b>Type 3</b><br>Vistnesdalen II:   |  |  |  |
|    |  |  |  |
| Reppen I:   |  |  |  |
|    |  |  |  |
| <b>Type 4</b><br>Kvennavika/Selset I:   |  |  |  |
|  |  |  |  |


### III. GESTALTER OG MAKSIMUMSDATERING

#### HJORTEDYRENE


#### GESTALT A


| TYPE 1  | Felt      | Høyde     | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------|-----------|-----------------------|----------|
|  | Bardal I  | 45        | isobase 43 (høyde 43) | 6000     |
|   | Revlan I  | Ca. 40    | isobase 43 (høyde 38) | 5500     |
|   | Stykket I | 35        | isobase 36 (høyde 33) | 5500     |
|   | Homnes I  | Ca. 36    | isobase 43 (høyde 34) | 5100     |
|   | Hammer I  | 35        | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer V  | 35        | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer VI | 36        | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer X  | 31        | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Rødøy I   | 22        | isobase 26 (høyde 20) | 5000     |
|   | Berg III  | Ca. 30-35 | isobase 49 (høyde 30) | 4300     |
|   | Bøla I    | 44        | isobase 48 (høyde 42) | 5400     |
|   | Bogge I   | 24        | isobase 26 (høyde 22) | 5200     |


| TYPE 2  | Felt      | Høyde  | Isobase               | Alder BP                                 |
|---|-----------|--------|-----------------------|--|
|  | Hell I    | 48     | isobase 48 (høyde 46) | 5800                                     |
|   | Homnes I  | Ca. 36 | isobase 43 (høyde 34) | 5100                                     |
|   | Rødsand I | 18     | isobase 16 (høyde 16) | 8000,<br>7600,<br>6700,<br>6000,<br>5500 |
|   | Bardal I  | 45     | isobase 43 (høyde 43) | 6000                                     |

| TYPE 3  | Felt            | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Vistnesdalen I  | 33    | isobase 30 (høyde 31) | 6300     |
|   | Vistnesdalen II | 33    | isobase 30 (høyde 31) | 6300     |
|   | Lånke II        | 34    | isobase 48 (høyde 32) | 4500     |
|   | Lånke III       | 35    | isobase 48 (høyde 32) | 4500     |
|   | Hammer XIV      | 31    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Evenhus I       | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |
|   | Evenhus V       | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |


## GESTALT B

| TYPE 1  | Felt                  | Høyde                 | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------------------|-----------------------|-----------------------|----------|
|  | Evenhus I             | 22                    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |
|   | Evenhus III           | 22                    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |
|   | Evenhus V             | 22                    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |
|   | Evenhus VI            | 22                    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |
|   | Lånke I               | 43                    | isobase 48 (høyde 41) | 5400     |
|   | Bøla III              | 48                    | isobase 48 (høyde 42) | 5400     |
|   | Bøla IV               | 40                    | isobase 48 (høyde 38) | 5200     |
|   | Strand/Høviksskaret I | 25                    | isobase 30 (høyde 23) | 5000     |
|   | Hammer V              | 35                    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer XIV            | 31                    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
| Reppen I  | 24                    | isobase 36 (høyde 22) | 4100                  |          |


| TYPE 2  | Felt         | Høyde  | Isobase               | Alder BP |
|---|--------------|--------|-----------------------|----------|
|  | Hammer V     | 35     | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Rein I       | Ca. 35 | isobase 36 (høyde 33) | 5500     |
|   | Honnhammer V | 16     | isobase 27 (høyde 15) | 3600     |


| TYPE 3  | Felt           | Høyde | Isobase               | Alder BP                                 |
|---|----------------|-------|-----------------------|--|
|  | Bogge II       | 19    | isobase 26 (høyde 17) | 4200                                     |
|   | Rødsand I      | 18    | isobase 16 (høyde 16) | 8000,<br>7600,<br>6700,<br>6000,<br>5500 |
|   | Vistnesdalen I | 33    | isobase 30 (høyde 31) | 6300                                     |

## GESTALT C


| TYPE 1  | Felt         | Høyde  | Isobase               | Alder BP                |
|---|--------------|--------|-----------------------|-------------------------|
|  | Evenhus II   | 22     | isobase 43 (høyde 20) | 3300                    |
|   | Evenhus V    | 22     | isobase 43 (høyde 20) | 3300                    |
|   | Hammer V     | 35     | isobase 43 (høyde 32) | 5000                    |
|   | Hammer VIII  | 30     | isobase 43 (høyde 28) | 4400                    |
|   | Bardal I     | 45     | isobase 43 (høyde 43) | 6000                    |
|   | Rein I       | Ca. 35 | isobase 36 (høyde 33) | 5500                    |
|   | Honnhammer I | 19     | isobase 27 (høyde 17) | 4000                    |
|   | Rødsand I    | 18     | isobase 16 (høyde 16) | 8000,<br>7600,<br>6700, |


|  |         |    |                       |               |
|--|---------|----|-----------------------|---------------|
|  |         |    |                       | 6000,<br>5500 |
|  | Rødøy I | 22 | isobase 26 (høyde 20) | 5000          |


| TYPE 2  | Felt        | Høyde   | Isobase               | Alder BP |
|---|-------------|---------|-----------------------|----------|
|  | Evenhus VI  | 22      | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |
|   | Bogge I     | 24      | isobase 26 (høyde 22) | 5200     |
|   | Varghiet I  | 54      | isobase 31 (høyde 52) | 8300     |
|   | Varghiet II | 54      | isobase 31 (høyde 52) | 8300     |
|   | Nerhol I    | Ca. 435 | Ikke strandbundet     |          |
|   | Bogge II    | 19      | isobase 26 (høyde 17) | 4200     |


| TYPE 3  | Felt         | Høyde | Isobase               | Alder BP                                 |
|---|--------------|-------|-----------------------|--|
|  | Bogge I      | 24    | isobase 26 (høyde 22) | 5200                                     |
|   | Rødsand I    | 18    | isobase 16 (høyde 16) | 8000,<br>7600,<br>6700,<br>6000,<br>5500 |
|   | Honnhammer I | 19    | isobase 27 (høyde 17) | 4000                                     |

### GESTALT D


| TYPE 1  | Felt        | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Bogge I     | 24    | isobase 26 (høyde 22) | 5200     |
|   | Evenhus III | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |
|   | Evenhus V   | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |


| TYPE 2  | Felt         | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|--------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Bogge I      | 24    | isobase 26 (høyde 22) | 5200     |
|   | Honnhammer I | 19    | isobase 27 (høyde 17) | 4000     |


| TYPE 3  | Felt    | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|---------|-------|-----------------------|----------|
|  | Bogge I | 24    | isobase 26 (høyde 22) | 5200     |


| TYPE 4  | Felt    | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|---------|-------|-----------------------|----------|
|  | Bogge I | 24    | isobase 26 (høyde 22) | 5200     |

### GESTALT E

| TYPE 1  | Felt     | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|----------|-------|-----------------------|----------|
|  | Holtås I | 54    | isobase 47 (høyde 52) | 6500     |
|   | Bogge I  | 24    | isobase 26 (høyde 22) | 5200     |
|   | Bogge IV | 27    | isobase 26 (høyde 25) | 5600     |


| TYPE 2  | Felt        | Høyde   | Isobase               | Alder BP |
|---|-------------|---------|-----------------------|----------|
|  | Bardal III  | 56      | isobase 43 (høyde 54) | 7200     |
|   | Bogge I     | 24      | isobase 26 (høyde 22) | 5200     |
|   | Holtås I    | 54      | isobase 47 (høyde 52) | 6500     |
|   | Nytjørnan I | Ca. 585 | ikke strandbundet     |          |
|   | Hell I      | 48      | isobase 48 (høyde 46) | 5800     |

| TYPE 3  | Felt     | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|----------|-------|-----------------------|----------|
|  | Holtås I | 54    | isobase 47 (høyde 52) | 6500     |

| TYPE 4  | Felt       | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Holtås I   | 54    | isobase 47 (høyde 52) | 6500     |
|   | Bardal III | 56    | isobase 43 (høyde 54) | 7200     |

### FUGLENE

#### GESTALT A


| TYPE 1  | Felt      | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer I  | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer IV | 34    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |



|             |    |                       |      |
|-------------|----|-----------------------|------|
| Hammer V    | 35 | isobase 43 (høyde 32) | 5000 |
| Hammer VI   | 36 | isobase 43 (høyde 32) | 5000 |
| Hammer VII  | 36 | isobase 43 (høyde 32) | 5000 |
| Hammer XIII | 30 | isobase 43 (høyde 28) | 4400 |
| Bøla IV     | 40 | isobase 48 (høyde 38) | 5200 |
| Horjem I    | 41 | isobase 51 (høyde 39) | 5100 |


TYPE 2

| Felt        | Høyde  | Isobase               | Alder BP |
|-------------|--------|-----------------------|----------|
| Hammer V    | 35     | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
| Hammer VII  | 36     | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
| Lånke I     | 43     | isobase 48 (høyde 41) | 5400     |
| Homnes I    | Ca. 36 | isobase 43 (høyde 34) | 5100     |
| Hommelvik I | 32     | isobase 45 (høyde 30) | 4500     |
| Søbstad I   | 13     | isobase 16 (høyde 11) | 3800     |




TYPE 3

| Felt     | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|----------|-------|-----------------------|----------|
| Hammer I | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
| Horjem I | 41    | isobase 51 (høyde 39) | 5100     |




TYPE 4

| Felt        | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|-------------|-------|-----------------------|----------|
| Hammer VII  | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
| Hammer VIII | 30    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |



TYPE 5


| Felt     | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|----------|-------|-----------------------|----------|
| Hammer V | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |




**GESTALT B**


TYPE 1


| Felt       | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|------------|-------|-----------------------|----------|
| Bardal I   | 45    | isobase 43 (høyde 43) | 6000     |
| Hammer I   | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
| Hammer V   | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
| Hammer VII | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
| Lånke III  | 35    | isobase 48 (høyde 32) | 4500     |




| TYPE 2  | Felt       | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer VII | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |

### GESTALT C


| TYPE 1  | Felt      | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer V  | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Lånke III | 35    | isobase 48 (høyde 32) | 4500     |


| TYPE 2  | Felt        | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer V    | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hommelvik I | 32    | isobase 45 (høyde 30) | 4500     |

### GESTALT D

| TYPE 1  | Felt       | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer V   | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer VI  | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer VII | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Bøla IV    | 40    | Isobase 48 (høyde 38) | 5200     |


### GESTALT E


| TYPE 1  | Felt                 | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|----------------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer V             | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Reiten/Reitanneset I | 12    | isobase 18 (høyde 10) | 3400     |

| TYPE 2  | Felt                 | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|----------------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Reiten/Reitanneset I | 12    | isobase 18 (høyde 10) | 3400     |


## HVALENE


### GESTALT A

| TYPE 1  | Felt              | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-------------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Bardal I          | 45    | isobase 43 (høyde 43) | 6000     |
|   | Lånke I           | 43    | isobase 48 (høyde 41) | 5400     |
|   | Hammer V          | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer XIII       | 30    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Hammer XV         | 31    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Skjevik/Buavika I | 29    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Evenhus V         | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |


| TYPE 2  | Felt                  | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Strand/Høviksskaret I | 25    | isobase 30 (høyde 23) | 5000     |
|   | Hammer XIII           | 30    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Evenhus V             | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |


### GESTALT B

| TYPE 1  | Felt       | Høyde | Isobase               | Alder BP                                 |
|---|------------|-------|-----------------------|--|
|  | Hammer VI  | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000                                     |
|   | Hammer VII | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000                                     |
|   | Hammer XV  | 31    | isobase 43 (høyde 28) | 4400                                     |
|   | Reppen I   | 24    | isobase 36 (høyde 22) | 4100                                     |
|   | Evenhus V  | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300                                     |
|   | Rødøy I    | 22    | isobase 26 (høyde 20) | 5000                                     |
|   | Søbstad I  | 13    | isobase 16 (høyde 11) | 3800                                     |
|   | Rødsand I  | 18    | isobase 16 (høyde 16) | 8000,<br>7600,<br>6700,<br>6000,<br>5500 |
|   | Bogge II   | 19    | isobase 26 (høyde 17) | 4200                                     |


| TYPE 2  | Felt       | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer VII | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Søbstad I  | 13    | isobase 16 (høyde 11) | 3800     |
|   | Bjørset II | 12    | isobase 18 (høyde 10) | 3400     |
|   | Evenhus V  | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |

### GESTALT C


| TYPE 1  | Felt       | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer VI  | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer VII | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer XIV | 31    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Bogge II   | 19    | isobase 26 (høyde 17) | 4200     |
|   | Reppen I   | 24    | isobase 36 (høyde 22) | 4100     |
|   | Bjørset II | 12    | isobase 18 (høyde 10) | 3400     |
|   | Evenhus I  | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |


| TYPE 2  | Felt      | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer IX | 31    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |


### GESTALT D

| TYPE 1  | Felt              | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-------------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer XIII       | 30    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Hammer XIV        | 31    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Hammer XV         | 31    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Skjevik/Buavika I | 29    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Evenhus V         | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |
|   | Søbstad I         | 13    | isobase 16 (høyde 11) | 3800     |

### GESTALT E


| TYPE 1  | Felt              | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-------------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer VI         | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer VIII       | 30    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Hammer XIII       | 30    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Honnhammer V      | 16    | isobase 27 (høyde 15) | 3600     |
|   | Evenhus V         | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |
|   | Skjevik/Buavika I | 29    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |


| TYPE 2  | Felt        | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer VI   | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer XIII | 30    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Hammer XIV  | 31    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Lånke III   | 35    | isobase 48 (høyde 32) | 4500     |
|   | Evenhus V   | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |


| TYPE 3  | Felt      | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------|-------|-----------------------|----------|
|  | Lånke I   | 43    | isobase 48 (høyde 41) | 5400     |
|   | Hammer VI | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |

## BÅTENE

### GESTALT A


| TYPE 1  | Felt       | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Rødøy I    | 22    | isobase 26 (høyde 20) | 5000     |
|   | Hammer XIV | 31    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Evenhus V  | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |

| TYPE 2  | Felt      | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer VI | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Evenhus I | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |
|   | Evenhus V | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |


| TYPE 3  | Felt                   | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|------------------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Vasstrand/Sandhalsen I | 34    | isobase 33 (høyde 32) | 5700     |


| TYPE 4  | Felt      | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------|-------|-----------------------|----------|
|  | Evenhus V | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |

### GESTALT B


| TYPE 1  | Felt        | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hommelvik I | 32    | isobase 45 (høyde 30) | 4500     |
|   | Hammer VIII | 30    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |


|                   |    |                       |      |
|-------------------|----|-----------------------|------|
| Skjevik/Buavika I | 29 | isobase 43 (høyde 28) | 4400 |
| Evenhus III       | 22 | isobase 43 (høyde 20) | 3300 |
| Evenhus V         | 22 | isobase 43 (høyde 20) | 3300 |
| Evenhus VI        | 22 | isobase 43 (høyde 20) | 3300 |


| TYPE 2  | Felt        | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer VI   | 36    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer VIII | 30    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Evenhus VI  | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |
|   | Evenhus V   | 22    | isobase 43 (høyde 20) | 3300     |

| TYPE 3  | Felt      | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------|-------|-----------------------|----------|
|  | Rødøy I   | 22    | isobase 26 (høyde 20) | 5000     |
|   | Hammer IX | 31    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |


### GESTALT C

| TYPE 1  | Felt        | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer V    | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hammer XIV  | 31    | isobase 43 (høyde 28) | 4400     |
|   | Hommelvik I | 32    | isobase 45 (høyde 30) | 4500     |


| TYPE 2  | Felt        | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Lånke I     | 43    | isobase 48 (høyde 41) | 5400     |
|   | Hommelvik I | 32    | isobase 45 (høyde 30) | 4500     |

| TYPE 3  | Felt     | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|----------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer V | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Rødøy I  | 22    | isobase 26 (høyde 20) | 5000     |

### GESTALT D


| TYPE 1  | Felt      | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------|-------|-----------------------|----------|
|  | Søbstad I | 13    | isobase 16 (høyde 11) | 3800     |

### GESTALT E


| TYPE 1  | Felt           | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|----------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Vistnesdalen I | 33    | isobase 30 (høyde 31) | 6300     |
|   | Hammer V       | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |


### FISKENE

#### GESTALT A

| TYPE 1  | Felt         | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|--------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Hammer V     | 35    | isobase 43 (høyde 32) | 5000     |
|   | Hommelvik II | 35    | isobase 45 (høyde 33) | 4900     |

| TYPE 2  | Felt                | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|---------------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Kvennavika/Selset I | 35    | isobase 43 (høyde 33) | 5000     |

| TYPE 3  | Felt            | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Vistnesdalen II | 33    | isobase 30 (høyde 31) | 6300     |
|   | Reppen I        | 24    | isobase 36 (høyde 22) | 4100     |


| TYPE 4  | Felt                | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|---------------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Kvennavika/Selset I | 35    | isobase 43 (høyde 33) | 5000     |

#### GESTALT B

| TYPE 1  | Felt    | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|---------|-------|-----------------------|----------|
|  | Lånke I | 43    | isobase 48 (høyde 41) | 5400     |

#### GESTALT C

| TYPE 1  | Felt           | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|----------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Honnhammer III | 24    | isobase 27 (høyde 22) | 5100     |

| TYPE 2  | Felt           | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|----------------|-------|-----------------------|----------|
|  | Honnhammer III | 24    | isobase 27 (høyde 22) | 5100     |

#### GESTALT D

| TYPE 1  | Felt      | Høyde | Isobase               | Alder BP |
|---|-----------|-------|-----------------------|----------|
|  | Teksdal I | 21    | isobase 26 (høyde 19) | 4800     |