

**NTNU**

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap

**Bacheloroppgave**

Leander Prag Sømme

## **Japansk innflytelse på norsk keramikk**

Bacheloroppgave i Kunsthistorie  
Veileder: Anna Ulrikke Andersen

15. Mai 2024



(Nash, 1991)



Leander Prag Sømme

## **Japansk innflytelse på norsk keramikk:**

Hvordan kom raku-teknikken til Norge, og hvordan har den blitt brukt i norsk brukskunst?

Med utgangspunkt i Grete Nash, og samlingene ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (NKIM)

NTNU Trondheim,  
våren 2024

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap





## Takk til

Denne oppgaven og arbeidet med den hadde ikke vært den samme uten god hjelp. Særlig takk må gis til førsteamanuensis Anna Ulrikke Andersen for flere timer med god og innsiktsfull veiledning. Din evne til å kjapt ane ut poenger og å gi kyndige råd og forslag, har vært til stor hjelp når ting har stagnert. Takk til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum og deres Håkon Viksmo Lie som har gitt meg adgang til deres samlinger, og videre kommet med gode tips til litteratur, problemstillinger og objekter. Til slutt vil jeg takke til tekstforfatter Christian "Pappa" Sømme som alltid har vært tilgjengelig på telefonen for å gi gode råd til formuleringene i teksten.

## Sammendrag

Denne teksten ser på forholdene og historien rundt Rakuteknikken. Og dens vei til Norge ved kunstuttrykkene til keramiker Grete Helland-Hansen Nash.

## Abstract

This text looks at the circumstances and history surrounding the Raku-technique. And its pathway to Norway through the artistic expressions of ceramicist Grete Helland-Hansen Nash.

## Keramikk uttrykk

For å forstå detaljene i oppgaven kan det være viktig å ha et kjennskap til faguttrykk innen keramikk. Derfor har jeg her satt ned forklaringer på mye av ordene jeg bruker i teksten som ikke kan betegnes som allmennkunnskap.

### Dreihjul – dreining

En måte å forme leire i dens plastiske tilstand ved bruk av en rund automatisk roterende plate (Hansen, 2001, s. 48-49). Keramikk produsert på dreihjul omtales som å ha blitt *kastet*.

### Rakuteknikken

En prosess hvor man fjerner keramikken på et tidlig tidspunkt under *glasurbrann* for å få fram unike effekter i keramikken uttrykk (Pitelka, 2005, s. 4, 7-8).

«Rakuteknikken», «rakubrenning» og «rakubrent» er uttrykk som i hovedsak beskriver teknikk.

### Glasur

Generelt sakt består en keramikkglasur av glasspartikler suspendert i vann. Den består ofte også av flere andre elementer som f.eks. mineraler, metall oksider, pigmenter, og/eller andre stoffer (Hansen, 2001, kap. 5-6).

### Glasurbrann

En prosess hvor man, i en ovn, steker den ferdig glaserte keramikken på en høy temperatur for å permanent feste, "adhere", glasuren til keramikken (Hansen, 2001, kap. 8).

### Lærhard

Et tidspunkt hvor leiren har fått tørke til et stadiet hvor den er fremdeles formbar og plastisk, men ikke til samme grad som før (Hansen, 2001, *Leir*). Ordet kommer av at leiren er på dette punktet litt lik tekstur som lær.

### Kavalett

En form for staffeli med en roterende plate for arbeid på tredimensjonale objekter (Det Norske Akademis ordbok, 2024).

### Keramikk

En fellesbetegnelse og paraplykategori for objekter bestående av brent -vitrifisert, leire (Opstad, 2022).

### Krakelering

Sprekkdannelse. I keramikk, et nettverk av fine sprekker som ofte kan ses i glasurens eller keramikken overflate (Det Norske Akademis ordbok, 2024).

### Råbrann

En prosess hvor man i en ovn steker, eller *brenner*, keramikk på en relativt lav temperatur (Hansen, 2001, kap. 8).

### Vitrifisering

Kommer av *glass* på latin og betyr omdanningen av et materiale til en form lignende eller av glass (UiO Institutt for biovitenskap, avsn. *Porselen og kaolineire*).





## Innholdsfortegnelse

Takk til .....	1
Sammendrag .....	2
Abstract .....	2
Keramikk uttrykk.....	3
Innholdsfortegnelse .....	5
Innledning .....	7
Bakgrunn for prosjektet .....	8
Bakgrunn .....	8
Forskningshistorie .....	8
Hovedobjekt i oppgaven .....	9
Apoldsamlingen.....	9
Grete Nash .....	9
Keiko Hasegawa .....	9
Metode og teori.....	10
Visuell analyse .....	10
Kulturell mobilitet.....	10
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum .....	11
Katalogkunnskap – Hovedobjektene.....	11
Japansk objekt 1, tebolle .....	11
Japansk objekt 2, tebolle .....	11
Norsk Hovedobjekt, Strandserien III.....	12
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum – Museumsinformasjon.....	12
Visuell analyse.....	12
Hovedobjekt - <i>Strandserien III</i> .....	12
Førsteintrykk og beskrivelse .....	13
Karakteristikk.....	13
Kontekst.....	13
Tolkning og projeksjoner.....	14
Konklusjon .....	14
Japansk objekter .....	14
Tradisjonell og moderne raku-keramikk - Komparativanalyse .....	15
Norsk raku-keramikk.....	19
Grete Nash .....	19

Keiko Hasegawa .....	20
Raku-keramikk i Norge.....	20
Rakukeramikkens opprinnelse .....	22
Japansk tesermoni .....	22
Tradisjonell Raku .....	22
Kulturell mobilitet .....	24
Rakuteknikkens vei til vesten .....	24
Bernard Leach .....	24
Amerikansk-raku .....	26
Paul Soldner .....	26
Konklusjon .....	27
Litteraturliste .....	28
Figur liste .....	31
Notater .....	33
Kommentar på litteraturliste og bildeliste .....	33
Litteraturliste kommentarer .....	33
Figurliste kommentarer .....	33

## Innledning

Studieåret 2021-2022 tok jeg et årsstudium ved *Høgskulen i Volda* (HVO) i Kunst- og håndarbeid. I keramikk-eksamenen ved HVO ble vi bedt om å se på 1-2 nordiske keramikere. Vi skulle undersøke disse, teknikkene og inspirasjonene deres, og så prøve å implementere og videreutvikle dette i vårt eget keramikkarbeid. I arbeidet med den oppgaven valgte jeg ut Lisbet Dæhlin og Elisabeth von Krogh, og leste om hvordan de hadde trukket inspirasjon fra japansk kunst i sine kunstnerskap (Sømme, 2022). Ved HVO fikk vi bare en generell innføring i keramikkfaget, og jeg fikk derfor ikke undersøkt og prøvd ut alle metodene som var nevnt i keramikk-pensum ved studiet. Raku var en av disse

Som student i kunsthistorie ved NTNU ble jeg dypere interessert i hvordan japansk kunstkultur har inspirert vesten og ledet til skiftet i uttrykkene på 1800 til 1900-tallet -slik som f.eks. *Impresjonismen* (Kleiner, 2021, s. 1050, avs. 2). Det er først ut på 1900-tallet at man ser tydeligere innflytelse på norsk kunst, design- og arkitektur fra Japan. Denne innflytelsen på overgangen til 1900-tallet har blitt kalt *Japanomania*, slik som i utstillingen til Kunstindustrimuseet og Nasjonalmuseet i 2016 (Kjerschow & Moe).

Da jeg skulle skrive Bachelor oppgave våren 2024, ga dette meg muligheten til å gå detaljert og dypt inn på raku-keramikken og dens historie. Først av hoved-objektene i oppgaven valgte jeg meg ut Hasegawas *Chabako* siden -ikke bare synes jeg den var estetisk pen, men at den også stakk ut som et av de tydeligere eksemplene på teseremoni-raku ved samlingen. Men etter hvert som oppgaven vokste skjønnte jeg at dette objektet ikke kunne bli like sentralt. Jeg begynte derfor å lete etter et eksempel på mer tradisjonell raku, helst fra rundt da teknikken ble utviklet, og kom fram til *Bolle* (ca. 1600). Tilslutt og mest sentralt ville jeg ha et eksempel på noe av det mest moderne uttrykket for bruken av Rakuteknikken. Jeg kom fram til *Strandserien III* av Grete Nash, siden den er et eksempel på akkurat dette videre for Nash' kunstuttrykk. Alt dette har jeg så koblet opp til den moderne *rakuen* i den moderne studiokeramikens historie. Og sakt noe om dens hovedfigurer innenfor moderniseringen og populariseringen av den internasjonalt. Og så om hovedpersonene og forholdene for hvordan den kom og fikk fotfeste i Norge.

I starten av arbeidet forestilte jeg meg en oppgave med utgangspunkt i Hatt & Klonks «Feministiske metode» (2006, kap. 8). Siden mye av den norske keramikken og litteraturen rundt temaet var av kvinnelige keramikere. Videre er *Keramikk* et felt som særlig under 1900-tallet har hatt sterk representasjon av kvinnelige kunstnere (Danbolt, 2018, s. 448). Men etterhvert opplevde jeg at feminisme som metode ikke nødvendigvis svarte på de spørsmålene jeg ønsket å stille, og derfor så jeg etter andre alternativer til metode- og teori. I en kort periode vurderte jeg å skrive ut fra «Postkolonialisme» (Hatt & Klonk, 2006, kap. 11). Siden mye av bakgrunnen rundt objektene ved NKIM, og om hvordan både de og keramikkmetodene kom til Norge og Europa kan sies å omhandle dette. Men Norge og Japan har heller ikke en historie rundt kolonialisme som var klart relevant for oppgaven, så derfor ble også denne metoden vanskelig, og kanskje litt for vag, å videre tilpasse oppgavetemaet og emnet ved NTNU.

Det ble tydelig at begge disse metodene og deres rammeverk, ikke kom til å passe slik jeg hadde håpet. Veilederen min førsteamanuensis Anna Ulrikke Andersen var tidlig på å trekke dette ut for meg, og foreslo Mobility studies med utgangspunkt i Stephen Greenblatts *Cultural Mobilit: A Manifesto* (2010) som et bedre alternativ til metode og teori. Dette var noe som jeg etter kort tid så poenget i og derfor byttet til. Greenblatt snakker i introduksjonen hans om hvordan Kulturell mobilitet skal ha som formål å ikke opprette abstrakte systemer, men å fokuseres på og beskrive et spesifikt element i konstant bevegelse i vårt internasjonale samfunn og kontekst (Greenblatt et al., 2010, s. 16-17). Dette ble nyttig for min oppgave, som strekker seg på tvers av epoker og landegrenser.

I oppgaven min om *Japansk innflytelse på norsk keramikk* -som bl.a. forteller om raku-keramikk og Raketeknikkens historie og hvordan dette kom til Norge, blir *Kulturell mobilitet* en særlig spennende og relevant teori å skrive utfra. Siden det jeg skriver om ikke bare er objekter og teknikker, men også eksempler på akkurat disse bevegelige elementene som Greenblatt beskriver.

## Bakgrunn for prosjektet

### Bakgrunn

På starten av dette semesteret ble vi introdusert til de forskjellige Bacheloroppgave-temaene, som museene i Trondheim presenterte i samarbeid med dem om. Raku-keramikk hos Nordenfjeldske kunstindustrimuseum (NKIM) stakk ut for meg, ikke bare fordi jeg har arbeidet med keramikk før og derfor kunne litt om det, men fordi temaet var knyttet opp til moderne kunsthistorie i Norge -noe som jeg synes er spennende. Nordenfjeldske kunstindustrimuseum presenterte temaet, men var ikke videre særlig spesifikk i hva de videre ville ha ut av oppgaven. Derfor hadde jeg større frihet med oppgaven noe som har vært utfordrende -noen ganger villedende, men ble etterhvert frigjørende.

### Forskningshistorie

Siden raku er et relativ kjent tema innen keramikk, finnes det nærmest et hav av litteratur som snakker om den. Noe av dette forteller om raku som et historisk tema. Og andre er tekniske og beskriver metoder for produksjon, med f.eks. råd til egnete glasurer og leirtyper. Men mye av det er også mindre troverdig i deres innhold og kilder. Den litteraturen jeg har støttet meg på og brukt i oppgaven min har derfor enten vært velkjente oversiktsverker, akademiske tekster, eller primærkilder som utstillingskataloger, aviser eller tidsskrifter.

Fremst blant litteraturen jeg brukte har vært Randi Gaustads *Samtidskeramikk* (1990), Jorunn Haakestads (Red.) *Design symbol stil* (2000), Turid Hayes *Norsk verkstedskeramikk mellom 1940-1990* (1998), Universitetsforlagets *Norsk kunstnerleksikon* (1982-1986), og Lauritz Opstads *En ny bevissthet* (1989). Særlig Haakestads, Hayes og Opstads verker har flere ganger vist seg som innsiktsfulle, detaljrike og rettskafne kilder.

Jeg har også flere ganger sett på Morgen Pitelka' akademiske verker om japansk keramikk, som også ofte har vært til stor nytte. Fremst bland disse vil jeg si er *Handmade Culture* (2005), som forteller og oppsummerer mye av historien rundt keramikk og raku i Japan.

Videre har jeg også sett på noen master- og doktorgradsoppgaver, som omhandler eller nevner temaet raku. Fremst bland disse har vært James P. Thompsons doktorgradsavhandling *Raku: Sixteenth century Japan/twentieth century America* (1987). Thompsons oppgave omhandler rakuens historie, dens vei til USA og *Amerikansk-raku*.

Det er ut fra disse verkene jeg bygger bacheloroppgaven min på. Jeg gjør dette med å diskutere objektene ved samlingen til NKIM, med et ønske om å utforske og poengtere de måtene raku har påvirket norsk keramikk. Dette vil jeg si fyller et "hull" i kunnskapen rundt norsk brukskunst og hos NKIM.

## Hovedobjekt i oppgaven

### Apoldsamlingen

Gunborg og Olav Apold ga til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i perioden 1984 til 1987, en stor samling av øst-asiatisk brukskunst. Dette var en betydelig donasjon til museets øst-asiatiske samling. Apold-ene eide landets største samling av asiatisk kunsthåndverk, og store deler av deres samling Japansk keramikk- og lakkerarbeid ble donert til museet i 1984. Gunborg Apold hadde kjøpt inn, kategorisert og kuratert samlingen, fra den tiden hun bodde flere år i Japan og reiste i Asia. En viktig årsak til at så mye av den japanske delen ble donert til Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, var at Gunborg Apold kjente til innsamlingene som ble gjort av Jens Thiis i hans direktørperiode. Gunborg Apold mente at de japanske delene av samlingen hennes hørte naturlig til i sammenhengen med museets samling av japanske brukskunstverk (Apold, 1969, s 3-14).

Det er fra denne donasjonen at vi finner det eldste hoved-objektet jeg har skrevet om, *Bolle*. Foruten om dette vet vi lite om Apoldsamlingen og hvor det tredje objektet kommer fra. Informasjonen jeg har kommer hovedsakelig fra nettsidene til museet og utstillingskatalogen til Kunstindustrimuseet i Oslo av Gunborg Apold *En Norsk Samling: Japansk keramikk* (1969).

### Grete Nash

Det er flere kilder som diskuterer virket til kunstner Grete Nash. Mest av de jeg har brukt er fra tidsskrifter eller utstillingskataloger, som Frank Falchs innlegg i *Kunsthåndverk; Grete Nash, Sørlandets kunstmuseum: Spontanitet i brent leire* (1997, s. 30-32), eller Nordenfjeldske kunstindustrimuseums *Norsk-britisk keramikk : Kari Christensen* (1986). Ved Grete Nash har jeg også ofte brukt litteratur som fra Haakestads, Hayes og Opstads verker.

### Keiko Hasegawa

Om den japanske kunstneren Keiko Hasegawa finnes det et mindre antall norske kilder. Særlig ved henne har jeg brukt Haakestads *Design symbol stil* (2000). Videre nevnes hun i

flere avisartikler fra perioden hun oppholdt seg i Norge, slik som i *Aftenposten* lørdag 6. mars 1982 på s. 20, men disse avisartiklene har ikke hatt relevant nok innhold for oppgaven min til å ha med.

## Metode og teori

Som forklart tidligere landet jeg på Mobilitetsstudier som metode- og teori for oppgaven. Mobilitetsstudier er bare et rammeverk teori, og derfor valgte jeg ut Visuell analyse som metode. Her har jeg skrevet dypere forklaringer på disse.

### Visuell analyse

*Visuell analyse* er ikke et relativt nytt konsept innen kunsthistoriske metoder -slik som med *Kulturell mobilitet*. Men er en allerede en velkjent og etablert metode, for hvordan å analysere og skrive om kunstverk.

Erik Mørstad snakker om visuell analyse i hans *Visuell analyse: metode og skriveråd* (2000):

All analyse av kunst og arkitektur forutsetter en beskrivelse. Å beskrive en gjenstand er å bevisstgjøre seg [om] hva man ser. [...] Analysen av kunst krever et høyere presisjonsnivå enn det man vanligvis opprettholder i forhold til sine visuelle omgivelser. Den som analyserer kunst, må i tillegg til observasjonsevne beherske fagets terminologi [og] Beskrivelsen må skje ved hjelp av korrekte faguttrykk. (s. 13)

### Kulturell mobilitet

*Mobility studies*, på norsk *Mobilitetsstudier*, er en tverrfaglig teori som har formål å undersøke, vise og dokumentere bevegelsen av mennesker, informasjon, ideer, varer og kulturelle uttrykk, over kulturer, landegrenser og kontinenter. *Kulturell mobilitet* er en kategori innen denne større paraplykategorien, og fokuserer spesifikt på utvekslingen, spredningen og transformasjonen av disse kulturelle elementene som ideer, praksiser, verdier, kunstverk og tradisjoner, over geografiske, tidsmessige og sosiale grenser.

Stephen Greenblatt i hans *Cultural Mobility: A Manifesto* (2010) på slutten av side 4. beskriver han «Cultural Mobility» som:

[...] the restless process through which texts, images, artifacts, and ideas are moved, disguised, translated, transformed, adapted, and reimagined in the cease-less, resourceful work of culture.

# Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum

## Katalogkunnskap – Hovedobjektene

I tillegg til de eksemplene jeg viser fra engelske og norske kunstnere av deres raku, har jeg valgt ut 3 hovedobjekter fra samlingen ved NKIM som er sentrale i oppgaven. Her er kort om katalogkunnskap av disse fra museet.

Fra eldst til nyest:

### Japansk objekt 1, tebolle

Det første objektet mitt er en sylindrisk tekopp, *bolle*, i raku-keramikk med glasur. Høyde 9.7 cm og diameter 10.4 cm ved åpningen.

Koppen er antatt å være produsert i Kyoto, Japan, mot slutten av 1600-tallet, estimert av NKIM 1650-1750 tallet, og er kategorisert som et enkeltverk i samlingen. Kunstneren er ukjent. Objektet har inventarnummer «NK1984-114» ved museets nettsider inne på DigitaltMuseum. Foto tilgjengelig på DigitaltMuseum er av Freia Beer ved NKIM (NKIM, *Bolle*, 2024).

Koppen ble kjøpt inn av Gunborg Apold i Japan, i perioden hun bodde der -engang på tidlig delen av 1900-tallet. Hun tok med seg flere objekter da hun flyttet tilbake til Norge, bl.a. dette objektet. Apold ordnet, kategoriserte, og kuraterte alle disse objektene til det som ble *Apoldsamlingen*.

Tekoppen ble vist fram ved utstillingen *En Norsk Samling: Japansk keramikk* (1969), fra januar til februar på Kunstindustrimuseet i Oslo. Tekoppen ble omtalt som objekt «64\* . BOLLE» på s. 25 med en kortfattet beskrivelse og med bilde i sort-hvit på s. 26, i utstillingskatalogen til utstillingen. I utstillingskatalogen beskrives tekoppen som til bruk i teseremoni (Apold, 1969).

15. august 2023 ble tekoppen og generell informasjon om den, lagt ut på NKIMs nettsider på DigitaltMuseum.no (NKIM, *Bolle*, 2024).

Etter tekoppen ble donert til NKIM i 1984, har jeg ikke funnet noe bevis på at den har vært med i andre utstillinger eller lignende.

### Japansk objekt 2, tebolle

Tebollen har høyde 6.5 cm og diameter 11.5 cm, kalt *Chabako*. Den er av raku-brent keramikk med glasur, produsert i England av Keiko Hasegawa. Nøyaktig produksjonsår er ikke spesifisert, sannsynlig engang i de siste årene av 1970-tallet. Den er en del av et større tesett av Hasegawa på 6 objekter og betegnet som objekt «B») i dette teserviset, på NKIM DigitaltMuseums nettsider. Teserviset er laget for tradisjonell japansk teseremoni. Teserviset, med tebollen, ble kjøpt inn til museets samling desember 1981 ved Galleri Edo i Oslo, på Hasegawas utstilling. Tebollen har inventarnummer «NK1981-112-002» ved NKIM og DigitaltMuseum. Foto tilgjengelig på nettsidene er av Freia Beer i 2023 (Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, *Chabako [Teservise]*, 2024).



Jeg har ikke funnet videre informasjon, som utstillinger eller annen kunnskap, om objektet.

### Norsk Hovedobjekt, Strandserien III

Fremst av hovedobjektene mine er *Strandserien III* (1991) av keramiker Grete Nash. Keramikk-fatet er den del av samlingen ved NKIM, og informasjon om dette fatet finnes på deres nettsider ved DigitaltMuseum. Fatet er sirkelformet med diameter på 60cm. Produsert i 1991 og kjøpt inn til Nordenfjeldske kunstindustrimuseum samlingen desember 1991 i Oslo, av *Innkjøpsfondet for Norsk Kunsthåndverk for Kunstnerforbundet*. Verket er antagelig produsert ved Nashs keramikkstudio på Sørlandet, og er kategorisert som et enkeltverk på NKIMs nettsider. Fotoene er av Frida Beer og tilgjengelig på NKIM DigitaltMuseums nettsider (NKIM, *Strandserien III [Fat]*, 2024).

Jeg har ikke funnet videre informasjon, som utstillinger eller annen kunnskap, om objektet

### Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum – Museumsinformasjon

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (NKIM) er et nasjonalt museum med et overordnet ansvar for å samle, forvalte og formidle kunsthåndverk- og design. Museets mål er å tilby publikum en berikende opplevelse og å stimulere til ettertanke gjennom sine museale aktiviteter. Til tross for at museets fysiske lokaler i Munkegata i Trondheim for tiden er stengt, fortsetter NKIM sin formidlingsvirksomhet gjennom prosjektet *Nordenfjeldske Transitt*, samt gjennom utlån av samlingen til institusjoner både nasjonalt og internasjonalt. I denne perioden med stengte dører prioriteres samlingsforvaltning og digitalisering, med en økende tilgjengelighet av samlingen på DigitaltMuseum. NKIMs historie går tilbake til 1893 da museet ble grunnlagt og begynte å samle kunsthåndverk- og design fra sin egen samtid. Samlingen inneholder et bredt spekter av gjenstander, fra art nouveau til samtidskunsthåndverk, samt representasjoner av fortidens bruksgjenstander og kunsthåndverk. Museet har også et aktivt engasjement i samtidsdebatter gjennom sitt ansvar for *Norske Kunsthåndverkeres Fond til innkjøp av norsk kunsthåndverk fra samtiden*. Som en del av *Museene i Sør-Trøndelag* (MiST) er NKIM en sentral aktør i å tilby varierte og utfordrende kunst- og kulturopplevelser til publikum (NKIM, uå., *Om museet*).

## Visuell analyse

### Hovedobjekt - *Strandserien III*

Jeg har her valgt ut et eksempel fra Grete Nash' keramikk, på det mest moderne uttrykket for den moderne rakuteknikken i norsk brukskunst. Dette objektet står som det fremste av alle hovedobjektet i denne oppgaven. Hovedobjektet er et fat i keramikk, kalt *Strandserien III*, og ble produsert i 1991 av keramiker Grete Nash -sannsynligvis ved hennes keramikkverksted på Sørlandet.

Jeg skal her gå dypere inn på dette fatet i form av en analyse. Ved å gjøre dette vil jeg argumentere for og understreke utviklingen i den moderne rakuen.



(Nash, 1991)

### Førsteintrykk og beskrivelse

Fatet er av en ujevn og "røff" leire, og har en kremhvite glasur som dekker hele overflaten av fatet. Underflaten er sotete og mørk, som kan være resultat av Rakuteknikk og er videre uten glasur. I særlig den hvite glasuren på overflaten ser vi mye sot-fylte krakeleringer, enda et tegn på bruk av Rakuteknikken. I selve overflaten av fatet, under glasuren, ser vi flere skjell og små sjødyr former i keramikk, som stikker ut av og lager en tekstur i overflaten. Oppå den hvite glasuren ser vi flere små flekker og striper i blå, metallisk gull, og rød/rustrød glasur, spredt ujevnt utover. Særlig rundt eller på disse skjell og sjødyr formene ser vi disse flekkene. Kanten rundt fatet og fatet i seg selv til en viss grad, er i en tykk porøs leire. Kanten er også dekket av denne hvite glasuren, men ikke like tykt som resten av overflaten. Leiren som fatet er laget av er lys, og man kan se dette i stedene hvor glasuren ikke har kommet til eller, på undersiden, hvor sotingen fra rakuteknikken ikke har spredd seg. Undersiden av fatet er uten glasur og sotet fra rakuteknikken. Sotingen er sterkest mot bunnen av fatet og blir jevnt svakere oppover mot kanten av fatet.

### Karakteristikk

Mest interessant ved dette objektet er at det representerer den nyeste formen og utviklingen innen moderne raku. Videre er det også et tydelig eksempel på Grete Nash' keramikk og kunstuttrykk, og hennes utvikling i bruk av moderne rakuteknikk. Man kan se dette i dekorasjonen i fatet med inspirasjon fra elementer ved sjøkanten. Og videre i fatet ser man bruken av både lav-brennings salt-glasur på undersiden, og vanlig glasur i overflaten av fatet og ved flere fargete glasurer i dens forskjellige dekorasjonselementer.

### Kontekst

Selv om Grete Nash var aktiv i å formidle om keramikk og ble flere ganger snakket om eller intervjuet i aviser, tidsskrifter, eller på TV -slik som i NRKs serien *Perspektiv* episode «Hender

som former» (1999) hvor Nash gir en demonstrasjon i keramikk, vet vi lite om hennes kunstneriske prosesser. Etter min "research" om henne har jeg heller aldri funnet uttaler fra henne om hennes kunstverk eller utstillinger.

### Historisk kontekst

Fatet nevnes flere ganger i tidsskrifter og annen litteratur. Her følger en liten oversikt jeg har satt sammen:

- *Kunsthåndverk. 1991 Nr. 4 43/1991* (1991, s. 36-37)
- *Norske kunsthåndverkeres fond for innkjøp av norsk kunsthåndverk fra samtiden 1990-1995* (1995, s. 31)
- *Grete Nash : Alev Siesbye Ebüzziya, Richard Hirsch, Warren MacKenzie* (1997, s. 8)

Mest notable blant disse er *Kunsthåndverk. 1991 nr. 4 43/1991* (1991) som har en anmeldelse av Nash' separatutstilling i 1991 på s. 36-37. Det er på denne utstillingen hvor *Strandserien III* først blir vist frem. I denne anmeldelsen blir fatet kalt «Hjort er hjort» i undertittelen av et fotografi av fatet, tatt av Freddy Larsen (Sandberg, 1991, s. 36-37).

### Tolkning og projeksjoner

Vi vet med sikkerhet at Nash var inspirert av sjøkanten, som hun bodde og hadde verkstedet sitt like ved. Og fatet gir i større grad inntrykket av å være et uttrykk for Nash' abstrakte oppfattelse og tolkning av sjøkanten. Dekorasjonen kan være i glasurer med metaller i, eller fysiske teksturer i fatet, som blir fremhevet videre ved disse metalliske glasurene eller med vanlig glasurer. Rakuuttrykket er videre umulig å se bort fra. Teknikken er like tydelig tilstedte som dekorasjonselement som alt annet på fatet. Krakeleringen -nettverket av fine sprekker fylt med sot fra raku-brenningen, kan gi inntrykk av å være bølger som bryter ut på sjøen. Og videre dekorasjonen i overflaten i form av skjell og rur, forsterker følelsen av at det man ser i overflaten på fatet er strandbunnen igjennom disse brytende bølgene på toppen av havoverflaten. Metallglasurene bidrar også til dette og kan tolkes som sollys som treffer gamle skjell på strandbunnen og skinner. På undersiden av fatet er raku-brenningen enda tydeligere. Undersiden er nesten helt dekket av sot og gir inntrykk av å være dekket av en lavtemperatur saltglasur.

### Konklusjon

I sin helhet blir fatet et uttrykk for både det man tenker på som tradisjonell moderne raku - utviklet av Bernard Leach, og det mest moderne innen moderne raku -ved bruken av Paul Soldners lavtemperatur saltbrennings-glasurer. Nash kombinerer begge disse elementene ved moderne raku til et gjennomført teknisk og videre -med dekorasjonen hennes, kunstnerisk verk. Og kan derfor sies å være et mesterverk innen det mest moderne raku-keramikk.

### Japansk objekter

Jeg har valgt ut to objekter av japansk raku-keramikk fra samlingen ved NKIM. Det første objektet er produsert i Japan, engang på overgangen til 1600-tallet, og er et tydelig

eksempel på tidlig tradisjonell raku-keramikk. Det andre er av japanske keramikere Keiko Hasegawa fra det engelske studiokeramikk miljøet på 1970-tallet, produsert mot slutten av 1970-tallet, og er et eksempel på relativt tidlig moderne Rakuteknikk. Jeg skal i det neste kapitlet analysere disse to objektene i en komparativanalyse (Mørstad, 2000, kap. 3). Målet mitt med dette er å poengtere videreføringen og transformasjonene av elementer ved den tradisjonelle Rakuteknikken til den moderne.

## Tradisjonell og moderne raku-keramikk - Komparativanalyse

### Innledning

Til tross for de mange likhetene er det de dypere bakgrunnsmessige forskjellene i de japanske objektene mine som er tydeligst. Slik som at de er produsert på forskjellige århundrer, eller har forskjellige uttrykk og med forskjellig baktanke i bruken av teknikken ved produksjonen. Men disse objektene har også store likheter og sterke koblinger til hverandre, og det er akkurat dette jeg skal se nærmere på i denne analysen.

### Førsteintrykk og Beskrivelse

#### Objekt 1, Bolle – Førsteintrykk og Beskrivelse



(Hasegawa, ca. sent 1970)



Utsiden av *Bolle* -tekoppen, er delvis dekket av en krakelert hvit glasuren, og innsiden er dekket helt av denne samme glasuren. I ca. de siste 2/5 av koppen, mot bunnen, vinkler koppens form seg inn for å så i siste delen rette seg helt ut og forme foten av koppen. Koppens nesten perfekte sylindriske form og særlig denne vinklingen inn mot foten og selve foten, gir inntrykk av at den har blitt dreid på dreiebord. Eller fått formen perfektjonert på kavalett eller dreibord når leiren har vært *lærhard*. Koppen er utført i en lys leire som man kan se udekket i deler av disse siste 2/5 av koppen, hvor den hvite glasuren ikke helt har kommet til. Denne uglasserte delen av koppen har et lyseblått skjær som starter i foten og gradvis forsvinner oppover i koppen. Dette virker som et element som resultat av Rakuteknikken. Glasuren former en ujevn overflate på koppen, og dekker derfor ikke alle områdene der den har blitt påført.



På leppen av koppen er det påført en mørkebrun -nesten svart, glasur oppå den hvite. Denne mørkebrune glasuren dekker ca. ¼ av leppen på koppen, og "renner" ned i en halvsirkel-form på utsiden og innsiden av koppen. På den ene siden av koppen oppå denne hvite glasuren, er det malt på tre dekorative abstrakte blader på en kvist. Dette kan være en bambuskvist med bambusblader. Bladene og kvisten er i samme tynne mørke-brune -nesten svart, glasur, som kan være en type metall- eller kulloksid.

### Objekt 2, Chabako – Førsteintrykk og Beskrivelse

Tebollen er i en turkisblå glasur som dekker omtrent hele bollen jevnt -unntatt akkurat foten som er uten glasur. Glasuren skifter gradvis til en lysere turkisblå farge opp til leppen av bollen, og har ellers små-medium flekker her og der, i forskjellige mørkere eller lysere nyanser av denne turkisblå glasuren. På den ene siden av bollen er det en ujevn "dråpeformet" flekk som gir inntrykk av at glasuren der har blitt skylt vekk med vann eller vasket vekk med f.eks. en våt svamp. Nesten ovenfor denne flekken på andre siden av bollen, er det en større flekk bestående av flere overlappende ujevne dråpeformete flekker. Ved disse flekkene og ved foten, hvor glasuren har åpenbart blitt vasket vekk, kan man se at bollen består av en lys keramikk. Over hele overflaten finnes det ørsmå svarte prikker, som ser ut som et resultat ved bruken av Rakuteknikken. Bollen er åpenbart utformet på dreihjul, *kastet*, siden formen er så perfekt. Man kan også se dreihjul karakteristiske horisontale linjer som strekker seg oppover bollen.



(Hasegawa, ca. sent 1970)

### Likheter og ulikheter

#### Større likheter ved objektene

Det er større "formelle" likheter ved objektene. Først kan man peke på at de er begge i samme museum og samling. At begge kategoriseres som *brukskunst* innen den større *kunst*-kategorien. De er laget av formet og glasert keramikk, som videre har samme geometriske form. Objektene er også objektivt: laget med samme teknikk -*Rakuteknikken*, for samme bruksformål -å drikke te ut av, og ment for samme setting -tradisjonell japansk teseremoni.

### Mindre og subtile likheter ved objektene

Videre kan man se på de mindre og subtile likhetene. Slik som at de har begge dekorasjon på/i glasuren. *Objekt 2* er moderne raku med tradisjonell stil som etterligner den tradisjonelles elementer med moderne midler -moderne materialer og metoder, og *Objekt 1* er tradisjonell raku-keramikk -som demonstrerer opphavet av disse elementene videreført i *Objekt 2*.

De er også begge elementer og produkter av *kulturell mobilitet*, som har beveget seg i en del av et større internasjonalt uttrykk for kultur og samfunn. Til slutt kan man si at de begge er estetiske gjenstander -selv om dette blir mer subjektivt.

### Større ulikheter ved objektene

De åpenbare "formelle" forskjellene ved objektene er at: de er produsert av forskjellige kunstnere, i forskjellige århundrer med forskjellig teknologi, i to forskjellige land og kulturer, og har forskjellige størrelser og dimensjoner. Og de har kommet til samlingen ved NKIM på forskjellige måter -først objekt 2 som ble kjøpt inn til museet i 1958 og så objekt 1 som ble donert til museet som en del av *Apoldsamlingen* i 1984.

### Mindre og subtile ulikheter ved objektene

Og de mindre og mer subtile forskjellene er at: objekt 1 er utført i tradisjonell raku for hånd, imens objekt 2 er gjort i moderne raku med moderne hjelpemidler og teknologier -slik som med dreibord. Objekt 1 har flere glasurer og former for dekorasjon med bl.a. motiver fra naturen, imens objekt 2 har en glasur med abstrakte former i glasuren for dekorasjon. Videre har dekorasjonen i form av glasurer til objekt 1 flere farger og forskjellige farger, imens objekt 2 har en farget glasur med flere nyanser. Og dekorasjonen i objekt 2 er i form av fjernet glasur, imens dekorasjonen i objekt 1 er i form av flere glasur lagt oppå den hvite "hoved"-glasuren.

### Karakteristikk

#### Objekt 1 – *Bolle*

Mest interessant med tekoppen *Bolle*, er dens klare for uttrykk på tidlig utvikling i tradisjonell Rakuteknikk og raku-keramikk. Den sot-fylte krakeleringen i glasuren og koppens ikke helt perfekte symmetriske form, forteller både om kunstnerens ferdigheter i formingen av leire og om erfaring og kjennskap i bruken av brenningsmetoden. Den enkle og subtile dekorasjonen viser også til tekoppens bruksformål, og reglene for slike bruksgjenstander i tradisjonell japansk teseremoni. Videre ser det ut som at den hvite glasurens blandingsforhold under påføringen ikke var helt optimal, siden glasuren har klumpet seg og har flere små "hull". Dette sier kanskje noe om tidspunktet tekoppen ble laget, hvor man ikke hadde mestret de flere elementene ved keramikk -slik som glasurer, ned til en helt nøyaktig "science".

#### Objekt 2 – *Chabako*

Mest interessant ved tebollen *Chabako*, er de mer eller mindre "tydelige" uttrykkene for både moderne og tradisjonell stil raku-keramikk. Bollen er formet slik som ved tradisjonell raku til bruk i japansk teseremoni, men med tydelig uttrykk for og bruk av moderne elementer som dreihjul. Og videre så er krakeleringen ved resultat av Rakuteknikken -*raku-*

*brenning*, tydelig tilstede, men på en slik måte at det gir uttrykk for at keramikken har blitt glasur-brent mer enn én gang -som er en mer moderne metode innen keramikk.

### Moderne raku i sammenheng med tradisjonelle – Tolkning

Keramikeren Keiko Hasegawa som lagde teserviset som tebollen -*Chabako*, er en del av, regnes innenfor keramikere i *den orientalske retningen* ved det engelske studiokeramikk miljøet på 1970-tallet. Karakteristisk ved keramikere innen denne spesifikke retningen var at de så på den tradisjonelle orientalske brukskunsten for inspirasjon. Hasegawa som originalt var fra Japan, har tydelig inspirasjon og trekk i hennes keramikk fra de japanske keramikk-tradisjonene (Haakestad, 2000, s. 119-122).

I tebollen hennes ser man et tydelig uttrykk for etterligning og kopiering av tradisjonelle japanske keramikelementer som bruksformål, form, dekorasjon og komposisjonen av disse dekorasjonene. Hun former tebollen sin ut fra disse med utgangspunkt i den moderne studiokeramikken, og videreutviklet på de forskjellige tradisjonelle elementene for å tilpasse uttrykkene som hun ville.

I selve formen av tebollen har hun i utgangspunktet et tradisjonelt uttrykk, men med et mye mer markert skifte i avsmalningen til "leppen" av tebollen. Dette går bort fra den tradisjonelle japanske keramikken, som har et generelt fokus på gradvise, myke og perfekte former med jevne overganger.

Hun lagde denne tebollen som del av et større teservise, til bruk i tradisjonell japansk teseremoni. Men hun lagde f.eks. oppbevaringsboksen til teserviset også i keramikk.

Dette går bort fra tradisjonelle japanske

"oppbevaringstradisjoner", som har et stort fokus på preservering og lagring av objekter i spesialbygde bokser av tre. Gunborg Apold utdyper på akkurat disse tradisjonene for oppbevaring i hennes utstillingskatalog (1969, s. 11).

Dekorasjonen i tebollen til Hasegawa kan sies å være veldig tradisjonell, siden dekorasjon ved fjerningen av glasur er noe som fra veldig tidlig av ble gjort i raku-keramikk. Og disse stedene hun gjør denne dekorasjonen er ovenfor hverandre, som også er typisk tradisjonell komposisjon i dekorasjonen på tradisjonell raku. Dette kan man f.eks. se i objekt 1 -*Bolle*, som har samme komposisjon i dens dekorasjon. Men den mer subtile måten hun gjør dekorasjonen på, ved bruk av bare en glasur og fjerningen av glasuren helt inn til den uglaserte keramikken, er ikke tradisjonell. Og er et tydelig uttrykk for hennes videreutvikling på og eksperimentering med de tradisjonelle dekorasjonsuttrykkene i raku. Typisk ved den tradisjonelle raku-keramikken er også flere lag med glasurer -ofte i forskjellige farger. Dette kan man også se i Objekt 1, *Bolle*. Og dekorasjon ved fjerning av glasur ble gjort for å komme ned til og vise en annen glasur.

### Konklusjon

Videre var dekorasjon i den tradisjonelle raku-keramikken sett på som en måte og element for å forsterke prinsippene i den tradisjonelle japanske teseremonien. I tebollen til Hasegawa dekorerer hun ikke for å forsterke, men for å videre uttrykke. Derfor i måten Hasegawa



(Hasegawa, ca. sent 1970)

dekorerer på og hvordan hun anvender rakuteknikken, blir det tydelig at hun bruker Rakuteknikken som en metode for estetiske uttrykk, enn en historisk og tradisjonell metode. Og det er akkurat dette som mest markant skiller disse to objektene i denne analysen. Og blir som et eksempel videre på hva som fundamentalt skiller moderne raku-keramikk fra den tradisjonelle. Men også beviser utviklingen og videreføringen av elementer fra den tradisjonelle metoden til den moderne.

## Norsk raku-keramikk

### Grete Nash

Grete Helland-Hansen Nash (1939-1999) var en norsk keramiker, aktiv fra 1960 til 1980-tallet, og er i dag er kjent for brukskunsten hennes av keramikk.

Etter å ha fullført eksamen ved Statens håndverks- og kunstindustriskole ble Nash ansatt ved Den kongelige Porcelainsfabrik i København. Der viste hun seg som en dyktig designer og keramiker. Nash reiste så videre til USA fra 1966-1972, hvor hun fortsatte å utforske og utviklet seg som keramiker. Ved University of Minnesota lærte hun om raku-keramikk og Rakuteknikken som student under keramiker Warren MacKenzie. Når hun kom hjem til Norge, tok hun med seg Rakuteknikken og fortsatte å bruke den i keramikken hennes. Ved Festsjellutstillingen på Vestlandske Kunstindustrimuseum i Bergen i 1974, viste Nash fram flere av sine keramiske verker. Særlig ble interessen stor for de raku-brente gjenstandene hennes. Dette ble starten for arbeidet hennes med å spre rakuen i Norge. Videre igjennom media og keramikk kurs fikk Nash til å popularisere raku-keramikk i Norge.

Nash hadde sitt keramikkverksted ved sjøen i Randesund utenfor Kristiansand. Keramikken hennes har typisk former og inntrykk fra naturen rundt og fra sjøkanten. Dette og Rakuteknikken er særlig til stede i mye av hennes beste verker (Universitetsforlaget, 1982-1986, s. 18-19).

Randi Gaustad og Gunnar Danbolt skriver om Nash' stil og uttrykk hennes i deres *Samtidskeramikk: norsk keramikk fra 1940 til i dag* (1990):

Grete Nash Søkte ikke det perfekte vakre, men skjønnheten i en levende form og interessante fargetoner i uglaserte overflater, noe hun fikk fram ved å legge organiske materialer i ovnen under brenning. (s. 33, avsn. 5)

Men Nash er også kjent for å ha brakt og popularisert Rakuteknikken i Norge, og omtales ofte som Norges «raku-mor» (NKIM, 1986, s. 3). Nash var også elementær i og bidro sterkt til fornyelse- og blomstringsperioden innen norsk kunsthåndverk på 1970-tallet (Haye, 1997, s. 81-84). Med dette mener Haye en periode fra rundt 1970 hvor et økende antall inntrykk fra andre land og kulturer ble tilgjengelig for det norske folket, og ledet til en produksjons-"bølge" som ga uttrykk for dette.



## Keiko Hasegawa

Keiko Hasegawa regnes å høre hjemme i det engelske keramikk-miljøet på 1960-70-tallet, og var med i utviklingen til den moderne Rakuteknikken. Man kan se tydelig innflytelse fra den tradisjonelle raku-keramikken i verkene hennes, med elementer fra de moderne og tradisjonelle metodene. Hun regnes å være en av de i det engelske keramikk-miljøet som fokuserte på *den orientalske retningen*, hvor man la større vekt på orientalsk keramikk og de tradisjonelle elementene ved keramikken -som i f.eks. Japansk keramikk. Hun bodde ett år i Norge i 1982, hvor hun jobbet som keramikkinstruktør og lærte bort den moderne Rakuteknikken (Haakestad, 2000, s. 121).

## Raku-keramikk i Norge

Det har ofte vært tilfellet at ideer og elementer introdusert til Europa fra USA har vært utgangspunktet som ledet til større endringer. Et av de mest direkte eksemplene på dette er hvordan Den Amerikanske revolusjonen inspirerte til Den Franske revolusjonen. Professor Heike Paul ved University of Erlangen-Nuremberg peker på hvordan ideer og elementer som dette, er gjengående eksempler på kulturell mobilitet og dens effekter i hennes *Cultural mobility between Boston and Berlin: how Germans have read and reread narratives of American slavery* (Greenblatt et al., 2010, s. 122-162).

Innenfor norsk keramikk-kunst ser man på 1970-tallet en periode med stor utvikling og modernisering -hvor verden og Norge ble del av et større internasjonalt samfunn, hvor det kom særlig hurtige og endringsfulle inntrykk fra USA. Disse inntrykkene hadde sterk innflytelse på keramikken i Norge -kanskje i større grad enn de engelske hadde hatt tidligere. De som særlig sto foran i denne innflytelsen var amerikanske keramikere Warren MacKenzie og Richard Hirsch (Falch, 1997).

Selv om det aldri fantes en direkte "bevegelse" rundt raku-keramikk i Norge, er det likevel tydelig at brenningsmetoden hadde en større følging i det norske kunstmiljøet fra rundt midten av 1970. Og det nevnes over flere artikler at det ble holdt kurs og undervisning i teknikken. Keramikere fra det engelske keramikk-miljøet, som Keiko Hasegawa og Takeshi Yasuda -anerkjente keramikere innen den orientalske retningen, kom og lærte bort om keramikkmeter i Norge rundt denne tiden. Yasuda var bl.a. gjesteprofessor ved Universitetet i Bergen (UiB) i 1978-79 (Haakestad, 2000, s. 121-122).

Grete Nash er ofte omtalt for å ha undervist og holdt kurs i raku-keramikk i hele landet og ved keramikkverksted hennes på Sørlandet. Kanskje mest kjent blant disse var kurset ledet av notabel amerikanske keramikere Richard Hirsch i 1979 (Falch, 1997).

For å gi en oversikt over hvilke norske keramikere som bruker denne teknikken, har jeg laget en liste uifra Gustad og Danbolt sin bok om generell keramikk. Kjente norske keramikere som brukte Rakuteknikken rundt denne tiden er mange:

### Kari Christensen

Er kjent for arbeidet sitt i porselen og for de uttrykksfulle og abstrakte formene hennes. Hun var også aktiv og viktig i fornyingsperioden rundt 1970 -slik som Grete Nash. Og er videre ofte assosiert med de britisk-orientalske keramik-uttrykkene. Hun jobbet også med raku og skal ha vært tilstede ved Nash og Hirsch' kurs i 1979 (Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, 1986, s. 2-5).



(Christensen, 1979)



(Heuch, 2022)

### Hanne Heuch

Var student under Christensen ved Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS) i 1978-79, og er kjent for arbeidet hennes med raku i porselen og dekorasjon. Mest kjent er hun kanskje for hennes utsmykningsarbeider i offentlig bygg, som ved Statens Hus i Leikanger i 2005 (Timberlid, 2005) (Gaustad & Danbolt, 1990, s. 33-35).

### Reidun Sissel Gjerdrum

Debuterte først i 1980, og viste tydelig talent med presisjon i formuttrykket hennes. Hun regnes som tilhenger av *Amerikansk-raku*. Hun er særlig kjent for hennes gode tekniske evne og forståelse ved bruk av Rakuteknikken. Og for å ha ofte kombinert flere materialer i arbeidene hennes, som tekstiler og metall. (Gaustad & Danbolt, 1990, s. 33-35) (Opstad, 1989, s. 47).



(Gjerdrum, 1982)



(Lislerud, 1979)

### Ole Lislerud

Er kjent for å ha jobbet med raku. Han jobbet mer som skulptør enn brukskunstner, og lagde ofte store og geometrisk formet skulpturer. Keramikken hans gir ofte uttrykk for sjø eller landskap. Han så mer på den tradisjonelle rakuen enn noe annet for inspirasjon (Gaustad & Danbolt, 1990, s. 30, 33, 104).

Arne Åse og Jorun Kraft Mo er også nevnt i forbindelse med raku, men det finnes få eksempler på rakuen deres. Det kan uansett være nyttig å si noe om dem: Åse er en av de mest kjente keramikere i Norge, og er en mester innen form og *skåring* i keramikken. Mo er en mindre kjent kunstner -utdannet keramiker, og har jobbet mye med installasjoner og kunst i offentlig rom.

# Rakukeramikkens opprinnelse

## Japansk tesermoni

For å forstå hvordan og hvorfor Rakukeramikken ble til, må man se på forholdene for dens begynnelse. Derfor må vi se litt på den japanske teseremoniens historie, siden denne og rakukeramikken har samme opphav:

Te ble først brakt til Japan fra Kina og Korea på 800-tallet i Nara- og Heian perioden (710-1192). Te ble først drukket for dens medisinske egenskaper blant prester og overklassene. Det var ekstreme forskjeller mellom klassene i samfunnet på denne tiden i Japan. Først i *Muromachi* perioden (1333-1573), en periode med økende stabilitet, ble te lett tilgjengelig og populært for folk generelt. I denne perioden ble det også på mote å arrangere "tefester" blant de mer velstående i samfunnet. Hvor man drakk og snakket om te, og viste fram vakre teboller. Disse tebollene kom på denne tiden fra Kina eller Korea og var importvarer. Den japanske keramikken har sin opprinnelse i koreansk keramikk. Og flere koreanske keramikere ble brakt til Japan for å jobbe og lære bort om kunnskapen sin -ofte i form av krigsbytter. Mot slutten av perioden ble te vanligere, og ble tilbudt på templer og "te-kiosker". I disse templene og kioskene var te nesten alltid servert med en form for underliggende religiøs fokus. Det ble mer normalt å produsere keramikk i Japan i denne perioden også, pga. den økende selvforsørgelse og produksjon i landet. Disse "tefestene" ble på denne tiden utviklet videre i en mer religiøs retning. Dette gjorde også at fokuset ble rettet vekk fra ting som disse vakre tebollene, og ble hovedsakelig bare fokusert inn på den spirituelle tanken eller teen i seg selv.

*Sen no Rikyū* (1522-1591) regnes å være utvikleren og faren til denne teseremonien. Spesifikt utviklet og fokuserte han teseremonien inn på de buddhistiske *zen*-prinsippene og japansk spiritualisme -*Shintōisme*. Denne typen teseremoni er hva japanerne i dag kaller for *Chanoyu* eller mer generelt *Sadō* -den tradisjonelle japanske teseremonien. Rikyūs teseremoni utviklet seg i 3 forskjellige retninger, eller *skoler*, som fremdeles finnes i dag og har forskjellige måter å forberede te og forskjellige fokus.

Det er i Rikyūs teseremonier at raku-keramikk teboller er først brukt. *Rakuteknikken* ble utviklet rundt denne tiden av japanske mesterkeramikeren *Tanaka Chōjirō* i samarbeid med Rikyū. Raku reflekterte zen-prinsippene og spiritualismen, siden i dens skapelsesprosesser så jobber keramikeren intuitivt og tilfeldig med å forme og dekorere keramikken -i ett med naturen og seg selv. Rakuteknikken og raku-keramikk ble på denne måten, enda en måte for Rikyū å videre fokusere teseremonien inn på disse "religiøse" aspektene (Pitelka, 2005, kap. 1-3, intro) (Farris, 2019, kap. 1-3, intro).

## Tradisjonell Raku

Som nevnt utviklet Tanaka Chōjirō *Rakuteknikken* mot slutten av 1500-tallet. For å forstå dypere om hva raku-keramikk er, har jeg her laget en detaljert beskrivelse av hele dens skapelsesprosess. Den generelle teknikken har sin framgangsmåte slik:

- Utformingen av leiren  
For utformingen av tradisjonell raku-keramikk finnes det noen regler. Formingen av leiren skal gjøres for hånd, kun med få og enkle redskaper. Den gjøres ikke på

*dreiebord* eller på *kavalett*. Raku skal være kun håndlag, og på denne måten reflekterer skaperens intensjoner og ferdigheter.

Etter utformingen av leiren er ferdig legges den til tork. Dette steget fjerner fuktighet og gjør at keramikken har mindre sjanse for å sprekke i de neste stegene -*råbrann* og *glasurbrann*.

- *Råbrann*

Råbrann er en prosess hvor man i en ovn steker, eller *brenner*, keramikk på en relativt lav temperatur. Prosessen har som hovedformål å permanent hardne- og fjerne fuktighet, gas og andre organiske materialer i keramikken. Råbrann endrer leirens molekylstruktur i en kjemisk prosess som forvandler den om til keramikk - *vitrifisering*. Temperaturen kan ofte være varierende av hva slags type leire man brenner, men er på generelt rundt 600-1000c°.

Råbrann er ikke unikt ved japansk keramikk eller Raku, men er blitt gjort mestepart av tiden mennesker har laget gjenstander av keramikk, i alle deler av verden.

- Glasering

Glasering av keramikken gjøres vanligst etter råbrann, men det er ikke uvanlig at blir gjort under andre steg av prosessen -før siste *glasurbrenning*. Punktet i prosessen man velger å glasere keramikken på er hovedsakelig opp til keramikeren, og er en av de mer kunstneriske frihetsgivende delene ved å lage keramikk.

En keramikkglasur består av glasspartikler suspendert i vann. Den består også ofte av flere andre elementer som f.eks. mineraler, metall oksider, pigmenter, og/eller andre stoffer. En del av elementene i en glasur har ofte mer som hovedformål å hjelpe med "adheringen" av glasuren til keramikken under brenningen, enn å nødvendigvis medvirke til glasurens uttrykk. Å lage og blande keramikkglasurer er et eget felt innen studiokeramikk, og kommer ikke til å bli gått dypere inn på i denne oppgaven.

Generelt under glaseringsprosessen mikser man opp glasuren rett før -slik at alle bestanddelene av glasuren er jevnt suspendert i vannet, og så dypper man keramikken. Det finnes også flere andre måter å glasere på, slik som ved bruk av pensel. Etter dette legges den nå ferdig glaserte keramikken til tork før *glasurbrann*.

Som med utformingen av leiren, finnes det regler for glaseringen av tradisjonell rakukeramikk. På 1500- til 1700-tallet i Japan ble det originalt glasert med bly-baserte glasurer. Blyglasurene skapte unike effekter som forskjellige farger og metallskinn i keramikken. Man har gått bort fra dette i nyere tid pga. blys helseskadelige effekter.

- *Glasurbrann*

Glasurbrann er en prosess hvor man i en ovn, steker ferdig glasert keramikken på en høy temperatur for å permanent feste, "adhere", glasuren til keramikken. Glasuren gjør også ofte keramikken helt vanntett og mer slitesterk. I den høye temperaturen smelter glasuren og binder seg til keramikken. Temperaturen i glasurbrann kan være varierende, men er generelt på rundt 1000-2000c°. Rakuen på 1500 til 1700-tallet brukte en lavtemperatur blyglasur som generelt smeltet på rundt 1200c°. På denne

tiden Raku ble utviklet var det kjeldent man oppnådde temperaturer mot 2000c°, men man nådde likevel generelt rundt 1200-1500c°.

- Fjerning fra Glasurbrann – *Rakuteknikken*

Det unike med raku-keramikk er at, under glasurbrenningen, når glasuren har nådd sitt smeltepunkt og smeltet, "adhert", seg til keramikken, fjernes den fra ovnen. Ved "vanlig" glasurbrann så fjernes ikke keramikken fra ovnen på dette punktet, men blir værende i og kjøles gradvis ned sammen med ovnen -i en *glødningsperiode*. Når keramikken fjernes fra ovnen under *Rakuteknikken*, puttes den inn i et avlokk på en "seng" av treflis og/eller strå. I en kort periode utsettes keramikken for den normale temperaturen i rommet og på denne måten for et ekstremt temperaturskifte. Dette gjør ofte at glasuren begynner å få små sprekker -*krakelering*, og endrer på seg. I avlukket fortsetter ofte denne krakeleringen, og røyken fra treflisen/strået fyller de ørsmå sprekke -krakeleringen, i keramikken med sot. Dette gjør at sprekke blir tydeligere i keramikken når den er ferdig. Etter keramikken er helt nedkjølt er den ferdig og kan tas ut fra avlukket (Hansen, 2001) (Pitelka, 2005).

Dette siste steget skaper ofte flere visuelle effekter i keramikken, og er det unike og definerende ved *raku-keramikk* og i *Rakuteknikken*.

Utover 1600-tallet og mot 1700-tallet -hvor produksjonen av rakukeramikk økte og ble produsert av flere keramikere ved flere forskjellige verksteder, ble dekorasjonen i keramikken utvidet. Raku-keramikken, som originalt var ment til å være lite dekorert og enkel, ble nå dekorert med forskjellige elementer, oftest i utformingen og glaseringen av prosessen. Særlig ble bruken av glasur som dekorativt element utforsket. Raku-keramikk fra denne tiden kan ofte ha flere forskjellige glasurer eller f.eks. fjernet glasur noen steder, som dekorativt element. Chōjirō hadde også litt dekorasjon i sin originale rakukeramikk, hovedsakelig i glasuren, men ikke på denne måten (Pitelka, 2005, s. 1-87).

## Kulturell mobilitet

### Rakuteknikkens vei til vesten

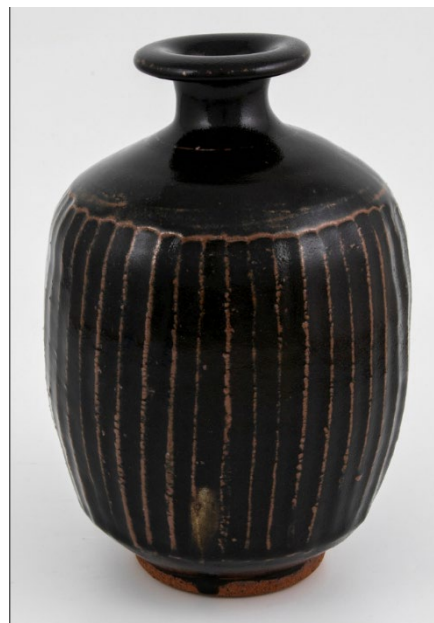
#### Bernard Leach

Grete Nash var den første til å bruke *Rakuteknikken* i Norge, men ikke i Europa. De aller første eksemplene på bruk av teknikken i vesten er fra 1920 av keramikker Bernard Leach i England.

*Bernard Leach* (1889-1979) var en engelsk keramikere, ofte omtalt som skaperen av den moderne bevegelsen innen studiokeramikk. Leach ble født i Hong Kong til engelske foreldre, men vokste opp i Japan. Da han var ti år kom han til England for å gå på jesuitterskole, og lærte i perioden han var der om engelsk håndverk og keramikk. Senere i 1909, i 20-årene hans, reiste han tilbake til Japan og lærte å lage japansk keramikk -hvor bl.a. *Rakuteknikken* og *Kenzan*-stilen. Etter dette studerte han orientalsk kunst ved universitetet i Beijing.

Leach var tidlig på å implementere og kombinere tradisjonelle japanske keramikktuttrykk med de engelske i keramikken hans. Typisk ved verkene hans er uttrykk fra begge disse keramikktadisjonene. I 1920 flyttet han til *St. Iver* i England, og sammen med japanske keramikere *Shoji Hamada* (1894-1978) opprettet de et keramikkkverksted der som ble et senter for *steingods* og *rakukeramikk*. Leach tok med seg på denne måten de japanske keramikktadisjonene fra Japan til England, og var den første til å bevege og introdusere disse -og dens metoder, uttrykk og særtrekk, til det vestlige verdenen.

Men keramikken deres ble ikke særlig godt mottatt av kunstsamfunnet og publikum i England. Leach som hadde stor kunnskap og bakgrunn i både orientalsk og vestlig keramikk, hadde kommet fram til en metode og stil hvor form, funksjonalitet og dekorasjon var prioritert. Det engelske kunstsamfunnet på denne tiden så først dekorasjonen på keramikken, og så på keramikken. Derfor virket det som for dem at keramikken til Leach bar preg av feilproduksjon -som ved *rakukeramikkens krakeleringer*, og var videre uestetisk. Leach fortsatte å arbeide og eksperimentere med de japanske keramikktadisjonene i England uten stor suksess. Han fikk likevel utover 1930-tallet utmerkelse for keramikken hans i Japan. Dette var pga. Hamada som sendte og tok med seg Leach' keramikk til Japan, da han flyttet tilbake i 1923. Om japanerne var bevisste på at keramikken de roste Leach for var produkter av deres egen kultur som var blitt annektert og utviklet videre på i et annet land og kultur er uvisst.



Eksempel på Leach' keramikk (Leach, 1958)

Bernard Leach startet hva som ble den moderne studiokeramikken -hvor den moderne rakuteknikken kan sies at inngår. Sønnen hans keramikere David Leach fortsatte og på de moderne metodene som faren begynte utviklingen av. David Leach moderniserte keramikkkverkstedet til faren og dens utstyr, etter at faren flyttet tilbake til Japan på 1930-tallet. Keramikken som ble produsert etter denne moderniseringen var noe av det beste og mest banebrytende -spesielt periodene i etterkrigstiden.

I etterkrigstiden fikk Bernard Leach anerkjennelsen i Europa og USA, som var nærmere det han hadde fra før i Japan. Spesielt i USA festet Leach's ideer om keramikk seg, og hadde stor innflytelse på keramikkerne der. Keramikere Warren MacKenzie, bl.a., som senere lærte bort om keramikk og rakuteknikken ved *University of Minnesota*, tok stor inspirasjon fra han. Grete Nash var en av MacKenzies studenter da hun studerte ved universitetet på 1970-tallet. I tillegg til fokuset hans på form, funksjonalitet og dekorasjon hadde Bernard Leach også en mer moderne avslappet og hverdagslig holdning til keramikken som brukkunst. Hans innstilling var til den var som til vanlige bruksvarer, og ikke som noe eksklusivt eller kostbart - som på denne tiden var normen.

Leach deltok også med keramikken sin på flere utstillinger og kunstmesser i Europa fra tidlig 1900-tallet, med forskjellige resultater. I 1949 hadde han sin første utstilling i Norge, ved



*Kunstindustrimuseet i Oslo*. Han ble på denne måten den første til å utstille eksempler på *raku-keramikk* i Norge. Mottakelsen han fikk var svak og tilsvarende den han hadde hatt tidligere i England. Grunnene til dette var mange, men hovedsakelig at keramikken og keramikkestilen hans, var ny og fremmed for publikum og kunstmiljøet i Skandinavia. Dette stoppet han likevel ikke i å selge eksemplarer på utstillingen. Kunstindustrimuseet i Oslo kjøpte inn flere av verkene hans til samlingen deres. Og dette ledet senere til at Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum gjorde flere innkjøp av han i 1958 (Haakestad, 2000, s. 114-116).

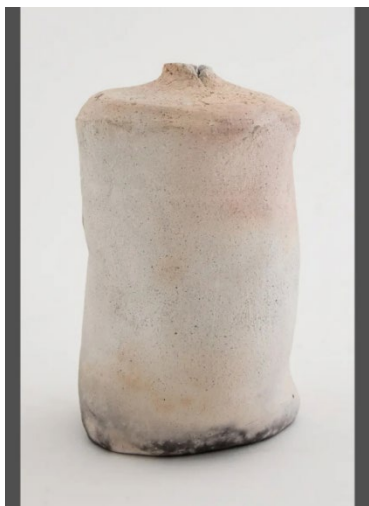
På denne måten kom flere tidlige verker -og eksempler på *raku-keramikk* av Bernard Leach inn i samlingene ved norske kunstindustrimuseer på 1900-tallet.

## Amerikansk-raku

### Paul Soldner

Den moderne rakuens historie er ikke komplett uten å si noe om Amerikansk-raku og dens oppfinner keramiker Paul Soldner (1921-2011). Soldner var aktiv som keramiker fra 1950 og fram til rundt 2000. Forskjellene mellom moderne raku og Amerikansk-raku er liten. De skiller hovedsakelig ut fra hverandre ved et punkt: at i Amerikansk-raku strør man strå/treflis oppå rakukeramikken -i tillegg til å fra før av plassere den på strå/treflis, når den legges inn i avlukket under siste steget av Rakuteknikken.

Det var måten Soldner tydelig markerte den moderne studioteramikken og videre keramikk som et medie innen samtidskunst, ved bruken av denne variasjonene og eksperimenteringen hans med *raku* som var spesielt.



Lav-saltbrenning raku av Nash  
(Nash, 1982)

Soldner studerte ved flere ved universiteter i USA, og var mer samtidskunstner enn akademiker. Han begynte på 1950-tallet å eksperimentere med Rakuteknikken utfra beskrivelsene til Bernard Leach i *A Potter's Book* (1940). Hans første resultater var skuffende, men vekket en lang fasinasjon i han for raku. Kanskje mest sentralt ved uttrykkene hans, er et sterkt preg av impulsivitet og eksperimentering. Typisk var det at han ikke hadde en teori eller en tydelig plan for det han jobbet på, men fant og endret på teknikkene, metodene, redskapene og teorien imens han arbeidet. Soldner var den første til å bruke *Rakuteknikken* -mer spesifikt *Rakubrenning*-delen, bredt utover flere kunstfelt og "keramikk-kategorier". Fritt uttrykk i bruk av teknikken og utviklingen- og utviklingen av *lav-saltbrenning* raku-glasurer, er det man oftest assosiere med han. Han så på *raku* mer som en estetisk metode enn en tradisjonell teknikk (Ceramic Art, 2011) (Porges, 1992).

Soldner ble senere kunstprofessor ved *Scripps College* og *Claremont Graduate University*. Han markerte seg særlig ved dette og arbeidet som keramikklærer, hvor han holdt flere kurs innen metodene og teoriene hans i USA og internasjonalt. Grete Nash deltok på seminaret hans i *Aix-en-Provence* i Frankrike i 1981 og hadde stor innflytelse på henne. Etter dette ser

man tydelig inspirasjon fra han i både formene og glasurene -som salt-glasurer, i verkene hennes (Ceramic Art, 2011) (Sørlandets kunstmuseum, 1997, s. 6-7).

## Konklusjon

Selv om bruken og utviklingen av rakuteknikken er mye mindre enn før, er nok utviklingen og bevegelsen av kulturprodukter som rakuteknikken nok aldri stillestående. I dagens informasjons-alder er raku blitt mindre betydningsfull, som en del av et enda større og stadig økende repertoar av keramikk-metoder. Japanerne kommer nok alltid til å ha et forhold til teknikken, siden de har et så sterkt kulturelt fokus på å bevare og modernisere sine egne tradisjoner. Rakufamilien -etterkommerne av Tanaka Chōjirō, lager f.eks. fremdeles raku-keramikk i dag, ved samme verksted som teknikken ble utviklet i. Og hos dem er det et stort fokus på at hver generasjon skal tilpasse teknikken for sine egne formål og uttrykk. På denne måten holder de raku-keramikken og familiebedriften relevant for samtiden. Grete Nash sine verker har vært sentralt i denne oppgaven, ikke bare fordi hun brakte raku-teknikken til Norge og er sterkt representert ved samlingen til NKIM, men også fordi hun var en tydelig sentral karakter i keramikk-miljøet i Norge fra 1960-1990 tallet. Jeg har prøvd i denne oppgaven å gi en slags oversikt over rakuens vei til Norge og samtidig prøvd å si noe om dens rolle for den moderne studiokeramikken. For å så vise til den senere utviklingen av den som en mer tydelig estetisk metode enn tradisjonell teknikk mot 1980-90 tallene.



## Litteraturliste

- Apold, G. (1969). En Norsk Samling: Japansk keramikk.  
*Kunstindustrimuseet i Oslo utstilling januar - februar 1969: katalog, 1969*, s. 3-14, s. 26.
- Danbolt, G. (2018). *Norsk kunsthistorie : bilde og skulptur frå vikingtida til i dag* (utg. 3).  
Det Norske Samlaget.
- Det Norske Akademi for Språk og Litteratur. (2024). *Kavalett*.  
Det Norske Akademis ordbok.  
<https://naob.no/ordbok/kavalett>
- Det Norske Akademi for Språk og Litteratur. (2024). *Krakelering*.  
Det Norske Akademis ordbok.  
<https://naob.no/ordbok/krakelering>
- Falch, F. (1997). Grete Nash, Sørlandets kunstmuseum: Spontanitet i brent leire.  
*Kunsthåndverk, 1997* (Nr. 3 66), s. 30-31.
- Farris, W. (2019). *A Bowl for a Coin*.  
University of Hawai'i Press.
- Gaustad, R. Danbolt, G. (1990). *Samtidskeramikk : norsk keramikk fra 1940 til i dag*.  
Dreyer.
- Greenblatt, S., Županov, I., Meyer-Kalkus, R., Paul, H., Nyíri, P., Pannewick, F. (2010). *Cultural Mobility: A Manifesto*.  
Cambridge University Press.
- Haakestad, J. (Red.). (2000). *Design symbol stil : kunst og industri i det 20. århundret*.  
Orfeus.
- Hansen, C. D. (2001). *Håndbog i studiokeramik : teori & teknik*.  
Krogsh Forlag.
- Hatt, M., Klonk, C. (2006). *Art history: a critical introduction to its methods*  
Manchester University Press.
- Haye, T. (1997). *Norsk verkstedskeramikk mellom 1940-1990 : belyst gjennom en studie av den keramiske koppen*  
Universitetet i Oslo, Avdeling for kunsthistorie.
- Kjerschow, E & Moe, M. (2016). *Japanomania i Norden 1875–1918*. C. Lorange, E. J. Lerberg, W. Halén, V. W. Hansen (Red.), Kunstindustrimuseet & Nasjonalgalleriet, Oslo, Norge.

(mfl.) Ateneum Finlands nasjonalgalleri, Helsingfors. Statens museum for kunst, København. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.

Kleiner, F. S. (2021). *Gardner's art through the ages : the Western perspective, Volume II* (16 utg.).  
Cengage Learning.

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. (2024, 13. februar). *Bolle*.  
DigitaltMuseum.  
<https://digitaltmuseum.no/0210613623392/bolle>

Nordenfjeldske kunstindustrimuseum (1986). *Norsk-britisk keramikk: Kari Christensen*  
Nordenfjeldske kunstindustrimuseum.

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. (uå.). *Om museet*  
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum NKIM.  
<https://nkim.no/om>

Opstad, L. (2022, 17. november). *Keramikk*.  
Store norske leksikon.  
<https://snl.no/keramikk>

Opstad, L. (1989). *En ny bevissthet: norsk kunsthåndverk 1970-1990*.  
Huitfeldt.

Pitelka, M. (2005). *Handmade Culture: Raku Potters, Patrons, and Press Tea Practitioners in Japan*.  
University of Hawai'i.

Porges, M. (1992). Paul Soldner. *American Craft Council*,  
s. 58-59, vol. 56, utg. 1.

Post War Artist, Innovator and Educator: Paul Soldner (1921-2011). (2011).  
*Ceramic Art*, utg. 83 s. 110.

Mørstad, E. (2000). *Visuell analyse : metode og skriveråd*.  
Abstrakt forlag.

Sømme, L. P. (2022). *KOH134-2 22V Innføring - handverk og materiale : Keramikk eksamen 2022 Prosessrapport*  
[Eksamensoppgave, Høgskulen i Volda HVO]. Høgskulen i Volda Insprea.

Timberlid, R. (Red.) (2005). Kultur: Hanne gjev farge og liv til statens vegg.  
*Sogn Avis, 2005* (Tysdag 1. mars 2005), s. 12-13.

Universitetsforlaget. (1982-1986). *Norsk kunstnerleksikon : bildende kunstnere, arkitekter, kunsthåndverkere : B. 3 : N-So* (B. 3).

Universitetsforlaget, Oslo.

Universitetet i Oslo, Institutt for biovitenskap. (2021, 2. januar). *Leire*.

Universitetet i Oslo.

<https://www.mn.uio.no/ibv/tjenester/kunnskap/plantefys/leksikon/l/leire.html>

Sandberg, L.. (1991). Keramikk i bevegelse: Grete Nash.

*Kunsthåndverk, 1991* (nr. 4 44/1991), s. 36-37.

## Figur liste

Christensen, K. (1979). *Blomst* [porselen].

Digitalt foto av Frida Beer (2020).

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum,  
Trondheim, Norge.

<https://digitaltmuseum.no/021068790332/blomst-skal>

Hasegawa, K. (ca. sent 1970). *Chabako* [tebolle av keramikk].

Digitalt foto av Frida Beer (2023).

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum,  
Trondheim, Norge.

<https://digitaltmuseum.no/0210613959556/chabako-teservise>

Hasegawa, K. (ca. sent 1970). *Chabako* [teservise].

Digitalt foto av Frida Beer (2023).

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum,  
Trondheim, Norge.

<https://digitaltmuseum.no/0210613959552/chabako-teservise>

Heuch, H. (2022). *Luft V* [porselen].

Digitalt foto av Frida Beer (2024).

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum,  
Trondheim, Norge.

<https://digitaltmuseum.no/0210614265445/luft-v-bolle>

Gjerdrum, R. S. (1984). *Little Ying Zi* [rakubrent keramikk].

Nationalmuseum,  
Stockholm, Sverige.

<https://collection.nationalmuseum.se:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=artist&objectId=2841&viewType=detailView>

*Bolle* [keramikk]. (ca. 1650-1750).

Digitalt foto av Frida Beer (2023).

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum,  
Trondheim, Norge.

<https://digitaltmuseum.no/0210613623392/bolle>

Nash, G. (1991). *Strandserien III [Fat]* [keramikk].

Digitalt foto av Frida Beer (2023).

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum,  
Trondheim, Norge.

<https://digitaltmuseum.no/0210613207771/strandserien-iii-fat>

Nash, G. (1982). *Mykonos* [salt-brent keramikk].

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim.

<https://digitaltmuseum.no/021068870680/mykonos-krukke>

Leach, B. (1958). *Krukke* [keramikk].

Digitalt foto av Frida Beer (2023).

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum,

Trondheim, Norge.

<https://digitaltmuseum.no/021068790875/krukke>

Lislerud, O. (1979). *Krukke* [Rakubrent keramikk].

Digitalt foto av Frida Beer (2024).

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum,

Trondheim, Norge.

<https://digitaltmuseum.no/0210614472953/krukke>

## Notater

### Kommentar på litteraturliste og bildeliste

Litteraturliste kommentarer

Figurliste kommentarer

