

Overflater og linjer i felt og flater

Refleksjoner rundt fenomenet "bruk" i kunsthåndverksfeltet og i skapende arbeid med porselen

Hanne Aamodt

Veileder

Lisbet Skregelid
Ruth Elisiv Ekeland

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Universitetet i Agder, 2016
Fakultet for Kunstfag
Institutt for visuelle og sceniske fag

Takk

Jeg vil rette en hjertelig takk til mine to veiledere, Lisbet Skregelid og Ruth Elisiv Ekeland, for deres konstruktive, positive og motiverende tilbakemeldinger.

Tusen takk til alle undervisere på Kunst og håndverk ved UIA, og til medarbeidere på Sørlandets Kunstmuseum som med sitt engasjement har bidratt til min sterke interesse for kunstfeltet.

Takk til familie og venner for deres utholdenhet i den krevende prosjektperioden.

Og til sist, alle medstudenter, tusen takk!

Hanne Aamodt

Kristiansand, mai 2016



Innholdsfortegnelse

KAPITTEL 1. INNLEDNING	5
MITT UTGANGSPUNKT OG INTERESSEFELT	6
ANDRE ERFARINGER	7
FOKUS I MASTERPROSJEKTET.....	8
UTGANGSPUNKT FOR DET SKAPENDE ARBEIDET	8
NOEN FELLES LINJER I DET TEORETISKE OG SKAPENDE ARBEIDET.....	10
PROBLEMSTILLINGER	10
OPPGAVENS OPPBYGNING.....	11
KAPITTEL 2. FORSKNINGSTILNÆRMING	12
FELTSTUDIE I EN FENOMENOLOGISK- HERMENEUTISK FORSKNINGSTRADISJON.....	12
<i>Kvalitativ metode og problemtilnærming.....</i>	<i>14</i>
<i>Empiri, metodiske grep og refleksivitet</i>	<i>15</i>
<i>Reliabilitet, validitet og det forskningsetikk</i>	<i>16</i>
KUNSTNERISK UTVIKLINGSARBEID, EN FENOMENOLOGISK TILNÆRMING	17
FELLES LINJER OG FLYTENDE OVERGANGER.....	18
KAPITTEL 3. KUNSTHÅNDVERKFELTET OG BESKRIVELSER AV BRUKSOBJEKTER.....	19
HISTORISK RISS AV KUNSTHÅNDVERKFELTET I NORGE	19
SAMTIDENS KUNSTHÅNDVERK.....	20
IS POTTERY BACK?	23
BRUKBART- OM FENOMENET BRUK	24
EN LITEN OPPSUMMERING	26
KAPITTEL 4. HVORDAN UTØVERE FORHOLDER SEG TIL BRUKSOBJEKTER.....	27
MATERIALBASERTE KUNSTNERISKE UTTRYKK	27
EN KONSEPTUELL TILNÆRMING	28
DET FUNKSJONELLE SOM UTGANGSPUNKT.....	28
OVERSKRIDELSER	29
"BRØD PÅ BORDET"	30
EN LITEN OPPSUMMERING	31
KAPITTEL 5. BETRAKTINGER OM DET ØKONOMISKE ASPEKTET	32
UTDRAG FRA EGEN LOGG	32
<i>Fra frø til brød.....</i>	<i>32</i>
<i>Et spørsmål om identitet?.....</i>	<i>33</i>
<i>"Grunnstoff"</i>	<i>34</i>
<i>"Jeg tenker salg når jeg skaper kunst"</i>	<i>35</i>
DELTAKELSE PÅ DESIGNERNES EGET JULEMARKED, DOGA 2015.	38
<i>Profesjonelle på arenaen.....</i>	<i>40</i>
DET NORSKE KUNSTFELTET	42
EN LITEN OPPSUMMERING	45
KAPITTEL 6. BETRAKTINGER OM DET KUNSTFILOSOFISKE ASPEKT	47
MEN HUN LURER IKKE MEG... ..	47
DANTO; "KUNSTVERDENEN"	49
IMMANUEL KANT;" KRITIKK AV DØMMEKRAFTEN"	50
EN LITEN OPPSUMMERING	51
KAPITTEL 7. DET ESTETISKE OG SKAPENDE ASPEKT, UTDRAG FRA EGEN LOGG	52

FLATER	52
BEGRENSNINGER OG NYE IDEER.....	55
FLATER OG FAT.....	56
EN KONSEPTUELL VRI.....	58
UFORUTSETTE HENDELSER OG NYE MULIGHETER	58
<i>Japansk estetikk og keramikk</i>	58
<i>Wabi sabi</i>	60
FAMILIELIKHETER.....	64
HVA SKAL ARBEIDET KALLES?	66
OVERFLATER.....	67
KINTSUGI	69
<i>En annerledes og videreutviklet form for Kintsugi</i>	69
PLANLEGGING AV UTSTILLING	70
EN LITEN OPPSUMMERING OG AVRUNDING AV PROSJEKTET.....	71
KAPITTEL 8. LINJER, FUNN OG DRØFTING	73
KAPITTEL 9. NYE LINJER OG MULIGHETER	75
KILDER.....	78
LITTERATUR OG NETTSTEDER	78
BILDER.....	79
VEDLEGG	81

Kapittel 1. Innledning

Hva er det med bruksgjenstander innenfor kunsthåndverksfeltet som fasinerer og interesserer meg så sterkt? Det åpenbare er at jeg finner mange av dem både vakre og morsomme. Og videre det mangfoldet av estetiske uttrykk som de representerer. Men samtidig er det noe udefinert over dem. Hva bunner denne opplevelsen i? Kan den settes i forbindelse med at disse gjenstandene opptrer på ulike arenaer i feltet, eller at de fremtrer på ulike måter?

Jeg arbeider selv med å skape ulike gjenstander i ulike materialer, også bruksgjenstander. Noen av disse presenterte jeg på det første kunst og håndverksmarkedet som jeg deltok på i sommeren 2015. Det var hovedsakelig smykker og skåler i porselen. Dette koblet arbeidene mine opp mot et økonomisk aspekt og det var nytt for meg. Denne erfaringen var en av årsakene til at jeg begynte å fundere på posisjonen til bruksgjenstander innenfor kunsthåndverksfeltet og at jeg fikk et ønske om å undersøke dette nærmere.

I dette prosjektet tar jeg utgangspunkt i mitt eget skapende arbeid med å lage ulike objekter der jeg lar materialenes naturlige endringer under påvirkning, være det sentrale. Samtidig tar jeg opp spørsmål jeg selv stiller underveis i prosessen, og belyser dem ved hjelp av ulike former for litteratur og egne opplevelser.

Kanskje kan jeg finne noen linjer som ikke er så synlige på overflaten, eller noe mellom linjene, noe underforstått...



Bilde 2: Eget arbeid

Mitt utgangspunkt og interessefelt

Jeg har en bakgrunn fra bachelor studiet i kunst og håndverk fra Universitetet i Agder. I løpet av dette studiet har jeg arbeidet i både tekstil, tre og keramikk. Jeg har slik fått innføring i muligheter forbundet med hvert av materialene, men jeg har ikke fordypet meg spesielt i ett. Studiet kvalifiserer ikke til medlemskap i Norske Kunsthåndverkere, men det gis mulighet for å sende inn arbeider som vurderes av en inntaksjury. Et medlemskap gir flere fordeler, blant annet mulighet for utstillingsplasser. Da jeg startet på Master Kunstfag hadde jeg ikke bestemt meg for hvilket materiale jeg skulle arbeide med i selve masterprosjektet. Men jeg hadde en vag plan om å skape et større verk som en form for utsmykning.

Studiets første år var spennende og veldig lærerikt, men samtidig kjentes det litt underlig fordi fokuset var annerledes enn kunst og håndverk studiet jeg nettopp hadde avsluttet. Tema for flere av workshopene hadde det relasjonelle som fokus, og som generelt var sentralt. Denne innfallsvinkelen var gunstig i forhold til at vi studentene hadde svært forskjellige erfaringer og kom fra ulike deler av kunstfeltet. For meg som ønsket å videreutvikle mitt arbeid, det å skape i konkrete materialer, kjentes dette litt fremmed. Jeg hadde også noen opplevelser av å ikke helt bli forstått når jeg snakket om mine planer for det kunstneriske utviklingsarbeidet og om min interesse for materialer. Nærmest som jeg befant meg på sidelinjen av samtidens kunstarena.

I forbindelse med at jeg deltok på et kunst og håndverksmarked for første gang, dukket det opp andre faktorer som gjorde at jeg stilte spørsmål om hvor i feltet jeg egentlig hørte hjemme, var det innen kunst eller design? Jeg masseproduserte jo nærmest bruksgjenstander. En medvirkende årsak til denne undringen var at jeg i løpet av de senere år har besøkt flere design og kunsthåndverksmarkeder/messer både i inn og utland. Hovedvekten av gjenstandene som presenteres på disse arenaene er bruksgjenstander. Noen ganger virker det som beskrivelsen design eller kunsthåndverk er helt tilfeldig og brukes om hverandre, fordi gjenstandene opptrer innen begge kategoriene. Feltene har flytende grenser og utøvere arbeider innenfor begge felt.

Også det at jeg kom i kontakt med det økonomiske aspektet satte i gang tanker om min tilknytning til kunstfeltet. Selv om det er helt naturlig å skulle tjene penger for å livnære seg, snakkes det etter min erfaring lite om dette temaet i noen deler av feltet. Jeg var interessert i

muligheten til å tjene til brød på bordet med de gjenstandene jeg laget, men det kjentes litt konfliktfullt. Nærmest som om det kunstneriske kom i bakgrunnen.

Andre erfaringer

Jeg arbeider også som kunstformidler på Sørlandets Kunstmuseum, et regionalt Kunstmuseum i Kristiansand, som omviser i helgene. Dette har bidratt til at jeg stadig opplever ulike kunstuttrykk. Museet har som ett av to kunstmuseer i Norge også ansvar for kunsthåndverksfeltet i landsdelen, og dette har vært en stor inspirasjonskilde for meg. Arbeidet har gjort meg oppmerksom på at tilnærmet like gjenstander kan opptre på svært ulike arenaer, for eksempel både på museum og på markeder. Det har også medført en bevisstgjøring av hvilke valgmuligheter man har som formidler i forhold til hva man setter søkelyset på i formidlingen. Kunsthåndverkeren Sidsel Hanum har i 2016 en separatutstilling på museet, og i omvisningssituasjonen har hennes bruksgjenstander flere ganger blitt et tema, selv om de ikke er stilt ut. Noen av de besøkende har fortalt at de har kopier som hun har laget eller at de ønsker seg dem. Jeg synes at denne koblingen til Sidsel Hanums bruksgjenstander i deres hverdag er spennende i museumssammenheng, fordi denne arenaen som kjent ikke selger gjenstander.

Behovet for trygghet og for ro og hvile er noen av menneskets grunnleggende behov. Jeg har i 20 år arbeidet som sykepleier og har sett hvor viktig disse behovene er. Vi opplever mye forskjellig, også vonde og vanskelige ting. I slike sammenhenger blir det ekstra viktig å formidle trygghet og ro. I dagens samfunn blir vi også utsatt for utallige stimuli og store mengder med informasjon fra mange kilder. Vi trenger å kunne trekke oss tilbake og å oppleve ro og hvile. Jeg mener at kunstuttrykk kan bidra til dette og har selv erfart at også det vakre kan ha potensiale i så måte. Flere estetiske opplevelser har nærmest virket som et erkjennelsesutvidende fenomen for meg, ved at de har åpnet opp for skjønnhet i livet på flere plan. Disse tankene danner en basis for mine arbeider og gjør at jeg søker å skape og formidle et rolig og harmonisk uttrykk, gjerne vakkert. Noe som man kan la øynene hvile på. Og samtidig søker jeg selv etter en ro og trygghet i forhold til mine egne arbeider og min tilknytning til kunstoffaget.

Fokus i masterprosjektet

Disse betraktningene danner utgangspunkt for at jeg ønsket å ha et dobbelt fokus, nærmere bestemt et feltstudie og et kunstnerisk utviklingsarbeid på samme tid. For å avgrense feltstudiet har jeg valgt å ta utgangspunkt i noe jeg selv lager, nærmere bestemt bruksgjenstander. Jeg ønsker å belyse disse gjenstandene ut fra flere forhold og undersøke faktorer i tilknytning til dem. I det kunstneriske utviklingsarbeidet har jeg arbeidet i fysiske materialer, nærmere bestemt porselen og metall. Flater i porselen har dannet utgangspunkt for utforskning der materialenes egenskaper har vært styrende. Hvordan jeg gjør det vil jeg forklare nærmere når jeg presenterer et tidligere kunstnerisk prosjekt som danner utgangspunkt for den videre utforskningen jeg nå har gjennomført. Utover i prosessen blir det tydeligere at jeg ikke søker det som er perfekt, men ser muligheter for mer særegen skjønnhet som tid og påvirkning gjør, noe som særlig japansk estetikk har vektlagt.

Utgangspunkt for det skapende arbeidet

I 2015 arbeidet jeg med et prosjekt der fokus var overflaten i keramikk. Jeg ønsket å utforske hvilket visuelt og taktilt uttrykk jeg kunne frembringe med organiske celler som inspirasjonskilde. I utgangspunktet var det foto av cellenes skjønnhet som fasinerte meg, men utover i arbeidet ble assosiasjoner til celleutviklingen mer fremtredende. ”I livet er det så mangt man ikke kan styre, man kan tilrettelegge, men ting finner sin egen form. Cellene har sin kjerne der arvestoffene som styrer utviklingen ligger. Utviklingen skjer kontinuerlig av seg selv”. Sitatet stammer fra min tekst til dette arbeidet og denne refleksjonen skulle etter hvert bli styrende for arbeidet i materialet. Jeg søkte etter et litt tilfeldig og organisk uttrykk, og ulike muligheter for å frembringe dette. En mulighet som ble synlig var at jeg ikke direkte lagde tegninger på overflaten, men heller fokuserte på at materialene selv skulle finne sin egen form. Ved hjelp av ulike overflatebehandlinger av leiren testet jeg ut dette. En annen innfallsvinkel var at celler inneholder metaller. Jeg hadde tidligere arbeidet med materialet metall i kombinasjon med tre og tekstil og nå ble jeg nysgjerrig på hvordan leire og metall kunne kombineres.

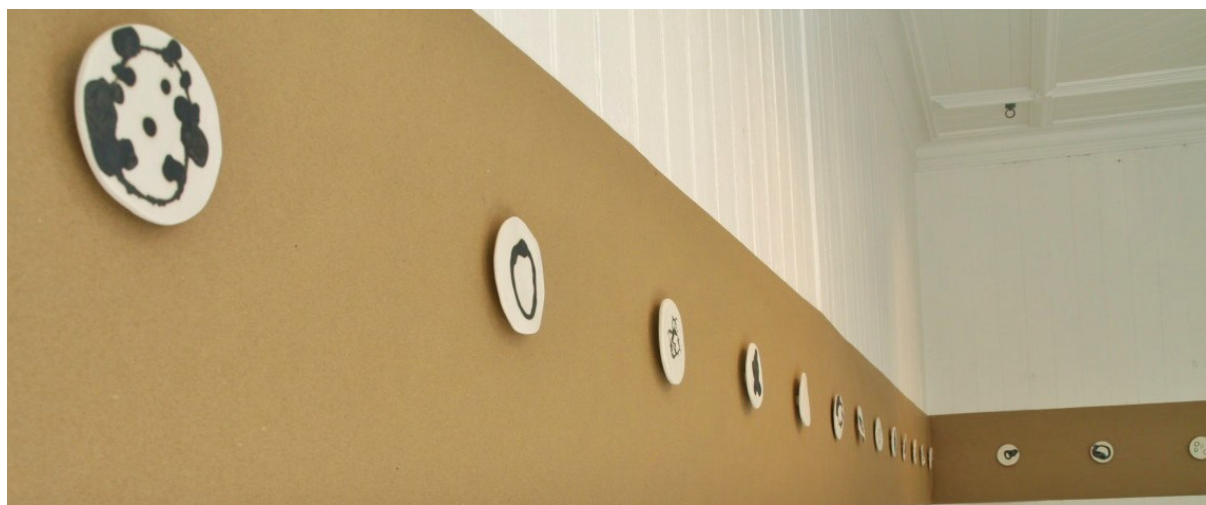
Jeg startet med en prøvebrenning der jeg la ulike tynne metallstykker oppå en leirflate for å se hvilke av dem som smeltet under brenning i keramikkovnen. Messing og metalltrådene utviklet noen rene og organiske tegninger som tiltrakk og fasinerte meg. Noen steder var

metallet matt og andre steder skimrende. Jeg var ikke kjent med at andre benyttet denne teknikken for å skape tegninger på leire overflaten, og derfor fant jeg det ekstra spennende å utforske videre. Men det var også utfordringer forbundet med brenningen. Metallet kunne begynne å koke og sprute og dermed skade ovnen. Dette innebar at jeg måtte være svært forsiktig og at gjenstandene med metall måtte dekkes med et lokk av porselen.



Bilde 3 og 4: Eget arbeid

Varmen og oksygenet endret metallenes egenfarge til gråsvart. Dette skuffet meg litt fordi materialenes egenfarge sto så godt til hverandre. Jeg testet ut ulike metoder, som syrebad og pussing, for å undersøke om fargen kunne gjenfinnes, men uten hell. Allikevel var det kvaliteter i det svarte og hvite som jeg fant interessant nok å arbeide videre med. Den glatte hvite porselensoverflaten der metallens tegninger nærmest hadde smeltet ned i leira fasinerte og tiltrakk meg. Det svarte og hvite fremhevet hverandre. Fra da av arbeidet jeg med å lage små runde porselens-flater med ulike varianter av sirkler i smeltet metall oppå.



Bilde 5: Eget arbeid

Dette var første gang jeg arbeidet i porselen og det var en særegen opplevelse. Materialet var så mykt og så sensitivt. Etter brenning fikk det en utrolig hvithet og selv den minste uregelmessighet i overflaten ble synlig. Det var svært fasinerende og ga meg et ønske om å utforske materialet mer. Det er dette som nå er utgangspunkt for det skapende arbeidet i denne prosessen. Jeg så også potensiale i tegningene som metalltrådene dannet, potensiale til å videreutvikle uttrykket ved å benytte det på ulike gjenstander og i andre format. Og også *bruke* det til å skape salgbare gjenstander som kan gi meg inntekt. Samtidig ser jeg et potensiale i at jeg kan *bruke* dette uttrykket til å skape et rolig og harmonisk uttrykk.

Noen felles linjer i det teoretiske og skapende arbeidet

Samtidig som jeg søker dypere i kunsthåndverksfeltet søker jeg også dypere i porselensmaterialet. Jeg undrer på om jeg kan finne noen linjer som ikke er så synlige ved første øyekast, men som kan vise seg av betydning for min og andres opplevelse av feltet og materialet. Mulighetene som oppstår underveis, som blant annet de uforutsette endringene i materialet og muligheten til å delta på kunsthåndverksmarked, undersøker og arbeider jeg med. Jeg ser en sammenheng mellom det jeg ønsker å formidle og det jeg søker selv; trygghet og ro, og en dypere forståelse.

Problemstillinger

Jeg har hatt et todelt fokus og har dermed tatt utgangspunkt i to overordnede problemstillinger. Den første gjelder for feltundersøkelsen og den andre for det kunstneriske utviklingsarbeidet.

Hvordan forholder kunsthåndverksfeltet og kunsthåndverkere seg til fenomenet ”bruk”?

Hvordan skape gjenstander både løsrevet og knyttet til bruk med utgangspunkt i materialenes endringer og egenskaper, og hvordan kan denne innfallsvinkelen videreutvikles?

Oppgavens oppbygning

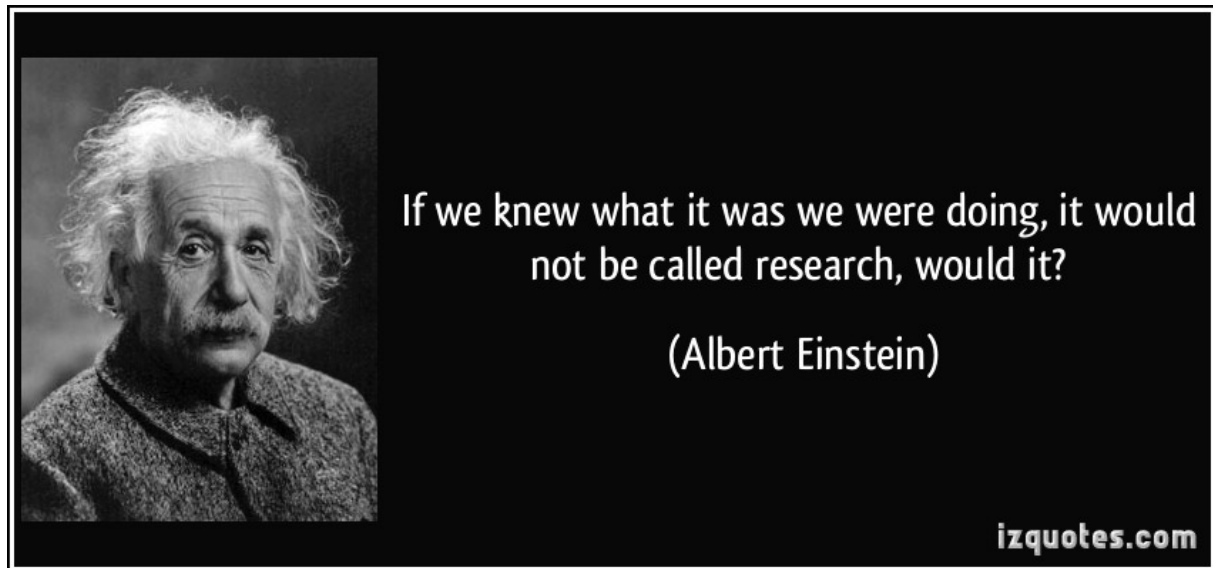
Det siste året har jeg ført logg over arbeidet mitt og den har jeg tatt utgangspunkt i for å bygge opp oppgaven. Jeg har fulgt og dokumentert prosessen under hele masterprosjektet.

Proessen har jeg forsøkt å presentere kronologisk i den grad det har latt seg gjøre. Dette innebærer at de to fokusene opptrer litt om hverandre, og at jeg drøfter tekst og spørsmål underveis.

Den første delen omhandler i hovedsak kunsthåndverksfeltet og utøvere. I etterkant av dette presenter jeg utdrag fra egen logg der opplevelsen fra kunsthåndverksmarkedet danner opptakten til nye spørsmål. Deretter følger en del som setter søkelyset mot det økonomiske aspektet innen feltet. Dette danner så grunnlaget for en undersøkelse av en mer skapende art og domineres av utdrag fra egen logg, der arbeid i verkstedet er sentralt.

Avslutningsvis samler jeg de funnene jeg har og drøfter dem samlet. Helt til slutt presenterer jeg hva prosjektet har gitt meg og interessante veier for videre undersøkelser.

Kapittel 2. Forskningstilnærming



Bilde 6: Sitat tilskrevet Einstein

I rommet der vi masterstudenter holdt til det første året, hadde vi et lite skilt med dette sitatet. Det har mange ganger vært en god trøst når usikkerhet og forvirring har vært fremtredende. I perioder har jeg tenkt på om det jeg holdt på med i det hele tatt var forskning og hva det egentlig var jeg forsket på. Men når jeg nå skal beskrive hvilke forskningsmessige metoder jeg har benyttet, står det klarere for meg at denne forvirringen og spørsmålene har vært en naturlig del av prosessen. Jeg startet med en åpen innfallsvinkel som over tid gikk over til et smalere fokusområde. I det følgende vil jeg vise hvilken forskningstradisjon jeg plasserer meg i og beskrive hvordan jeg tilnærmer meg forskningsfeltet. Videre tar jeg opp hvilke metodiske grep jeg har brukt i feltarbeidet og det kunstnerisk utviklingsarbeidet. Momenter i forbindelse med validitet og reliabilitet blir også belyst.

Feltstudie i en fenomenologisk- hermeneutisk forskningstradisjon

Innledningsvis beskrev jeg en undring jeg hadde i forhold til bruksgjenstander innen kunsthåndverksfeltet. Hva denne undringen bunner i har jeg søkt svar på ved å se nærmere på disse gjenstandene, på ulike måter å forholde seg til slike objekter og til fenomenet bruk. Jeg har tatt utgangspunkt i mine egne opplevelser for å undersøke dette nærmere og dette er et sentralt tema innen fenomenologien. Fenomenologien beskrives ofte som en deskriptiv disiplin, fordi den tar utgangspunkt i og beskriver våre erfaringer, der forskerens perspektiv

plasseres i sentrum. Jeg har videre foretatt en utvelgelse av det som kan kalles arenaer der gjenstandene opptrer og slik sett berørt et annet sentralt tema innen fenomenologien, om det å gå til saken selv. En begrunnelse for dette perspektivet er at det som er viktig å vite om en sak er pragmatisk og avhengig av konteksten. For å undersøke hva som ligger til grunn for denne undringen har jeg også sett nærmere på blant annet historiske linjer innen feltet. Jeg har slik sett nærmere på noe vi i dagliglivet ofte tar for gitt og ikke stiller spørsmål ved, også kalt den førvitenskapelige erfaringsverden. Dette er også et sentralt tema innen fenomenologien (Collin & Kjøppe, 2011, s.128). Denne tilnærmingen innebærer at det jeg har valgt å undersøke nærmere er det jeg har ansett som interessant og relevant, men som en annen person ikke nødvendigvis er enig i.

Edmund Husserl¹, 1859-1938, regnes som denne filosofiske retningens grunnlegger og hevdet at det var umulig for en forsker å være objektiv. Dette synet har hatt stor betydning for den tyske filosofen Hans Georg Gadamer og utviklingen av hermeneutikken. Det er altså mitt arbeid og mitt perspektiv som danner utgangspunkt for den forskningen jeg har gjennomført. Forskningen plasserer jeg innenfor en fenomenologisk-hermeneutisk tradisjon. Professor Else Marie Halvorsen² benytter denne betegnelsen på en retning innen hermeneutikken i boken *Kunstfaglig og pedagogisk FOU* (Halvorsen, 2007, s. 20). Hermeneutikken betraktes som tolkningstradisjon der man søker å se helheten i lys av enkelte deler og omvendt. Den tyske filosofen Hans Georg Gadamer³, har en sentral plass innenfor samtidens forståelse av hermeneutikken. I sin bok *Wahrheit und Methode*⁴, skrevet i 1960, gjør han rede for at forskerens ståsted er sentralt for at forskning skal kunne betraktes som sannferdig og beskrivende. Retningen oppfatter forskeren som en sentral deltaker og part i saken, og min rolle blir dermed sentral (ibid. s. 20). Gadamer trekker frem to sentrale begreper; fordommer og forståelse. Dette er avgjørende faktorer innen denne sammenheng. Med fordommer sikter han til den forståelse forskeren er i besittelse av, ikke i negativ betydning, men som en beskrivelse av utgangspunktet forskeren har. Han kaller det en ”forståelseshorisont” der oppfatninger og holdninger danner et system av fordommer. Dette er det viktig å ha med i betraktning for å se en større sammenheng mellom forskeren og det denne studerer. Slik sett

¹ Edmund Husserl, tysk filosof, har hatt stor innflytelse både på filosofi og vitenskapene psykologi, sosiologi og antropologi.

² Else Marie Halvorsen har i mange år vært tilknyttet Høyskolen i Telemark, avdeling for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning. Hun har skrevet en rekke bøker og fagartikler om estetikk.

³ Hans Georg Gadamer, 1900-2002. Studerte blant annet filosofi, historie og klassisk filologi.

⁴ Oversatt til norsk: Sannhet og metode

blir også samtiden som forskningen pågår i sentral. Disse fordommene er noe som jeg bærer med meg inn i dette prosjektet og som jeg har presentert innledningsvis. Et eksempel er min opplevelse av at bruksgjenstander innenfor kunsthåndverksfeltet hadde noe udefinerbart over seg. Min horisont møter så andre horisonter når jeg blant annet setter søkelyset mot kunsthåndverksfeltet og dets fremstilling av slike gjenstander. Jeg får ny innsikt og horisonten utvider seg. Dette kaller Gadamer for ”horisontsammensmelting”. Denne utviklingen beskrives også som den hermeneutisk sirkel eller spiral, der ny innsikt og forståelse bringer en videre til nye stadier i forskningen, nærmest som i sirkelbevegelser (Krogh, 1996, s. 241) Slik smelter min forforståelse sammen med den nye innsikten om kunsthåndverksfeltet.

Den hermeneutiske tolkningstradisjonen anses å ha to veier, der den ene ses på som ”lyttende, sympatisk” og den andre ”kritisk”; ”mistankens hermeneutikk”. Utgangspunktet for den første beskrives er en innstilling der forskeren går inn for å forstå hva folk mener, og den andre har mer fokus på hva som ikke blir sagt.⁵ (ibid. s. 273) Vanligvis benytter man begge to ved å veksle på å bruke dem. Starten av mitt prosjekt bar særlig preg av en kritisk innstilling fordi jeg hadde en opplevelse av at bruksgjenstander fikk lite omtale innen kunsthåndverksfeltet og at det var noe som ikke ble sagt om dem. Dermed undersøkte jeg hvordan og hvor disse gjenstandene opptrådte. Underveis justerte dette seg til en mer lyttende innstilling.

Kvalitativ metode og problemtilnærming

I dette prosjektet har jeg benyttet kvalitative metoder. Disse har til hensikt å beskrive fenomeners karakterer og egenskaper, i motsetning til en kvantitativ vinkling der man mer søker etter antall og mengder. Andre kjennetegn på kvalitative metoder er nærhet til det man undersøker og åpenhet for ambivalenser, altså det som man ser kan ha betydning for å danne seg et større bilde og forståelse (Halvorsen, 2007, s. 33) Jeg startet med en åpen tilnæringsmåte til undersøkelsesfeltet, jeg hadde fra starten av ikke en presis mening om hva forskningen skulle fokusere på. Interessefeltet var stort, om bruksgjenstander og kunsthåndverksfeltet. I begynnelsen hadde jeg en formening om at disse gjenstandene ikke ble regnet som kunsthåndverk eller kunstgjenstander, og dette styrte forskningsopplegget. Etterhvert utkrystalliserte det seg momenter som dannet grunnlag for problemstillingen. Innen

⁵ Karl Marx omtales som en tenker som har utviklet teorier som er bygd på mistankens hermeneutikk. Han hevdet at ideologi avspeilte fordekte klasseinteresser og herskerklassens særinteresser.

fenomenologien er noe av tanken at problemstillingen bør være åpen for at livet og virkeligheten skal kunne innvirke på denne formuleringen (ibid. s. 36). Dette innebærer også at jo lengre man venter med en eksakt problemformulering, jo større mulighet er det for at relevante og interessante aspekt kan bidra til et fruktbart fokus. Jeg har valgt en åpen problemformulering som har gitt meg anledning til å justere vinklingen helt frem til slutten av prosjektet. Og to uker før denne skriftlige delen skulle leveres endret jeg faktisk litt på innfallsvinkelen.

Empiri, metodiske grep og refleksivitet

Empirien, eller det som danner utgangspunkt for beskrivelsene og drøftingen, har jeg bygget opp ved å samle informasjon på ulike måter og fra ulike hold. Som tidligere nevnt har jeg ført logg over arbeidet og denne danner basisen. I kapittel 2 har jeg i hovedsak studert to bøker som omhandler kunsthåndverksfeltet, Jorunn Veitebergs bok fra 2005; *Kunsthåndverk, frå tause ting til talande objekt*, da særlig kapittelet; *På samtidskunstens arena* (Veiteberg, 2005) og Andre Galis bok fra 2015; *Kampen med materialet* (Gali, 2015). Jeg har også sett nærmere på en nesten dagsaktuell utstilling innen feltet og deltatt på et seminar med tema knyttet til mitt interessefelt. I kapittel 3 er empirien fokusert rundt beskrivelser av utøvere innen fagfeltet og det meste er hentet fra internett. Også en samtale med en utøver er med. Jeg har tatt utgangspunkt i noen av kunsthåndverksfeltets utstillingsarenaer; Sørlandets Kunstmuseum, Galleri Format og Kunsthåndverkernes Årsutstilling, ikke private gallerier eller kunstnersentere.

I det neste kapittelet er det egen erfaring fra Designernes eget julemarked og kunstsosiologene Dag Solhjell og Jon Øiens bok; *Det norske kunstfeltet* som danner basisen. Her er også samtaler med aktører i feltet med. Deretter følger en omtale av verket *På lager* skrevet av kunstkritiker Oda Bahr (Bahr, 2015), samt tekster av filosofene Arthur Coleman Danto (Danto, 1964) og Immanuel Kant (1790). En samtale mellom kunsthåndverkeren Sidsel Hanum og Andre Gali som fant sted på et arrangement på Sørlandets Kunstmuseum er også med. Dette beskriver hvordan jeg på ulike vis har innhentet informasjon som jeg har arbeidet videre med. Jeg har både studert tekster og arenaer som omhandler tema, deltatt på seminar og har hatt samtaler i feltet. Den overnevnte empirien har dannet grunnlag for en videre analyse av disse tekstene og den andre informasjonen.

Begrepet *refleksivitet* er et sentralt begrep innen feltmetodikken og kan forklares som at vi er en del av den sosiale verden vi studerer, noe lignende den fenomenologiske tilnærmingen. Dette innebærer at "[...] forskerens orientering påvirkes av sosio-historisk plassering og verdier som er rådende i den gitte sammenhengen. Denne påvirkningen reflekteres inn i tolkningen av resultatene" (Halvorsen, 2007 s. 54). Denne faktoren har i dette prosjektet betydning spesielt i loggføringen og ved de utvelgelsene jeg har gjort der.

Reliabilitet, validitet og det forskningsetikk

Påliteligheten til et forskningsresultat er det som kalles reliabilitet. Mulige feilkilder blir dermed sentralt. Generelt kan man si at flere typer data om samme fenomen gir større pålitelighet, og at etterprøvbart er sentralt. I mitt prosjekt har jeg benyttet meg av informasjon som er tilgjengelig for alle, bøker, internett, omtaler og referat, og som dermed er etterprøvbart, men også av informasjon som min nærhet til feltet har gitt meg, samtaler og annet. Disse samtaler har funnet sted underveis i prosessen og har sannsynligvis vært preget av de spørsmålene som jeg under tiden har vært opptatt av. De kan ikke etterprøves fordi personene er anonymisert og fordi konteksten de oppsto i ikke lenger er tilgjengelig.

Validiteten sier noe om hvilket samsvar det er mellom det undersøkelsen gir inntrykk av å studere og det som faktisk studeres. Den åpne problemformuleringen jeg benytter innebærer at jeg står fritt til å velge ulike synsvinkler som jeg ser bruksgjenstander i forhold til. Dette innebærer også at sammenhengen mellom de ulike vinklingene jeg benytter ikke nødvendigvis sier noe om at det ene er årsak til det andre, og kan hende at en synsvinkel som jeg ikke har benyttet kan si mer om fenomenet enn dem jeg har arbeidet ut fra. I starten av prosessen foretok jeg et skjønnsmessig utvalg av tekster jeg ønsket å forholde til. Disse valgene medførte at jeg samtidig utelot andre utfra det ståstedet jeg hadde da. Men det er en nødvendighet å begrense materialet man arbeider ut fra. Jeg valgte å ta utgangspunkt i hvordan bruksgjenstander blir presentert innen fagfeltet, på samtidens kunstarena, av flere utøvere i feltet og i en omtale. Dette belyste jeg nærmere ved å benytte ulike aspekt som det økonomiske, det kunstfaglige og det skapende. Dette har gjort det mulig å reflektere over og å drøfte ulike årsakssammenhenger. Jeg nevnte tidligere at jeg endret noe på innfallsvinkelen helt i slutten av prosessen, frem til da hadde jeg nærmest ubevisst arbeidet mot å trekke

mulige årsaksslutninger, og det opplevdes svært vanskelig. Den endringen jeg foretok gjorde det mulig å heller se mulige sammenhenger uten å nødvendigvis komme til en konklusjon. Der informasjonen ikke er hentet fra offentlige kilder har jeg anonymisert kildene.

Kunstnerisk utviklingsarbeid, en fenomenologisk tilnærming

Det er store likhetstrekk mellom kunstnerisk arbeid og forskning fordi man i begge tilfeller produserer ny kunnskap. Det kunstneriske objektet kan forstås som en mediering av kunstnerens utforskning og opplevelser, inn i for eksempel et fysisk materiale, slik jeg gjør. Dermed skulle man anta at dette kunstobjektet også kunne fremstå som et forskningsresultat i seg selv. Dette synet er stadig oppe til diskusjon, men i dag forutsettes det at man i tillegg skal kunne sette ord på hva den nye kunnskapen er for at det skal kunne kalles forskning. Det er fremdeles en forskjell mellom det man kaller utforskning og forskning, men det ser ut til at nyere vitenskapsfilosofi utvider disse begrepene.

I dette prosjektet har jeg valgt å beskrive mitt arbeid i verkstedet, og tanker og vurderinger som jeg har hatt underveis, i form av en logg. I beskrivelsen av feltarbeidet gjorde jeg rede for hva en fenomenologiske tilnærmingen innebærer. I dette kunstneriske utviklingsarbeidet er denne tilnærmingen en fordel som dette sitatet sier noe om;

The description of experiences can tell an interesting story. There is an inherent potential within (new) phenomenology to describe experiences in a way that is immediately accessible and interesting to a wide range of readers. By unfolding the event and laying bare the feelings experience by people, the research is likely to attract a relatively wide readership. It deals with everyday life and people can generally relate to this (Denscombe, 2014, s.102).

Jeg har tatt utgangspunkt i en form for dokumentasjon av prosessen som tekstilkunstneren Tone Saastad benyttet i et kunstnerisk forskning og utviklingsarbeid hun gjennomførte ved Kunsthøyskolen i Bergen 2007 (Saastad, 2007). Hun presenterer arbeidet i form av et essay. Hun har brukt loggen sin som utgangspunkt for essayet som er hennes skriftlige del av arbeidet, noenlunde på samme måte som jeg har benyttet min. Det at jeg har et todelt fokus gjør det litt vanskelig å spesifisere hva som er feltarbeid og hva som er kunstnerisk utviklingsarbeid, fordi det har gått over i hverandre underveis. Den siste delen av oppgaven omhandler størstedelen av den kreative/skapende fasen, og der reflekterer jeg over egne opplevelser underveis. Saastad har gjort det litt annerledes ved at refleksjon og drøfting kommer i etterkant. Det bør nevnes at hennes prosjekt var annerledes enn mitt, hun skrev essayet i etterkant av en utstilling som var utgangspunkt for hennes skapende arbeid. Søren

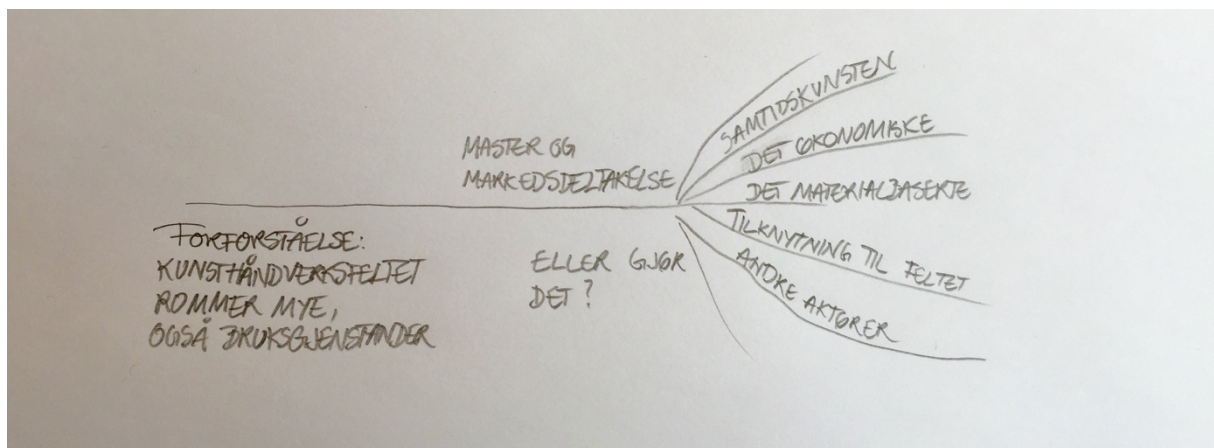
Kjørup, som er en dansk filosof og professor i vitenskapsfilosofi har skrevet et forord til hennes tekst. Der beskriver han denne formen for kunsthistorisk forskning som særdeles gunstig.

[...]det Tone Saastad tilbyr oss her, er derfor ikke bare en unik innsikt i den langtfra lineære prosessen som leder fram mot ferdige verk til en planlagt utstilling. Hun gir oss også et uvurderlig eksempel på hvordan denne typen forskning kan utføres[...]Gjennom sin forskning og sitt essay har Tone Saastad gitt oss et innsiktsfullt eksempel på både hva kunstnerisk kreativitet og kunstnerisk forskning kan være. (Kjørup, 2007, s.2)

Jeg har valgt å ta med dette fordi denne type prosessbeskrivelse, etter det jeg kjenner til, ikke er så utbredt, og fordi jeg benytter en lignende prosessbeskrivelse.

Felles linjer og flytende overganger

Som jeg har vært inne på har det todelt fokuset i oppgavens skapt utfordringer på ulike vis. Det har vært krevende å finne en form som gir et riktig kronologisk bilde av prosessen, samtidig som fokusene skulle ivaretas. Dette har gitt seg utslag i at det noen ganger glir helt over i hverandre og at det andre ganger kan opptre litt om hverandre. Men samtidig har de to, la oss kalle dem ulike prosessene, så mange likhetspunkter som danner felles linjer og flytende overganger.



Bilde 7: Egen skisse

Jeg har laget denne enkle skissen for å vise hvordan forståelsen min endret og utvidet seg i løpet av prosessen.

Kapittel 3. Kunsthåndverkfeltet og beskrivelser av bruksobjekter

Jeg vil innledningsvis gjøre rede for kunsthåndverksfeltet i et historisk perspektiv og om tendenser i samtiden. Det kan være nyttig å ha dette som et bakteppe for det jeg tar opp i de neste kapitlene, og for å sette bruksgjenstander inn i en kontekst.

Historisk riss av kunsthåndverkfeltet i Norge

For å vise den sterke tilknytningen kunsthåndverkfeltet har til bruksgjenstander og som kan beskrives som utgangspunktet for fagfeltet har jeg laget en enkel presentasjon av viktige begivenhetene innen feltet.

Under renessansen på 1500-tallet skjer det en utvikling som skaper et skille mellom håndverk og kunst, riktignok er det først på 1700-tallet at begrepet kunst oppstår. Det kunstneriske blir sett på som en mer intellektuell aktivitet, mens håndverket som en manuell aktivitet. Jeg har valgt å presentere et historisk riss fra 1800-tallet og frem til i dag fordi perioden beskriver hvordan det oppstår en splittelse mellom grupper i feltet.

Industrialiseringen på 1800-tallet førte til at flere gjenstander ble produsert av maskiner og ikke for hånd, og det stiltes ikke krav til hvem som kunne drive med denne produksjonen. Dette bidro til at kvaliteten på varene kunne være lav. Denne erfaringen dannet utgangspunktet for det som kalles den ”kunstindustrielle bevegelsen” (Veiteberg, 2005, s. 16). Det ble nå satt fokus på brukstingene, som gjennom dyktig håndverk og kunstnerisk kvalitet kunne høyne kvaliteten. Disse gjenstandene som ble produsert frem til begynnelsen av 1900-tallet var ofte svært kostbare og dermed tilgjengelig kun for en velstående krets. Samtidig ble det viktig for nasjonen Norge, etter unionsoppløsningen med Sverige, å styrke nasjonalfølelsen. Innen kunstfeltet kalles denne perioden for den romantiske nasjonalisme. Man gikk da til den norske bygdekulturen, og husflid ble et satsningsområde. Også utenfor landegrensene skjedde det ting i feltet, blant annet Arts and Crafts movements flere steder i Europa. Bevegelsen var ikke ensrettet, men det overordnede idealet var ønsket om å skape en kunstform som forente kunst og håndverk. ”Arbeidsglede”, ”det enkle liv”, ”tro mot materialene” og ”demokratisk design” var noen uttrykk som karakteriserte deres idealer (ibid, s.18). Disse ideene kom også til Norge, og formgiverorganisasjonen; ”Foreningen for anvendt kunst” ble dannet. Dennes mål var blant annet å skape vakre og billige gjenstander til hjemmet. Organisasjonen ble etter noen år oppløst og en ny så dagens lys; ”Foreningen

Brukskunst". Foreningen hadde fokus på formgiverdelen i industrien og det å lage gode modeller for masseproduksjon, og var sammensatt av industridesignere og brukskunstnere. Etterhvert ble det tydelig at mange opplevde at det kunstneriske fikk mindre betydning og at det ble dårligere vekstvilkår for nyskaping. Dermed brøt de ut av foreningen og dannet i 1975; "Norske Kunsthåndverkere". Deres definisjon av feltet var og er fortsatt; "Arbeider i tekstil, keramikk, glass, lær, metaller og andre materialer som er formet og produsert i kunsthåndverkerens verksted- under forhold der kunsthåndverkeren er ansvarlig for hele prosessen fra ide til ferdig arbeid." (Snl, 2009)

På denne tiden ble også båndene til andre kunstnerorganisasjoner styrket. I 1974 sto de sammen i det som kalles Kunstneraksjonen 74. Fokuset for aksjonen var å bedre levekårene ved å fremme krav til den norske staten. Disse forhandlingene førte til at kunsthåndverkere ble likestilt med billedkunstnerne blant annet angående offentlige utsmykningsoppdrag, statlige stipend og støtteordninger.

Samtidens kunsthåndverk

For å undersøke hva som preger feltet i samtiden har jeg sett nærmere på hva noen av fagfeltets teoretikere skriver. Jorunn Veiteberg er en norsk kunsthistoriker, kurator og regnes som en nestor innen kunsthåndverksfeltet i Norge. I 2005 ga hun ut boken *Kunsthåndverk: frå tause ting til talande objekt*. Hun peker på maktkamper på kunstarenaen, der hun mener at kunsthåndverk ser ut til å sitte fast i en underordnet stilling i forhold til billedkunsten (Veiteberg, 2005, s.15) Hun beskriver et skjæringspunkt mot andre fagtradisjoner, og at det i norsk sammenheng er punktet mellom kunsthåndverk og billedkunst som er mest fremtredende. I andre land vil muligens grensen til design være mest gjeldende.

Det er mange synspunkter i forhold til dette, og i et historisk perspektiv er skillet mellom kropp og sjel, det materielle og det åndelige (ibid, s.33), sett på som en metafor for dette skillet. Men Veiteberg viser med flere ulike eksempler at kunsthåndverkere og billedkunstnere arbeider mer og mer likt. Det rådende grenseoverskridende og konseptuelle kunstsynet preger begge feltene. Likevel er det en tendens til at kunsthåndverkere viser til bruk av materialer som en viktig faktor i sine arbeider (ibid, s.33). Likeledes fenomenet bruk, men da ofte som en hentydning om at dette "forbindes" med bruk, men at det ikke er funksjonelt i den forstand. Konrad Mehus "Dinnertime", ses på som et nærmest ikonisk

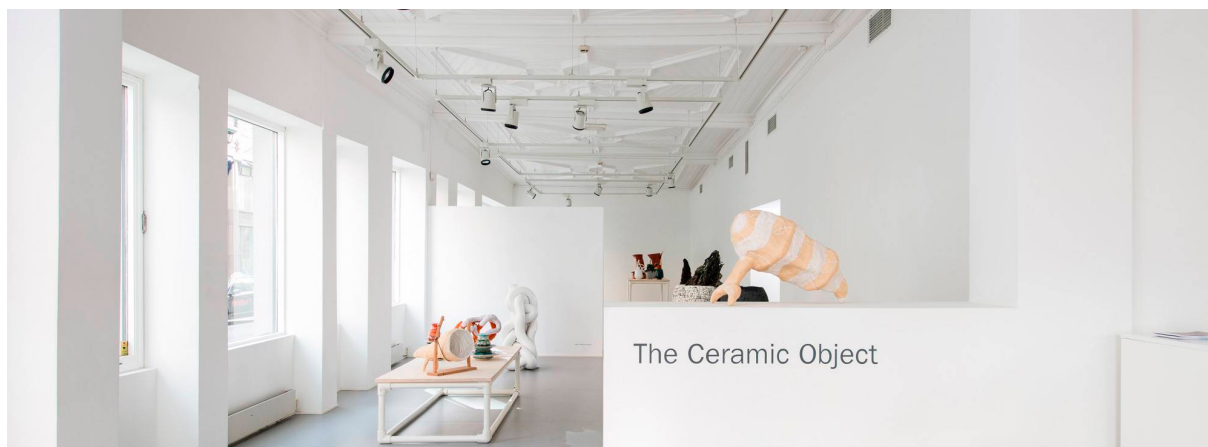
eksempel. Det er en gjenstand som både er ett glass og en gaffel, men utformingen gjør at den ikke kan brukes.



Bilde 8: Konrad Mehus, *Dinnertime*, 1973

Denne tendensen var over en lengre periode sentral innen kunsthåndverket og ser fremdeles ut til å være det. Det som imidlertid har gjort seg sterkere gjeldende er at kunsthåndverkere henviser til materialenes og de ulike formenes tradisjonsrike historie, som f.eks. fat.

En annen som har skrevet om feltet er Knut Astrup Bull, seniorkurator ved Kunstindustrimuseet. Hans bok kom ut et par år etter Veitebergs og viser til en annen vinkling av forståelsen for feltet i samtiden. Han peker på at fagfeltets har en særegen estetikk som analyser må ses i forhold til. Dette mener han skiller seg fra Veiteberg sitt syn som mer ser på kunsthåndverket som en hybrid praksis, i mellomrommet mellom brukskunsten og billedkunsten (Bull 2007, s.11).



Bilde 9: Galleri Format, *The Ceramic object*, 2014

Den seneste boken om norsk kunsthåndverk kom ut i desember 2015, i forbindelse med organisasjonens Norske kunsthåndverkers 40 års jubileum. Det er Andre Gali som er redaktør og som har skrevet mesteparten. Han har lang fartstid i organisasjonen og dens tidsskrift. Boken *Kampen med materialet*, tar for seg den historiske utviklingen og viser til tendenser i samtiden og fremtiden. Organisasjonens tidsskrift, *Kunsthåndverk*, har gjennom årenes løp tatt opp det samtidige og har bidratt til at feltet får litteratur.

Høsten 2015 ble det invitert til et seminar i regi av Norske kunsthåndverkere og Norsk kritikerlag, med tittelen: *Brukbar-om fenomenet bruk*. At dette nå er på dagsordenen igjen er spennende, og som deltaker på seminaret vil jeg beskrive det fra mitt ståsted senere i teksten. Gali viser også til andre nyere tendenser innen feltet som Astrup Bull og Veiteberg ikke har med. Han oppsummerer 80-årene som en tid der ytringsrommet til kunsthåndverkere var det sentrale og at 90-årene viste en tendens til at billedkunstens konseptuelle strategier fikk større innflytelse i kunsthåndverkspraksiser. Om samtiden sier han;

I dag spenner kunsthåndverket fra funksjonelle gjenstander og unike designobjekter til konseptuelle og prosessuelle praksiser som roterer rundt eksperimentell materialbruk, gjenbruk, ”ready-mades” og installasjoner. På denne måte er kunsthåndverket i dag et mangefasettert felt med en rekke ulike praksiser preget av ulike tilnærminger til materialer og ulike måter å produsere mening på. (Gali, 2015, s.14)

Det at han nevner funksjonelle gjenstander finner jeg interessant. Frem til det jeg har lest i de to andre bøkene er dette funksjonelle aspektet, forstått slik som at gjenstandene er laget med funksjon som sentralt element, lite beskrevet. Kanskje sier dette noe om at det er en endring i feltet, og at fenomenet bruk blir et viktigere moment i samtiden og fremtiden. Gali beskriver også samtiden som en tid der ”[...] nærhet til materialer, det unike, det kortreiste, det intime, det autentiske, verdien ved praktisk kunnskap, og den motstanden kunsthåndverket

representerer i forhold til den stadig akselererende globale økonomien og miljøtrusselen den fører med seg ”(ibid, s.12).

Også i denne beskrivelsen ser det ut til at han definere kunsthåndverk med bruksfunksjon, og at han ser en tendens til at vi nå verdsetter mer håndlagde bruksgjenstander laget i vår nærhet. Men hvor er det man finner disse gjenstandene? Jeg har vært flittig publikummer på flere kunsthåndverkutstillinger i Norge, og kun et fåtalls ganger er slike gjenstander utstilt.

Is Pottery back?

For å presentere kunsthåndverk som er dagsaktuell vil jeg kort nevne en utstilling som ble vist på Kunstnerforbundet⁶ i januar 2016 med tittelen *Pottery is Back*. Den er kuratert av Gjertrud Steinsvåg.⁷ I hennes beskrivelse av utstillingen sier hun blant annet:

Fleire påstår at pottery never left, og prosjekta er på ingen måte konkrete svar på at *pottermakeriet har vore borte og er no tilbake*. Kunstnarane assosierer til brukskunst, kunstkeramikken, leira, skulpturen, objektet, og jobbar ut frå ulike estetiske, funksjonelle, politiske, og samfunnsmessige utgangspunkt. 28 kunstnarar er med i utstillinga, og saman viser dei det mangfaldet av reaksjonar på utlysinga. (Steinsvåg, 2016)



Bilde 10: *Pottery is back*, 2016

⁶ Kunstnerforbundet er landets eldste privateide galleri for samtidskunst

⁷ Gjertrud Steinsvåg har bred erfaring som kurator og er ansatt ved kunsthøyskolen i Oslo, som programansvarlig for kunst og håndverk bachelor studiet.

Hun trekker også frem at kunstnere arbeider med funksjonelle gjenstander. Denne utstillingen har jeg ikke besøkt, men det ser ut til at den er et unntak, eller opptakt til noe nytt på utstillingsarenaen.

Brukbart- om fenomenet bruk

Høsten 2015 deltok jeg på et seminar om fenomenet bruk på Kunstindustrimuseet i Oslo. Salongen, som disse seminar kveldene kalles, er støttet av Norsk kulturråd og Fritt Ord, og ble arrangert i samarbeid med Norske Kunsthåndverkere, Kunstindustrimuseet og Institutt for bruk, KHiO. I panelet satt Kjersti Solbakken (daglig leder, Galleri Format), Anna Talbot (smykkekunstner), og Charlotte Bik Bandlien (antropolog og medlem av Institutt for bruk ved Kunsthøyskolen i Oslo). Ordstyrer var André Gali, redaktør i Norwegian Crafts og av boken *Kampen med materialet* som jeg har henvist til tidligere.

Gali startet med å snakke om Kant og hans begrep innen estetikken, det desinteresserte blikk. Dette begrepet har fått stor betydning for kunstfeltet og refereres stadig til. Ofte blir det satt i sammenheng med kunst man opplever på gallerier og museum. Derfra gikk han videre og snakket om hjemmet som arena for kunst. Han trakk linjer til Arts- and craft- bevegelsen og brukskunstens idéer om at hjemmene skulle inneholde håndlagde interiør gjenstander, nærmest som et *Gesamtkunstwerk*.⁸ I den forbindelse trakk han frem Heideggers⁹ syn på objekter, at de nærmest kun er virkelige når de brukes. Dermed fremstår funksjonen som et virkemiddel for erkjennelse og dette gjelder også for kunsten. Gali stilte også spørsmålet om hva det er som skiller kunsten fra hverdagen, og om dette er viktig.¹⁰ Et moment som stadig kom opp var om kunsthåndverk rangerer lavere i kunsthierarkiet enn billedkunsten. Det spekuleres i om dette har sammenhengen med bruksfunksjonen som ofte foreligger ved disse objektene. Kjersti Solbakken, daglig leder av Galleri Format (Kunsthåndverkerenes eget galleri) poengterte at kunst til bruk har et stort potensiale. Hun uttalte at kunst fra hennes synsvinkel, gir mest når den griper inn i livene våre. For eksempel når man i hverdagen

⁸ Gesamtkunstwerk («helhetskunstverk») er en tysk betegnelse som stammer fra filosofen Eusebius Trahndorff. Betegnelsen brukes også for å beskrive andre «helhetlige» kunstverk som omfatter forskjellige kunstformer og settes ofte i forbindelse med Bauhaus skolen i Tyskland.

⁹ Martin Heidegger, 1889-1976, tysk filosof, skrev blant annet om kunsten og diktningens ontologiske betydning.

¹⁰ Et fylldig referat fra dette seminaret, skrevet av Monica Holmen, kan leses på <http://kritikerlaget.no/saker/brukbart-om-begrepet-og-fenomenet-bruk>

bruker en kopp som en kunsthåndverker har laget. Man får på den måten også en eierskap følelse til kunsten. Hun trakk også frem den gleden kunsthåndverkere kan oppleve ved den fortroligheten til kundene dette kan medføre. Tanker om at det vi gjenkjenner plasseres lavere i et slags hierarki nevnte hun også. Charlotte Bik Bandlien fra KHiO, snakket en del om hvordan kunsthåndverk passer så godt inn i dagens samfunn og trender, der det skjer en materiell vending. Man ønsker tilbake til noe mer håndfast og kortreist. For 10 år siden hadde begrepet design høy status, mens det i dag heller gir en litt emmen smak. Det viser seg også at flere designere nå arbeider mer som kunsthåndverkere, med småskala produksjon. Hun uttalte også at det såkalte hierarkiet nok er noe mer internt i kunstnerorganisasjonene.

Smykkekunstneren, Anna Talbot, sa at for henne er bærbarhet viktig. Av og til er ikke smykket ferdig før det er på en kropp. På denne måten så hun på mennesket som nærmest en del av verket, og at denne dimensjonen forsvinner i et galleri. Smykker mente hun, har ikke en ren bruksfunksjon, men det brukes av en kropp i hverdagen. For henne var mangfoldet i kunsten det interessante, og ikke det såkalte hierarkiet. Samtidig er det flere som skaper smykker som det er umulig å bruke på en kropp. Hun mente også at skillelinjene mer og mer viskes ut i forhold til konsept og materialitet. For henne oppleves det som frigjørende å lage noe med hendene i et materiale. Hun kjente seg komfortabel med å kalle seg smykkekunstner. Etter debattantenes ytringer ba en eldre mann om ordet. Han trakk frem hvordan Sokrates vandret rundt i gatene og spurte folk om hva de gjorde og hvorfor. Derfra trakk han linjer til funksjonalismens syn på at det er vakkert det som kan brukes og at bruken avgjør utformingen. En kvinne fulgte opp med spørsmål om hvorfor bruksaspektet ikke blir hedret mer. Begrunnelsen hennes var bl.a. at dette opp igjennom historien hadde vært så viktig og at det fremdeles er viktig å fremheve.

Det ble også referert til en nylig utstilling i Italia, der det nærmest krevdes at publikum måtte røre ved objektene og prøve dem, noe som vanligvis ikke er tillatt på utstillinger. Som en kommentar ble det stilt et spørsmål om kunsthåndverkere heller burde arbeide på andre arenaer enn på det som ofte ses på som billedkunstens, museer og gallerier.

Helt avslutningsvis fremmet en litt ergerlig mann spørsmål om hvorfor det økonomiske ikke kom på agendaen nå som NK var 40 år, og fordi det også var av økonomiske årsaker at organisasjonen ble stiftet. Hvordan kunsthåndverkere livnærer seg mente han var et betimelig spørsmål. Han fikk til svar at det ikke var kveldens agenda.

En liten oppsummering

Det er skrevet forholdsvis lite om kunsthåndverksfeltet i Norge, og dette gjenspeiler seg i de få kildene jeg fant som omhandlet mitt interessefelt. Dette påpeker også Veiteberg. Hun mener at det er av stor betydning for fagfeltet at det blir teoretisert og beskrevet i litteratur (Veiteberg, 1995, s.9).

Når samtidens kunsthåndverk beskrives slik som i bøkene jeg refererer til, er sannsynligheten stor for at det mest er det man finner på feltets utstillingsarenaer som blir gjort til materiale for gransking. Disse arenaene har stort sett utstillinger som speiler det som skjer av nye og spennende kunstuttrykk i samtiden. Slik sett blir det et tomrom der den delen av feltet som arbeider med bruksgjenstander ikke beskrives. Det som ser ut til å ha preget feltet etter at kunsthåndverkere startet sin egen organisasjon, er at bruksgjenstander er skjøvet litt ut på sidelinjen i utstillingssammenheng. Det kan være nærliggende å anta at kunsthåndverkere har hatt behov for å definere dette forholdsvis nye feltet. Og at det nærmest har foregått en løsrivelsesprosess fra bruksfenomenet. I litteraturen og på seminaret ble det satt fokus på at feltet mer og mer har nærmet seg billedkunstfeltet, men at det nå er tendenser til en endring i forhold til dette. Nye utstillingsformer og utstillingen *Pottery is back* som ble vist på Kunstnerforbundet gjenspeiler dette.

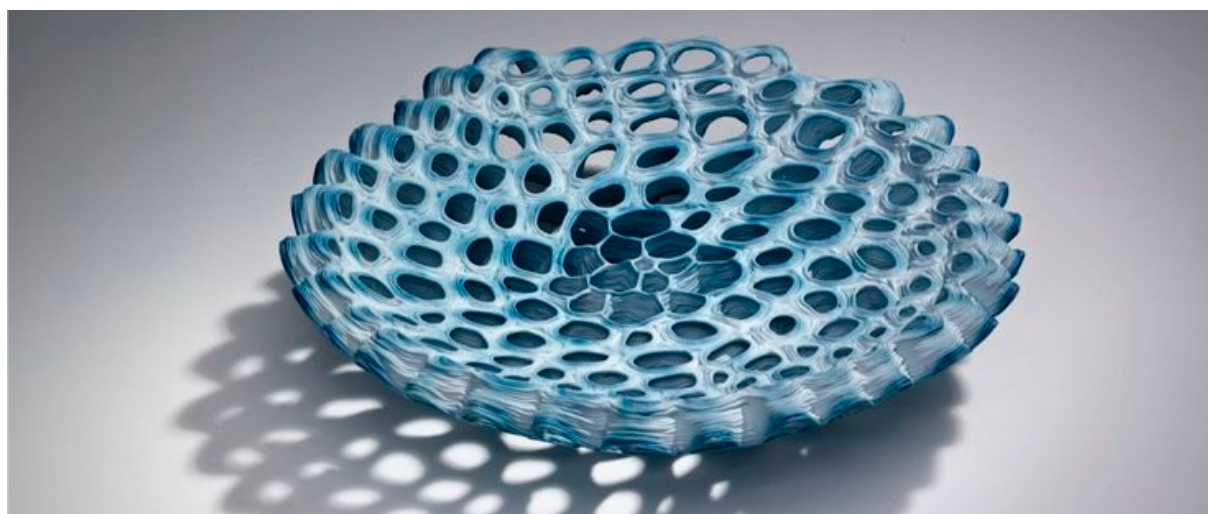
Seminaret om fenomenet bruk vitner om en økende interesse for hva begrepet bruk kan innebære. Men det var noe som ikke ble nevnt og som fikk meg til å undre videre. Hvorfor ble det ikke snakket om arenaene der så mange bruksgjenstander opptrer, kunsthåndverksmarkeder og slike arenaer? Det ble snakket en del om ulike former for utstillinger på gallerier og hvordan disse forholdt seg til bruksfenomenet, men da ikke som bruksobjekter, men mer av konseptuell art. Bruksobjekter som kopper og smykker ble nevnt av Solbakken og Talbot, og verdien i nærheten til kunst i hverdagen var da sentral. Eierskapet for brukeren av objektet blir slik viktig. Samtidig er det slående at markeder da ikke kommer på banen som den arenaen der de fleste objekter får nye eiere. Gali tok opp hvordan kunsten skiller seg fra hverdagen og om det er viktig. Han peker da på et interessant spørsmål i forhold til bruksobjekter. Når bruksgjenstander presenteres på gallerier og museer inngår de i en annen kontekst enn på markeder. Et nytt spørsmål som dukker opp er hvordan andre kunsthåndverkere forholder seg til bruksgjenstander i sine virker.

Kapittel 4. Hvordan utøvere forholder seg til bruksobjekter

Så hvordan nærmer kunsthåndverkere seg til bruksobjekter? For å undersøke dette nærmere har jeg tatt utgangspunkt i utøvere som skaper bruksobjekter, og det jeg fant var ulike måter å forholde seg til slike objekter og fenomenet bruk. For å skape en oversikt har jeg plassert dem i tre kategorier, der jeg eksemplifiserer med nyere arbeider til utvalgte kunsthåndverkere. Fordi jeg selv arbeider med keramikk og blant annet lager fat, har jeg valgt å presentere noen som arbeider med tilsvarende.

Materialbaserte kunstneriske uttrykk

Det jeg har lagt til grunn for denne kategorien er fat der fokus er noe annet enn å løse den rent praktiske funksjonen og der de kunstneriske og estetiske uttrykkene er det sentrale. Det kan for eksempel være skulpturelle fat. Kunsthåndverkeren Sidsel Hanum er aktuell med en separatutstilling på Sørlandets Kunstmuseum nå på våren 2016. Hun regnes som en av de store innen feltet både i Norge og i utlandet. På denne utstillingen viser hun blant annet flere skulpturelle fat i teknikken horning.¹¹ Hanum har videreutviklet denne teknikken og benytter den til å skape ulike tredimensjonale objekter, blant annet fat. Disse er imidlertid skjøre og kan trolig *ikke* benyttes som funksjonelle fat.



Bilde 11: Sidsel Hanum, 2016

¹¹ Horning er en teknikk som opprinnelig ble bruk som dekorasjon av leiroverflater.

Flytende porselen i beholder klemmes ut av beholderens tynne tut og danner tegninger.

En konseptuell tilnærming

Innenfor denne kategorien kan fat/skåler benyttes til å skape en installasjon, slik blir presentasjonen av gjenstandene det sentrale. Heller ikke her er den praktiske funksjonen i sentrum. Kunsthåndverkeren Lene Tori Obel Bugge sitt verk ”På lager”, trekker jeg frem som et eksempel på dette. Verket består av mange skåler med samme glasur som er plassert gruppevis oppå og under en pyramideform av teakbord. Hun deltok med dette verket på kunsthåndverkernes årsutstilling, *Kunsthåndverk 2015*. Hun beskriver selv dette verket som en metafor for alt det som må settes på lager etter store separatutstillinger, alt som ikke blir solgt. En annen tolkning kan være at disse bruksgjenstandene er satt på lager, symbolsk sett, fordi det ikke er rom for dem på samtidens kunstarena.



Bilde 12: Lene Tori Obel Bugge, *På lager*, 2015

Det funksjonelle som utgangspunkt

Denne kategorien preges av at de funksjonelle egenskapene er sentrale for gjenstandene, de er laget for å brukes som fat, til å ha noe oppå. Elise Hellan Hansens fat trekker jeg frem som eksempel. Hun lager kun bruksobjekter. Det er spesielt de hverdagslige kjøkkengjenstander som er beregnet for matlaging, oppbevaring og servering hun interesserer seg for.

I 2015 hadde hun en utstilling på feltets eget galleri, galleri Format i Oslo. Hun er dermed et unntak når det gjelder hva som stilles ut på et av feltets utstillingsarena. På galleriets hjemmeside sier de dette om utstillingen:

”Helland-Hansens engasjement for den funksjonelle bruksgjenstanden har stått sterkt gjennom hennes 40-årige virke som kunsthåndverker. Interessen hennes knytter seg til det sansbare ved tingene. Hvordan holder man rundt en kopp? Hvordan opplever man varmen gjennom godset og hvordan kjennes kantens møte mot en munn? Foruten vektleggingen av estetiske kvaliteter blir selve håndteringen og den daglige omgangen med tingene viktig. De taktile og sensoriske opplevelsene blir forsterket gjennom samhandling med gjenstandene ved tilberedelse av mat, dekking av bord og servering av måltid og på denne måten oppstår ikke bare en fysisk, men også en mental berøring.” (Format, 2016)



Bilde 13: Elisa Helland Hansen, skåler, 2015

Overskridelser

Selv om både Sidsel Hanum og Lene Tori Obel Bugge lager verk som ikke er direkte knyttet funksjonell bruk, lager de også bruksgjenstander der funksjonalitet er sentralt. Men disse gjenstandene blir vanligvis ikke presentert på feltets utstillingsarena. Det kan dreie seg om en betydelig produksjon som selges på kunsthåndverksmarkeder, designmarkeder, fra utøvernes verksteder, fra bakrommet på galleri Format og fra hjemmesider. Jeg var nylig på et seminar der Andre Gali og Sidsel Hanum hadde en samtale om hennes arbeid i forbindelse med

utstillingen på Sørlandets Kunstmuseum. Hun fortalte at hun også lager bruksgjenstander og at disse kan man få kjøpt ved å besøke hennes verksted, eller på Galleri Format.



Bilde 14: Sidsel Hanum, kopper, 2016

Lene Tori Obel Bugge forteller på sin hjemmeside at hun også selger bruksgjenstander fra sitt verksted og at hun også er deltaker på flere kunsthåndverks-markeder.



Bilde 15: Lene Tori Obel Bugge, kopper, 2016

”Brød på bordet”

På en designmesse jeg besøkte i Frankrike i fjor høst, kom jeg i snakk med en utstiller, en dansk keramiker. Hun og partneren hadde et verksted der de blant annet lagde ulike dreide

skåler i porselen. Hun benyttet en litt særegen form for glasering av objektene ved at hun malte glasur på plastfolie som hun deretter presset mot utsiden av skålen. Jeg kjøpte en slik av henne.



Bilde 16: Dansk keramiker, skål, 2015

Hun fortalte at produksjonen og salg av porselensskåler og lignende ga henne brød på bordet. I tillegg til dette hadde hun med ujevne mellomrom utstillinger i gallerier, der hun arbeidet med en mer konseptuell innfallsvinkel. Hun skulle på nyåret ha en utstilling i Sverige, og var nå i gang med planleggingen av denne. Denne vekslingen mellom å dreie skåler og å arbeide mot en utstilling var en kombinasjon hun verdsatte. Ved begge arbeidsformene var det verkstedet som var base og gleden ved å bruke hendene sine til å skape noe, var den samme.

En liten oppsummering

Så langt har jeg funnet ut at kunsthåndverkere benytter ulike innfallsvinkler til bruksgjenstander som utstilles på feltets utstillingsarena. Og at alle søker å uttrykke noe på ulike vis. Noen skaper også slike objekter med tilhørighet til andre kategorier, slik som Sidsel Hanum skaper kopper. Da opptrer de ofte på andre arenaer som er mer rettet mot salg. For enkelte er det slike arenaer som danner basis for inntekten. Dette er en arena som jeg har fått litt erfaring med og som interesserer meg, og som jeg vil beskrive nærmere.

Kapittel 5. Betraktinger om det økonomiske aspektet

Utdrag fra egen logg

Innledningsvis beskrev jeg hvordan loggen over eget arbeid har dannet utgangspunkt for mine spørsmål og videre undersøkelser. Dette gjelder både det som angår feltet og innenfor det fysiske arbeidet, det skapende på verkstedet. Prosessen influerte begge områder og foregikk parallelt. Jeg vil nå presentere noen utdrag derfra.

Fra frø til brød

Samtidig som jeg, våren 2015, arbeidet med mitt kunstneriske utviklingsarbeid som en del av masterstudiet, ble jeg tipset om å søke utstillingsplass på et kunst-og håndverksmarked samme sommer. Jeg har i de siste årene besøkt mange slike markeder og messer, men aldri som utstiller. Dette kunne være en mulighet for meg til å tre frem offentlig med det jeg skaper. Jeg hadde ingen objekter som jeg kunne stille med, men jeg så muligheter til at porselen- og metallarbeidet kunne være utgangspunkt.

Jeg ble svært glad og spent da jeg etter å ha sendt inn bilder av mine arbeider, fikk tilbakemelding om at jeg var velkommen som utstiller. Det opplevdes som en anerkjennelse. Med utgangspunkt i vårens porselens og metall arbeider, startet jeg å utforme og produsere smykker i ulike varianter. Fra ide til ferdig produkt. Jeg utviklet arbeidsmåter som effektiviserte arbeidet. Jeg kjevlet ut store flater av porselen som jeg deretter stakk sirkler ut av. Jeg prøvde meg frem med ulike størrelser. På de som skulle være halssmykker laget jeg et feste til kjede på baksiden. Etter at porselen sirklene var tørket, pusset jeg kantene jevne. Jeg la deretter messing og kobbertråd som en sirkel oppå emnene. Noen av dem penslet jeg med kobberoksid for at de skulle få en svart farge etter brenning. Jeg ønsket at det som begynte å ligne på en kolleksjon skulle bestå av både svarte og hvite smykker. Brenningen medførte at enkelte smykkedeler endret fasong og blir bulkete. Disse vurderte jeg at ikke hadde den kvaliteten jeg ønsket for å kunne brukes som smykker. Dermed brukte jeg noen av disse som knapper på håndlagde tekstile gjenstander. Jeg lagde også noen enkle skåler med den samme utformingen. Markedet var en spennende opplevelse. Jeg fikk mange gode tilbakemeldinger, og solgte bra.

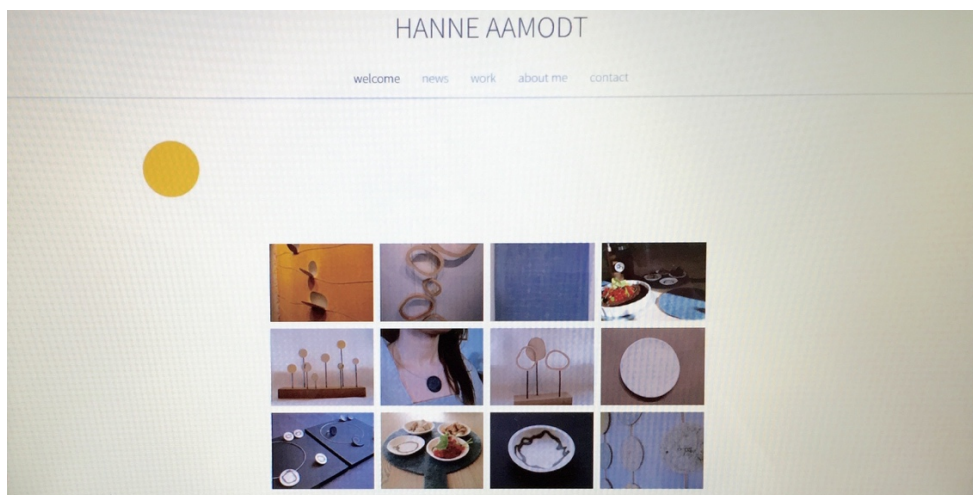


Bilde 17: Egne arbeider, 2015

Et spørsmål om identitet?

I løpet av sommeren fikk jeg nye ideer til masterprosjektet. Helt fra jeg startet på studiet har jeg hatt en plan om å skape en større installasjon, med det relasjonelle som hovedfokus. Men nå har jeg et ønske om å innlemme funksjonelle objekter i prosjektet. En medvirkende årsak til dette er at jeg vil søke som utstiller på et nytt marked, Designernes eget julemarked på DogA (Design og arkitektursenteret) i Oslo.

På denne tiden ser jeg nødvendighet av å opprette en hjemmeside¹², både for å nå ut til flest mulig og fordi det forventes om du vil fremstå som profesjonell. Det oppstår flere vurderinger av hvordan jeg skal beskrive mine arbeider i tillegg til bildene.



Bilde 18: Egen hjemmeside, <http://hanneaamodt.weebly.com/>

¹² Hjemmesiden er ikke oppdatert siden september 2015.

Jeg har nå mange betraktninger angående skjæringspunktet mellom kunst og design. En måte å forstå skillet på er at en designer ikke nødvendigvis skaper et objekt fra ide til ferdig arbeid, men kun tegner og planlegger og lar andre lage det. Samtidig er det også en tendens til at nåtidens designere også gjør dette, at de lager småskala produksjoner selv. En annen faktor er at mange kunsthåndverkere også arbeider innenfor design når de lager bruksgjenstander. Spørsmålet er det vanskelig å finne et enkelt svar på. Men for meg ser det ut til at det skapende kunstneriske har det samme utgangspunktet. Dermed skulle man tro at jeg ville slå meg til ro med det og at jeg ville innse at det kanskje ikke var så viktig. Men allikevel opptar det meg. Jeg antar at det delvis har opphav i et behov for å plassere seg i feltet og å kjenne tilknytning til et fag. Nærmest som et spørsmål om å finne en identitet. Jeg har under studietiden assosiert mitt arbeid med kunsthåndverksfaget, fordi jeg har arbeidet i materialer med kunstneriske arbeider og bruksobjekter. Men nå oppstår det en tvil i meg om hvor jeg hører hjemme, kanskje det heller er i designfeltet? Jeg har jo ikke en inngående erfaring og kunnskap om ett materiale slik som mange kunsthåndverkere har. Under en mastersamling tar jeg opp disse spørsmålene og får et svar om hvorfor jeg ikke bare velger å se på meg selv som designer. Jeg leker med denne tanken en periode, men det går ikke lang tid før jeg innser at designerrollen ikke dekker arbeidet like godt som kunsthåndverkerrollen. Jeg tar hånd om hele prosessen med idéskapingen og arbeidet i verkstedet med å skape objektene.

”Grunnstoff”

Alle spørsmålene som opptar meg og usikkerheten forbundet med feltilhørighet, gjør at jeg vender tilbake til den opprinnelige masterplanen og utelater bruksobjekter.

Nå er det tanker om hvordan jeg kan skape et kunstnerisk arbeid med solen som utgangspunkt som dominerer. Jeg fabulerer rundt solen og dens fysikk og estetikk. Jeg ser for meg å arbeide i flere ulike materialer, kanskje veve gul ull på metallgitter, smelte metaller med gassflamme og mange andre ideer. Jeg har lagt bort ideen om porselen og metall for en periode og søker nå etter andre muligheter. Fokuset er på solen og hvor viktig lys og varme er for alt som lever. Behov for noe bestandig blir assosiert med solens utrolige størrelse, og det uendelige blir gjenstand for videre fabulering. Jeg ønsker å skape noe som kan formidle en form for ro og noe robust som en motvekt til alt det flyktige. Noe håndfast, som kan tas og føles på. Noe stabilt i det ustabile. I tiden fremover er det mange av de samme momentene som gjentar seg og som tas opp til nye vurderinger og refleksjoner. Det er stadig denne lengselen etter noe

grunnleggende jeg søker. Et ønske om å se de større linjene, se dypere. Jeg søker mye på nettet og begrepet grunnstoff er sentralt. Jeg arbeider nå hovedsakelig med metalltråd. Jeg har oppdaget at det dannes noen nærmest organiske former når jeg hamrer dem flate. Dette er litt i samme gate som at metallet smelter og finner sin form, men her er det min hamring som får metallet til å finne en annen form. Jeg tester ut ulike typer metaller og ulike tykkelser. Det hele munner ut i en modell av et større verk som jeg har ønske om å lage, et stort forheng av metalltråder.



Bilde 19: Eget arbeid, utsnitt av metallarbeid

Det er mye fokus på flyktningekatastrofen i Syria nå, og metalltrådene minner meg om tårer. Jeg rekognoserer på ulike utstillingsplasser og besøker det prisbelønte arkitektoniske biblioteket i Vennesla. Her ser jeg en god mulighet for visning av verket, og jeg har en samtale med en ansatt med ansvar for dette området som gir meg et foreløpig klarsignal. Så får jeg beskjed om at søknaden om deltakelse på Designernes eget julemarked i Oslo er innvilget.

”Jeg tenker salg når jeg skaper kunst”

Jeg ønsker denne erfaringen som markedet kan gi og takker ja til å være utstiller. Dette innebærer at jeg nå starter arbeidet med utprøvinger av nye objekter. Jeg velger å fokusere på bruksgjenstander i to materialer. Smykker, knagger og små skåler i porselen med tegninger av smeltet metalltråd. Og brikker, bordskånere og sitteunderlag i ull jeg har farget selv. Jeg tar

utgangspunkt i det jeg har laget til sommerens kunsthåndverksmarked og supplerer med noen nye gjenstander.



Bilde 20: Eget arbeid, knagger og smykker, 2015

Perioden før Designernes julemarked preges av produksjon av objektene jeg skal stille ut og selge. Samtidig som jeg arbeider med dette får jeg mange ideer til større kunstneriske arbeider. En del av disse finner jeg tid til å utprøve litt nærmere, mens andre må jeg la ligge. Også den andre veien kommer det inspirasjon, fra tankene om de større arbeidene til de mindre bruksgjenstandene. Det er et organisk forløp, der arbeidene gjensidig påvirker hverandre. Også materialene i seg selv skaper inspirasjon og jeg ser nye muligheter. Når jeg arbeider med ull, ser jeg for meg hvordan jeg kan lage et stort vakkert tekstilbilde, og når jeg arbeider i porselen og metall får jeg ideer om rene metallarbeider. Men i hovedsak går tiden til småskala produksjonen.



Bilde 21: Eget arbeid, smykkeproduksjon, 2015

Jeg undrer på om det å lage objekter for salg innebærer at det kunstneriske får mindre innpass i arbeidet. Dette spørsmålene er nok en følge av at jeg nå har begitt meg inn på en arena i kunstfeltet, markedene, som domineres av å selge det man har laget. Og det plager meg litt at jeg ikke har fullt fokus på de kunstneriske kvalitetene i arbeidet. Jeg slites litt av en opplevelse av at det å skape kompromissløs kunst er mer anerkjennende enn å lage bruksgjenstander. På den neste mastersamlingen blir vi utfordret til å sette på spissen hva prosjektene våre handler om, gjerne noe "completely ridiculous". Jeg kommer da med uttalelsen "Jeg tenker salg når jeg skaper kunst". Utsagnet vitner om noe som minner om en konflikt. Arbeidene har visse kunstneriske kvaliteter, de er originale, teknikken med smeltet metall kjenner jeg ikke til at andre benytter og de har tatt utgangspunkt i ett annet kunstnerisk arbeid. Men de er nærmest masseprodusert selv om de håndlaget, og de er laget for å skulle selges.

Fremdeles har jeg denne planen om å lage et større kunstnerisk verk. Jeg tar meg tid til å lage en stor flate i porselen som jeg plasserer metalltråd oppå for å se hvordan tegningene tar seg ut i stort format. Og resultatet er overraskende bra.



Bilde 22: Eget arbeid, utprøving i stort format, 2015

De svarte, nærmest bløte tegningene kommer virkelig til sin rett på den store hvite flaten, og jeg liker det svært godt. Dette uttrykket er avgjørende for at jeg nå tar en bestemmelse om at det større arbeidet skal lages i disse materialene, porselen og metalltråd. Jeg begynner nå å se for meg en installasjon av flere større flater montert på vegg.

Det oppleves godt at jeg nå har en viss plan for det fremtidige arbeidet. Samtidig har produksjonen av gjenstandene til markedet har på denne tiden stort fokus og jeg vil nå beskrive mine opplevelser derfra.

Deltakelse på Designernes eget julemarked, DogA 2015.



Bilde 23: Designernes eget julemarked, plakat, 2015

For å søke om å være med måtte jeg fylle ut et søknadskjema med bilder og litt beskrivelse av mine produkter som lederne av julemarkedet deretter skulle vurdere. Jeg var spent på utfallet og ble svært glad da jeg fikk være en av de 150 utstillerne. Antall søkere hadde viss nok vært svært høy, og dette ga en følelse av anerkjennelse av mine arbeider. Nå dukket spørsmålet opp om hvor mange objekter av hvert slag jeg skulle lage og prissetting på de nye objektene. Jeg endte opp med at 20 stk. av hver og å holde meg i den samme prisklassen som forrige gang.

Markedet skulle foregå den første helgen i desember. I forkant fikk vi utstillerne diverse informasjon sendt på mail. Om størrelsen på bordene og plassen bak, de hvite lakenene som skulle benyttes som basis på bordene, tidsrom for rigging og ned rigging for å nevne noe. Plassen man skulle ha fikk man først vite da man kom til riggingen. Min plass var i midten av første etasje, også andre etasje og underetasjen var i bruk. Denne plasseringen var god i forhold til å bli sett av mange. For meg virket det litt skremmende å ha denne plassen, fordi jeg skulle stå ved enden av et langbord og ikke side om side med de fleste andre. Mange tanker dukket opp omkring kvaliteten på mine gjenstander, om folk ville like eller mislike dem, og hvordan responsen generelt ville være.



Bilde 24: Eget utstillingsbord, DogA, 2015

Første dagen på markedet opprørt, og nervøsiteten steg. Jeg håpet at jeg ville få et salg i begynnelsen av dagen, dette hadde jeg erfart i sommer at ville få meg til å slappe litt mer av. Innen den første timen solgte jeg en ring. Fra da av gikk det bedre, men jeg solgte ikke så mye som jeg hadde forventet. En annen utstillter kom bort til meg og kikket på mine ting. Hun sa at hun kunne se at dette var kvalitet og videre at hun var medlem av norske kunsthåndverkere. Det virket litt snodig at hun nevnte sitt medlems-skap, men muligens ville hun legge mer vekt bak sine ord med dette. Jeg hadde noen samtaler med mine nærmeste naboer, og fikk også litt innsikt i deres situasjon. På min høyre side var det en ung kvinne som også stilte for første gang. Hun hadde designet og laget babyklær. Hun fortalte at hun ellers jobbet i kostymeavdelingen på den norske operaen i Oslo. På venstre side var det også en forholdsvis ung kvinne som solgte støpte skåler og kopper i porselen. Det var tredje året hun deltok, og

hun hadde gode erfaringer herfra. I perioder hadde hun arbeidet profesjonelt med dette, men hadde erfart at det var for store usikkerhetsmomenter i forhold til det inntektsmessige, og hun hadde nå annet fulltids arbeid. Hun hadde valgt å kose seg med sitt skapenende arbeid, uten å være nødt til å tjene til livs opphold på denne måten. Det synes hun var for stressende. Hun fortalte at i fremtiden ville hun satse på å medvirke på et par tre markeder i året. Hennes opplevelse vitner om hvor vanskelig det kan være å livnære seg kunsthåndverker og at det økonomiske ofte er årsak til at de fleste har annet inntektsgivende arbeid.

Profesjonelle på arenaen.

Ellers kjente jeg igjen to andre deltakere fra årets kunsthåndverksmarked i Risør, Villvin. Disse vet jeg arbeider profesjonelt med dette virket, på den måten at de har det som hovedinntekt. Dette markedet er kun for de som er medlemmer i fagorganisasjonen Norske kunsthåndverkere eller lignende fra utlandet. Markedet arrangeres hver sommer i Risør, og denne byen har en sentral betydning innen kunsthåndverks feltet i Norge.

Villvin kunstgruppe er et fellesskap av kunsthåndverkere i Risør, dannet i 1976. Tanken bak fellesskapet var «Sammen er vi sterke», og de fem grunnleggerne av Villvin var alle uteksaminert ved Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS) i Oslo høsten 1975. Disse var Arnfinn Haugen, Kristin Hostvedt, Karin Meyer Pedersen og Ola Haukvik. (Villvin, 2010)

På slutten av 1970-tallet flyttet mange kunsthåndverkere og billedkunstnere til Risør og bidro til at byen ble et samlingssted for utøvere innen kunstfeltet. De hadde et behov for å samles kollegialt og for å få vist frem mangfoldet av kunsthåndverk. I 1978 ble Villvin kunsthåndverksmarked arrangert for første gang med 12 utstillere. Nå er det et av landets største med over hundre profesjonelle kunsthåndverkere fra hele Skandinavia.

At mange er utstillere på både kunsthåndverksmarkeder og designmarkeder var kjent for meg fra før, og kan vitne om at grensene mellom kunst og design er flytende på denne arenaen. Å delta på dette markedet kan også være et springbrett inn til gallerier og museumsbutikker. Enkelte forteller at de under eller i etterkant av markedet har blitt tilbudt innpass på slike steder. En av de andre deltakerne kjenner jeg personlig, og han har i over 20 år livnært seg slik. Han har verksted sammen med en partner og stiller ut på mange forskjellige markeder og messer både i Europa, Amerika og Asia. I følge han er slike markeder for øyeblikket den ”beste inntektskilden”. Tidligere var hans virksomhet mer preget av bestillinger og unike objekter, men etter at økonomien endret seg i Europa rundt 2009, har denne andelen gått betraktelig tilbake. Han kunne allikevel aldri tenke seg et annet arbeid. Det å kunne selv

bestemme hva han skal produsere og gjøre, er sammen med gleden han kjenner over å gjøre dette som han liker så godt, avgjørende. Han kjenner mange kunsthåndverkere som økonomisk lever på stipendier. Deres arbeid er derfor i mindre grad rettet mot bruksgjenstander og mer mot utstillingsvirksomhet.

På den andre markedsdagen var det noen kunder som kjøpte mer enn en av mine gjenstander og det ga meg en oppløftende følelse, som en følelse av anerkjennelse av mitt arbeid. En sa også at hun var interessert i større porselens objekter med det samme uttrykket. Hun lurte på om jeg sendte ut informasjon til dem som ønsket, om jeg hadde nettbutikk osv. Dette opplevde jeg som inspirerende. Jeg fortalte at jeg også arbeidet i større format mer rettet mot utsmykking.

Inntektsmessig ble sluttresultatet lavere enn forventet og jeg kjente meg litt skuffet. Var det noe med mine objekter som ikke holdt mål? En ting jeg resonerte meg frem til var at kvaliteten måtte bedres. En annen ting at jeg kanskje med fordel kunne konsentrere meg om objekter i ett materiale, i porselen. På den måten ville trolig bordet mitt ha et annet uttrykk. Jeg fikk også ideer om å skape brikker i min porselenteknikk, større runde flater til å ha lys og annet på. Større dekorative fat til å henge på veggen var en annen ide. Porselensknaggene sammen med smykkene var det som solgte best. Jeg fant ut at i fremtiden kunne jeg lage knagger som er mer beregnet på oppheng til smykkene. Slik kunne en mer helhet skapes. En av tankene mine bak valget om å skape både i porselen og ulltekstil var at det ville gi meg et større vareutvalg, og kanskje flere ben å stå på. I ettertid er jeg mer tilbøyelig til å tro at å satse på ett materiale er det mest givende i forhold til min egen utvikling. Slik vil jeg sannsynligvis opparbeide meg mer kompetanse og erfaring med dette materialet og dets muligheter. Jeg har som et ønske at mine gjenstander ikke skal være noen slags kopier av det andre lager. Jeg ser stadig når jeg har besøkt ulike salgsarenaer at det er så mange like objekter, og kanskje spesielt i keramikk. Opplevelsen innebærer også å treffe og snakke med andre i samme felt, og å dele erfaringer. Muligheten til å møte andre mennesker og å skape noe de kan ha glede av, kjennes bra. Samtidig er den tiden man må konsentrere seg om produksjon på verkstedet god.

De erfaringene med markedsdeltagelse gjør at det økonomiske aspektet blir fremtredende. Skuffelsen over at jeg ikke solgte som forventet sier noe om hvor sentralt inntjeningsaspektet var. Da venner senere spurte hvordan det hadde gått på markedet føltes det litt ubehagelig å

fortelle at det salgsmessig kunne ha vært bedre. Anerkjennelsen av arbeidet mitt så fra denne vinkelen ut til å henge sammen med hvor mye jeg solgte og dermed tjente.

Det norske kunstfeltet

Kunstsosiologene Dag Solhjell og Jon Øien er forfatterne bak boken *Det norske kunstfeltet*. De beskriver kunstsosiologi som en søken etter å forstå en større sosial sammenheng som ” *betraktning, formidling og produksjon av kunstverk inngår i* ” (Solhjell & Øien, 2012, s.11). Boken er interessant fordi den knytter kunst sammen med det som kan kalles ikke-estetiske interesser, slike som sosiale, politiske og økonomiske. Jeg vil undersøke om den kan kaste mer lys over kunsthåndverk- og designmarkeder og mitt møte med disse. Boken tar utgangspunkt i norsk billedkunst, men jeg anser at mange mekanismer gjør seg gjeldene også innen kunsthåndverks feltet. Som jeg har beskrevet tidligere er det mange likhetstrekk innen fagfeltene i samtiden.

Et sentralt analytisk begrep i boken er *anerkjennelse* og hva begrepet innebærer for aktørene i kunstfeltet. De beskriver kunstfeltet som innfløkt og uoversiktlig. For å skape en forståelse har de valgt å dele feltet inn i tre kretsløp, det eksklusive, det inklusive og det kommersielle kretsløp. Denne tilnærmingen bygger på Pierre Bourdieus¹³ teori om kulturelle felt. Bakgrunnen for å omtale disse kretsløpene slik er at de hevder at det etableres rangordninger i forhold til den anerkjennelse som aktørene innehar. De beskriver kunstfeltet som en ”livsverden”, der aktørene er fortrolige med innholdet og strukturen i feltet (ibid.s.39). Disse tre kretsløpene belyses i boken utfra flere forhold i samfunnet. Jeg har valgt å konsentrere meg om deres beskrivelse av det eksklusive og det kommersielle kretsløp og forhold som omhandler publikum, kunstmarkeder og kunst i et maktperspektiv. Forfatterne skriver at de tre kretsløpene overlapper hverandre og henger nært sammen. Aktørene i kunstfeltet har en tendens til å opptre i ulike kretsløp. Teorien om kulturelle felt danner utgangspunkt for hva som plasseres i hvilket felt. Dette innebærer at

¹³ Pierre Bourdieu, 1930-2002, er en fransk sosiolog.. Han er mest kjent for sine arbeider innenfor sosiologisk teoridannelse, særlig teoriene om habitus og kulturell kapital. Kulturelle manifestasjoner fungerer som en form for kapital som kan bestemme hvem som inkluderes og ekskluderes i sosial omgang. Ut fra sine erfaringer i Frankrike hevdet Bourdieu at særlig overklassen omgir seg med mange kulturelle symboler som er ment å signalisere sosial tilhørighet enn egentlig en bestemt smak (Bourdieu, 1979).

kretsløpstilhørigheten bestemmes av personenes kulturelle kapital¹⁴, verdier og hvilke spilleregler de følger.

Forfatterne påpeker at aktørene i det kommersielle kretsløpet sjelden kommer til orde i denne formen for forskning som de gjør. De antar at det er et resultat av at forskerne tilhører den samme gruppen som tar avstand fra de kommersielle verdiene i kunsten (ibid. s.35). Dette momentet får dermed en betydning fordi mine erfaringer setter meg i tilknytning til det kommersielle kretsløpet. Dermed kan muligens mine erfaringer belyse denne siden mer. Forfatterne hevder at det i kunstfeltet ofte blir beskrevet et skille mellom de som vektlegger det økonomiske og de som vektlegger det kunstneriske. Dette innebærer at det vanskelig lar seg gjøre å både få innpass i det eksklusive kretsløps arenaer, slik som gallerier og kunstmuseer, og å produsere salgsobjekter som tilfaller det kommersielle kretsløp (ibid. s.42). Før jeg setter søkelyset mot det eksklusive og det kommersielle kretsløp, vil jeg presentere forfatternes korte karakteristikker av de tre kretsløpene;

-Det eksklusive kretsløp. Det er ekskluderende og innrettet mot å utpeke en elite av kunstnere. Her legges det vekt på å gjøre porten trang. Portvaktene forvalter symbolsk kapital. Jo større symbolske belønninger eller kunstnerisk anerkjennelse de kan gi, jo trangere er portene og jo færre slipper igjennom. Den spesifikke kapitalen er symbolsk, det vil si kunstnerisk anerkjennelse. Her ber agenten: ”Kritiser meg.”

-Det inklusive kretsløp. Det er inkluderende og vektlegger kunstnerisk deltakelse og aktivitet fremfor høy kunstnerisk kvalitet. Her gjøres porten vid, og mange slipper igjennom. Portvaktene her forvalter politisk kapital, dvs. offentlige bevilgninger vedtatt av politiske organer. De kan ikke gi kunstnerisk anerkjennelse, og heller ikke markedskapital, dvs. salgfordeler på markedet. Den spesifikke kapitalen er politisk, som den deler med det politiske feltet. Her ber agentene: ”Bruk meg”, og de krever vederlag for bruken.

-Det kommersielle kretsløp. Det vektlegger kunstens økonomiske verdi og inntjening på kunstmarkedet. Her gjøres portene tiltrekkende, portvaktene anvender økonomiske målestokker på kunstens verdi og gir økonomiske belønninger. De forvalter økonomisk kapital, og kan ikke gi kunstnerisk anerkjennelse eller politisk kapital. Den spesifikke kapitalen er felles med det økonomiske feltets. Her ber agentene: ”Kjøp av meg. (ibid.s.43).

Jeg stiller flere spørsmålsteget ved inndelingen i det kommersielle, inklusive og eksklusive kretsløp når jeg betrakter det ut fra mitt ståsted. Og jeg undrer på om ikke forfatterne med dette gjør at beskrivelsene av kunstfeltet mister noe vesentlig. Man får et inntrykk av et felt som preges av nærmest mekaniske interesser. Men må samtidig være oppmerksom på at feltet er svært innfløkt og at denne fremstillingen er gjort for å få en slags oversikt over det, med de

¹⁴Kulturell kapital: Begrepet kapital forbindes vanligvis med penger og materielle verdier. Bourdieu tilla kapitalbegrepet også det han kalte sosial og kulturell kapital. Enkeltmennesket disponere ifølge han over ulike kapitalformer og de gir individet adgang til forskjellige samfunnsarenaer (Bourdieu, 1979).

begrensningene det medfører. For flere aktører i det kommersielle kretsløp, iallfall når det gjelder kunsthåndverksfeltet, kan symbolsk kapital også gjøre seg gjeldende i det kommersielle kretsløp i form av oppnådd anerkjennelse ved å få innpass på attraktive og anerkjente salgsmarkeder og -messer. Villvin kunsthåndverksmarked som jeg har beskrevet tidligere er et slikt. Arrangørene stiller der krav om at du som utstiller må være medlem av Norske kunsthåndverkere. Dermed gjøres inngangen til denne arenaen begrenset og det oppstår likhetstrekk med det eksklusive kretsløp, og beskrivelsen ”porten gjøres trang”. Slik sett er det ikke kun det økonomiske og inntjeningen som er det sentrale her. Men i det hierarkiske systemet de foreslår befinner dette seg innenfor det kommersielle kretsløp, der salg er det sentrale. Jeg vil si at det også er en form for utstillingsvirksomhet, og markedet selv benevner aktørene som utstillere. Så selv om det sentrale er salg er det samtidig knyttet anerkjennelse til faggruppen og deres arbeid.

Et annet marked er Designernes julemarked på DogA i Oslo, som jeg deltok på. Dette anser jeg ikke som like prestisjetungt kunstfaglig sett, men flere kunsthåndverkere er utstillere der. Også her settes det begrensninger for hvem som får utstillingsplass, innsendte bilder av arbeider danner grunnlag for denne utvelgelsen. Dette er i likhet med Villvin også en arena for å gjøre seg bemerket i feltet, ved å få vist frem hva en arbeider med. Hvis man så setter dette i forbindelse med at overvekten av gjenstandene på de nevnte markedene er bruksobjekter, kan det være nærliggende å trekke en slutning om at bruksobjekter og de som lager dem plasseres i det kommersielle kretsløp. Men samtidig opptrer de i det eksklusive kretsløp. Et eksempel er tidligere nevnte Lene Tori Obel Bugge. Det ser ut til at hun har innpass i både det eksklusive og kommersielle kretsløp, som utstiller på årsutstillingen til Norske kunsthåndverkere 2015, som utøver med bruksgjenstander i museumsbutikken på Kunstindustrimuseet og som utstiller på Villvin kunsthåndverksmarked samme år. Dette gjelder også Sidsel Hanum. Hun opplyser ikke om det på hjemmesiden, men har fortalt meg at hun har deltatt på Villvin fra det startet opp og frem til år 2000. Etter det har hennes eget galleri tatt all tid om sommeren. Hennes bruksgjenstander finner man også på Galleri Format.



Bilde 25: Galleri Format, 2015

Jeg har en oppfatning av at kunsthåndverket står i en særstilling fordi feltet har mange utøvere som både skaper bruksgjenstander og renere kunstobjekter om hverandre, og fordi deres ulike objekter opptrer i ulike kretsløp. Aktørene opptrer i ulike kretsløp med ulike gjenstander. Men noen av de samme gjenstander opptrer også i ulike kretsløp, for eksempel Sidsel Hanums bruksgjenstander, kopper som selges både på Galleri Format og tidligere på Villvin kunsthåndverksmarked. Slik fremstår denne inndelingen som ugunstig for kunsthåndverksfeltet. Samtidig fremstår det kommersielle kretsløp negativt fordi selve ordet kommersiell oppfattes av de fleste som negativt ladet, som noe mindreverdig og billig.

En liten oppsummering

Deltakelsen på kunsthåndverksmarkedet førte i etterkant til at jeg stilte spørsmål til min egen identitet, var designer en mer passende beskrivelse enn kunsthåndverker? Jeg hadde et behov for å kjenne tilknytning til et felt. Dette ble etterfulgt av en periode med søken etter grunnstoff, som noe håndfast i materialet metall. I denne tiden ble jeg oppmerksom på at arbeidene mine påvirket hverandre, det ene inspirerte til det andre, som et organisk forløp. Produksjon av gjenstander til Designernes eget julemarked gjorde meg bevisst på det økonomiske aspektet. At jeg fikk være en av utstillerne ga meg en følelse av anerkjennelse, det ga også salg av arbeidene mine. Blant deltakerne var det både profesjonelle og andre som hadde annet arbeid ved siden. Markedet ga en mulighet til å treffe andre utøvere og til å få

tilbakemelding på mine arbeidene. Det opplevdes som en glede at andre ville ha og bruke mine gjenstander, og at de opplevde glede ved å bruke dem.

Jeg tenker at å bruke anerkjennelse som et parameter gir begrensninger på beskrivelsen av feltet. Jeg opplevde en følelse av anerkjennelse ved å få innpass på Designernes julemarked selv om dette ser ut til å høre hjemme i det kommersielle kretsløp. Dermed kan man anta at anerkjennelsen gir meg noe tilknytning til det eksklusive kretsløp i form av symbolsk kapital. Samtidig oppsto et spørsmål om min identitet da jeg entret denne arenaen og hadde fokus på å skape gjenstander rettet mot salg. Det fremsto litt konfliktfylt. Utøvere som kan plasseres i det eksklusive kretsløp inntreer også i det kommersielle kretsløp, noen ganger med samme gjenstander, bruksgjenstander, og noen ganger med ulike. Aktørene opptrer i ulike kretsløp med ulike gjenstander.

Denne beskrivelsen av det norske kunstfeltet er allikevel interessant og kan belyse sider i kunstmiljøet som feltet selv ofte ikke snakker om. Det forekommer meg at det er noen mekanismer som har med det mer kunstfaglige aspektet å gjøre som har betydning for dette. Det oppfattes av meg som at det sjeldent snakkes om de største arenaene for bruksgjenstander, markeder, innen det eksklusive kretsløp. Jeg sikter da til blant annet seminaret om fenomenet bruk som ikke brakte denne arenaen opp. Det er som det er noe under overflaten, eller mellom linjene....nærmest noe underforstått.

Kapittel 6. Betragtninger om det kunstfilosofiske aspekt

Kan betraktninger fra denne synsvinkelen kaste mer lys over bruksgjenstander? Jeg har sett nærmere på en utstillingsomtale av et verk med en konseptuell bruk av bruksgjenstander, og jeg har valgt å undersøke hvordan filosofene Arthur Coleman Danto og Immanuel Kant beskriver kunst. Grunnen til dette er at jeg tidvis blir i tvil om bruksgjenstander egentlig hører inn under kunstbegrepet, eller om de mer er i en egen dimensjon, som en mellomting mellom en funksjonell gjenstand og kunst.

Men hun lurer ikke meg...

Kunstkritikeren Oda Bhar skrev en omtale av Kunsthåndverkernes årsutstilling 2015 der hun kommenterte verket ”På lager” av Lene Tori Obel Bugge som jeg har omtalt tidligere. (Se bilde på side 28)

Det er lenge siden keramikere forsto at to vaser er brukskunst (beklager fy-ordet), mens førti vaser med smaragdgrønn glasur og ornamenter, dandert på en pyramide av teakbord, det er en høyverdig konseptuell installasjon. Men Lene Tori Obel Bugge lurer ikke meg, for hun har lagd kopper i samme design, som selges i museumsbutikken til en overkommelig pris. (Bahr, 2015, s. 43)

Bahr viser her til likheten mellom gjenstandene som utstilles som kunst og dem som selges til funksjonell bruk. Hun peker dermed på at presentasjonen av gjenstandene blir sentral. Hun skriver også om hvordan betrakteren styres mot det konseptuelle når mange gjenstander plasseres sammen slik som her, og dette forårsaker at blikket trekkes vekk fra detaljene. Man oppfordres på en måte til å se det som en helhet, mange vaser med samme glasurfarge er plassert oppå teakbord. På denne måten blir objektene fratatt deres mulige funksjonalitet og fremstår kanskje mer som symboler. Samtidig er referansene til noe funksjonelt klart.

Kunstneren skriver på sin hjemmeside om dette verket;

Til tross for litt salg og til og med museumsinnkjøp, er det mange arbeider som havner på verkstedet til lagring i etterkant. Tittelen på verket henspiller på dette. Man jobber i uker, måneder og år med arbeider til en stor utstilling, og etter litt salg – blir det meste returnert til verkstedet. Det er stas å stille ut – men slike store separatutstillinger blir alltid tapsprosjekt, økonomisk sett. (Obel Bugge, 2015, 08.10)

Man kan spørre seg om de enkelte gjenstandene hun benyttet var satt til lagring, eller om de ble produsert til denne installasjonen.. For betrakteren ville det sannsynligvis ikke ha noen betydning for opplevelsen sett fra en konseptuelle vinkel. Noe annet er selvfølgelig Bugge sitt syn på dette. Hun trekker paralleller til sin egen virksomhet og opplevelse i feltet, og alle gjenstandene som hun må plassere på verkstedets lager etter store separatutstillinger.

Hvis man da velger å se på gjenstandene som vaser, som funksjonelle bruksobjekt, så er dette gjenstander som hun også produserer for utsalg på ulike arenaer som jeg tidligere har nevnt. Vasene ser ut til å ha den samme kunsthåndverksmessige kvaliteten og ligner hverandre. Bahrs kommentar ”Men hun lurer ikke meg....” får meg til å lure på hva hun sikter til. Er det at gjenstandene er så like og at det i seg selv kan være problematisk? Eller er det kanskje heller et pek mot kunsthåndverksfeltets løsrivelse fra brukskunsten? La oss gå ut fra at det er det sistnevnte og se det i forhold til at årsutstillingen ellers stilte ut få eller ingen objekter med funksjonell bruksfunksjon. Kommentaren kan da fremstå som en avsløring på at båndene mellom kunsthåndverk og brukskunst ikke er brutt. Ligger det også en liten kritikk av salgs og bruksobjektene til kunstneren her, skaper det nye tanker hos meg. Som sagt så anses det som en anerkjennelse å utstille og selge arbeider på gallerier og museumsbutikker. Så for en kunsthåndverker er dette positivt, det ligger prestisje i det. Men hvis Bhar hentyder at det kommersielle salgsperspektivet mer hører hjemme under det hun omtaler som fy-ordet brukskunst, kan det se ut til at denne anerkjennelsen ikke er av verdi kunstnerisk sett. Eller er det mulig å se på uttalelsen fra en tredje vinkel, der Bhar finner det mer spennende når kunsthåndverkere tar utgangspunkt i brukskunst og funksjonelle bruksgjenstander? Det hun skriver avslutningsvis i anmeldelsen peker i denne retningen;

Det har lenge vært forkynt at kunsthåndverkere ikke bør skamme seg over sine materialer og fagtradisjoner, eller føle seg mindreverdige overfor akademiutdannede billedkunstnere. Dette stemmer utvilsomt, men samtidig er det noe ved disse to utmerkede utstillingene som gjør at jeg ønsker at friksjonen skal vare. Underdog-følelse og forhandlinger om makt er en trykkoker hvor nyskaping kan skje. (Bahr, 2015, s. 43)

Men hvor reell er denne underdog følelsen hos kunsthåndverkere? Og hva er det som eventuelt skaper denne følelsen? Kan hende mener hun at kunsthåndverkets materialer og fagtradisjonen kan bidra til dette. Fagtradisjonen er, som beskrevet i teksten om kunsthåndverkshistorien, sterkt knyttet til produksjon av bruksgjenstander. Samtidig var det faktorer i tilknytning til dette som førte til at Kunsthåndverkere dannet sin egen organisasjon. Mange opplevde at arbeidet deres ble for sterkt knyttet opp til industrien og at den kunstneriske utfoldelsen kom i skyggen.

En av grunnene til at jeg nevner dette er at det av og til kan se ut som at en kunsthåndverkers arbeid er splittet mellom det å skape kompromissløs kunst og bruksgjenstander. Og kanskje er dette noe Bahr sikter til i sin anmeldelse. Når hun skriver at hun ønsker at friksjonen mellom billedkunsten og kunsthåndverket vil vare, kan det hende hun ser potensialet til spenning ved bruksgjenstander på utstillings arenaen.

Danto; "Kunstverdenen"

En som har hatt tanker om kontekst og kunst er Arthur Coleman Danto (1924-2013). Han var en amerikansk kunstkritiker og professor i filosofi. Hans tanker om forholdet mellom kunst og kontekst har vært banebrytende i moderne kunstteori. Han er kjent for å være en av de mest innflytelsesrike kunstkritikerne i USA, men også for sitt arbeid med filosofisk estetikk og filosofi gjennom historien. Han har og bidratt betydelig på en rekke andre felter. Hans interesser spenner over tanker, følelser, kunstfilosofi, teorier om representasjon, filosofisk psykologi og estetikk. Danto la hovedgrunnlaget for den institusjonelle definisjonen av kunst som søkte å besvare spørsmålene fra de nye fenomenene som preger det tjuende århundres kunst. Definisjonen av begrepet "kunst" er tema for konstant strid og mange bøker og tidsskriftartikler har blitt publisert for å diskutere svaret på dette spørsmålet. I 1964 utga han artikkelen "Artworld" som er oversatt til norsk som "Kunstverdenen". Han har i en rekke bøker og artikler utfoldet sin hovedtese fra denne artikkelen. Hovedtesen er at; *"Kunst avgjøres ikke av bestemte persiperte egenskaper, men på forhånd ut fra en bakgrunn av kunstenes historie og en atmosfære av kunstteori. Hva som teller som kunst, avhenger av hvordan verket passer til en teori."* (Bale & Bø-Rygg, 2013, s.299) Han viser til den historiske utviklingen av kunstteoriene fra antikkens imitasjonsteori og frem til det han kaller realitetsteori¹⁵. Den teorien mener han må danne utgangspunkt for betraktninger av hans samtids kunstuttrykk. Videre trekker han linjer til det som kan oppfattes som vanskelig å innlemme i kunsten på hans tid, at virkelige objekter fremstår som kunst. I artikkelen diskuterer han dette og henviser blant annet til verket "Bed" av kunstneren Robert Rauschenberg. Verket består av en seng med noe som ser ut til å være tilfeldige strøk av husmaling over seg, opphengt på en vegg. Han skriver også;

Men å skille kunstverk fra andre ting er ikke så liketil, selv ikke for dem som kan språket, og nå til dags kan det være vanskelig å skjønne at man befinner seg på et kunstnerisk område uten at en kunstteori forteller en det. (Danto, 1964, s. 300)

Ved hjelp av mange ulike beskrivelser og betraktninger kommer han med et forslag eller teori; *"For å se noe som kunst, kreves det noe som øyet ikke kan nedvurdere- en kunstnerisk atmosfære, kunnskap om kunsthistorien: En kunstverden"* (ibid. s. 307). Jeg forstår det slik at han mener at det ikke lengre finnes faste kriterier for hva som er kunst og hva som ikke er

¹⁵ For å forklare dette trekker han frem at det var umulig å godta postimpresjonistisk maleri med utgangspunkt i den rådende kunstteorien den gang, imitasjonsteorien. Dermed vokste det frem en ny teori, realitetsteorien som maleriene kunne inngå i (Danto, 1964, s.300)

kunst, men at spørsmålet er hva som defineres som kunst og når det gjøres. Man kan forenklet si at det som da stilles ut på en kunstinstitusjon, slik som museer og gallerier, er kunst. Dette setter Bahrs kommentar om at hun ikke lar seg lure angående salg av lignende gjenstander i museumsbutikken i perspektiv. Sett i dette lyset kan man stille seg spørsmål om bruksgjenstander i museumsbutikken da er kunstgjenstander. Men hvor interessant det er, det er en annen ting. Samtidig er det en realitet at like gjenstander kan opptre på begge arenaene.

Immanuel Kant; ”Kritikk av dømmekraften”

En annen filosof som har tatt utgangspunkt i betrakterens måte å oppleve kunst på er Immanuel Kant, 1724-1804. Kant regnes som den første moderne filosof som gjorde estetikken til en integrert del av filosofien. Hans verk ”Kritikk av dømmekraften” har hatt avgjørende betydning for etableringen av estetikken som eget felt og for oppfatningen om at kunst er et eget område. (Bale & Bø-Rygg, 2013, s. 56)

Hans filosofi innebærer at skjønnhet ikke er noe som kan tilskrives gjenstanden i seg selv, men at denne opplevelsen mennesket har av at noe er skjønt bunner i en opplevelse av velbehag hos mennesket/ subjektet. Dette betegner han som smaksdommen og han gir den en subjektiv allmenngyldighet. Dette kan ikke sidestilles med for eksempel den teoretiske erkjennelse, som han behandler i sine verk om fornuften, men fremstår på et selvstendig grunnlag som et fritt spill mellom erkjennelseskraftenes innbilningskraft og forstand. Kant snakker også om en ren smaksdom som følger det interesseløse velbehaget og som det skjønnne, sett i dagens lys: et kunstobjekt, hviler på. Dette forklarer han som at det ikke skal være knyttet til noen følelser av begjær eller lyst hos subjektet. (Kant, 1790, s.57)

Kan dette belyse kunsthåndverksfeltets funksjonelle gjenstander på en fruktbar måte? Man kan kanskje trekke en linje fra dette opp til at en gjenstands bruksfunksjon innbefatter at en smaksdom dermed ikke kan være ren. Man kan kjenne et velbehag i møte med et vakker kopp, men dette behaget kan være knyttet til et ønske om å drikke av den. Slik sett ser det ut til at man ikke kan kalle det skjønn kunst. Eller kan man det? La oss igjen ta en titt på Sidsel Hanums kopper (se side 29). I §50 avslutter han; ”*Skjønn kunst krever altså innbilningskraft, forstand, ånd og smak*”. Det skjønnne i kunsten handler altså om hvordan betrakteren ser denne kunsten på. Det som skjer er at forestillingen vekker til live et fritt spill mellom erkjennelseskraftene innbilningskraft og forstand. Og smaksdommen beror på en subjektiv følelse, samtidig som den er uttrykk for en allmenn stemme. Den er dermed ikke objektiv som i erkjennelsesdommene fordi man kan ikke argumentere logisk for at en gjenstand er skjønn.

Dette tilsier at for meg som betrakter oppleves noe som skjønn kunst fordi det setter i gang et fritt spill mellom mine erkjennelseskrefter. Men Kant sier også at skjønn kunst også krever ånd. Dette beskriver han nærmere som; *noe som hensetter sjelsevnene i bevegelse på en formålstjenlig, dvs. i et spill som er selvopprettholdende og som styrker sjelsevnene i deres utøvelse.* (ibid. s.88) Hva mener han med dette? Han beskriver ånd i estetisk betydning som sinnets livgivende prinsipp med evnen til å fremstille estetiske ideer. Disse ideene stammer fra innbillingskraften og språket kan derfor ikke fullt ut uttrykke det. Hva skjer da når jeg kikker på vakre funksjonelle gjenstander, som disse koppene til Sidsel Hanum? De vekker et velbehag hos meg og de leder følelsene og tankene mine til naturens skjønnhet. De har åpenbart noe mer over seg enn bare som en gjenstand jeg ønsker å drikke av. Jeg slutter her for interessen min er ikke å konstatere om det er kunst eller ikke, men jeg ønsker å vise til en opplevelse av at de har noe kunstnerisk over seg, noe estetisk.

For å forklare dette litt nærmere vil jeg også se nærmere på Kants omtale av kunstneren; ”*Om geniets forhold til smaken*”.

Ved hjelp av sin smak vurderer kunstneren, etter å ha utøvd og korrigert den ved hjelp av mange slags eksempler fra kunsten eller naturen, sitt verk, og etter mange, ofte besværlige, forsøk på å tilfredsstille smaken, finner han en form som han er tilfreds med. (Kant, 1790, s.88)

Her ser det ut til at gjenstandenes estetiske kvaliteter er i sentrum. Denne innfallsvinkelen finner jeg mer interessant i forhold til mitt interessefelt. Koppene til Hanum har noen kvaliteter som jeg tiltrekkes og fasineres av.

En liten oppsummering

Det kan se ut til at Oda Bahr ser potensiale i bruksgjenstander som en drivkraft for utviklingen av kunsthåndverk i utstillingssammenheng. Samtidig påpeker hun at gjenstander som stilles ut også selges på museumsbutikken. Arthur Coleman Dantos begrep ”Artworld” er interessant fordi han sier noe om konteksten for kunst. Verket ”På lager” er da lett å se at ”teller” som kunst, men med koppene i museumsbutikken er det ikke så lett. Men denne vinklingen belyser egentlig ikke noe nytt om bruksgjenstander.

Immanuel Kants tanker om det skjønn i kunsten kan kobles sammen med skjønn bruksgjenstander som har noe mer over seg enn bare som en gjenstand jeg ønsker å drikke av. Og i mitt skapende arbeid er det dette som hovedsakelig er min drivkraft, et ønske om å skape noe estetisk, forstått som rolig, harmonisk og gjerne vakkert.

Kapittel 7. Det estetiske og skapende aspekt, utdrag fra egen logg

I det første utdraget fra egen logg var opplevelsen på DogA det siste som ble presentert. Den første delen av oppgaven har stort sett vært knyttet til mine opplevelser og spørsmål innenfor kunsthåndverkfeltet. Utdraget som nå følger har et fokus som er annerledes, nå er det mitt eget skapende arbeid som er i sentrum.

”En estetisk læreprosess innebærer abstraksjon, i det man løbende i prosessen kategoriserer, analyserer og omsætter sine indtryk af verden til symbolsk form” (Austring & Bale, 2006). Sitatet er hentet fra en lærebok innen estetikk og den sier noe som jeg gjenkjenner i mitt arbeid. Arbeidene mine preges av et abstrakt formspråk og ofte er det mye symbolikk innlemmet. Dette blir tydelig utover i prosessbeskrivelsen som nå følger.

Flater

Det kjennes godt at jeg nå har god tid til å arbeide i verkstedet. Deltakelsen på markedet førte også med seg mange praktiske gjøremål som tok mye tid og krefter. Men nå kan jeg igjen fokusere på utprøvinger i porselen og metall. Jeg likte uttrykket metalltegningene på den større porselensplaten dannet og ønsker å videreutvikle det. Det er et organisk uttrykk jeg leter etter, der materialenes endringer og egenskaper er utgangspunktet. Jeg arbeider i så stort format som er mulig. Det er flere faktorer som begrenser størrelsen jeg kan arbeide i. Den ene er størrelsen på keramikkovnen på verkstedet. Denne innebærer at flaten ikke kan bli større enn ca. 40 x 50 cm. Jeg skulle gjerne hatt mulighet til å skape enda større flate, gjerne ti ganger så stor, fordi jeg så at uttrykket fungerte så godt når det kom opp i format. Jeg tror at det har potensiale til å fremstå enda mer virkningsfullt i så stort format.

Jeg har lite erfaring med å arbeide i porselens materialet, kun erfaringen fra da jeg arbeidet med de mindre objektene i fjor. Og det er mange nye utfordringer som jeg nå treffer på. I forhold til annen leire jeg har arbeidet med krymper porselen betraktelig mer, ca. 20 % under brenning og tørk. Jo større arbeidene er jo tydeligere blir dette. For å få størst mulig flate må jeg regne ut størrelsen som jeg antar porselenet vil ha etter tørkeprosessen. Jeg ønsker ikke å risikere at flatene er for store til å få plass i ovnen. Det er firkantede flater jeg arbeider med nå. Disse må ligge flatt når de brennes for at formen skal holde seg mest mulig stabil. Flatene lages ved at jeg kutter flak av porselenet som jeg deretter skjøter sammen.



Bilde 26: Eget arbeid, kutting av porselensflater, 2015

For å få denne skjøten god er det viktig at den bearbeides på begge sider og da trenger jeg treplater slik at jeg kan få snudd flaten. Hvis størrelsen blir for stor er den vanskelig å snu. Dermed er dette også en begrensning. Størrelsen er nå ca. 30 x 40 cm. Samtidig oppdager jeg at det er vanskeligheter knyttet til det å få plassert flaten inn i ovnen etter at den er tørket. Porselenet er på dette stadiet svært skjørt, nærmest som kjeks. Og når denne store flaten skal flyttes på, skal det svært lite til før den knekker. Men uttrykket i dette formatet er så interessant at jeg ønsker å teste det ut mer. Jeg bygger flere slike store flater som jeg planlegger å teste ut med metalltråd i ulike formasjoner. Men nå dukker det opp et annet problem i forhold til størrelsen. Når porselenet krymper under tørk har det en tendens til å sprekke, og størrelsen på flaten er en faktor som øker risikoen for dette. Jeg må derfor la tørkeprosessen gå over lang tid, ved at jeg de første 5-7 dagene lar den ligge under plast. Deretter trenger den igjen ca. 10 dager før den er tørr nok for brenning. Selve brenningen tar også tid, fire dager fra den starter til den er klar til å tømmes. Det hele tar veldig lang tid. Og selv om jeg er svært påpasselig med denne tørkeprosessen skjer det allikevel mange ganger at det sprekker. I den neste fasen under brenningen, er det også fare for at det kan skje. Og det gjør det. Jeg vil anta at det i denne perioden er 20 % av arbeidene som holder den kvaliteten som jeg er ute etter. Dette er en demotiverende faktor, jeg bruker tid og krefter på masse flater som jeg ikke blir fornøyd med. Men som sagt så gjør det store formatet noe med hele uttrykket og tegningene som danner seg står klart frem på flaten. Det får et litt grafisk uttrykk i sort og hvitt. Så jeg fortsetter med store flater. Det er imidlertid noe litt skremmende over prosessen der jeg skal plassere metalltråden på flaten. Selv om metallet under smeltingen finner sin egen form er allikevel så mye opp til hvordan den plasseres. Denne følelsen har

sannsynligvis en del tilknytning til all den tid jeg har brukt for å få laget flaten. Jeg må ta valg som kjennes litt utrygge, for jeg vet jo ikke riktig hvordan det hele ser ut etter brenningen. Men valg må jeg ta, og jeg tester ut former som jeg har arbeidet med flere ganger tidligere, sirkler og linjer. Her er noen eksempler på flater med organiske sirkel former og linjer.



Bilde 27 og 28: Egne arbeider, 2015

Det begynner nå å minke på poselensleiren jeg anskaffet i fjor høst og jeg bestiller 100 nye kilo. Og den store keramikkovnen jeg benytter har fått skader og må repareres. Men jeg har fremdeles en mindre ovn som jeg kan arbeide med. Jeg tester nå ut både kobber og messing oppå porselenet i ulike varianter i mindre format. Bakgrunnen for denne utprøvingen er å finne noe som jeg vil lage i større format og som jeg kanskje kan danne utgangspunkt til en slags vegginstallasjon ved å plassere flere flater sammen. Her er noen av utprøvingene¹⁶.

¹⁶ Bilder av flere utprøvinger finnes som vedlegg.

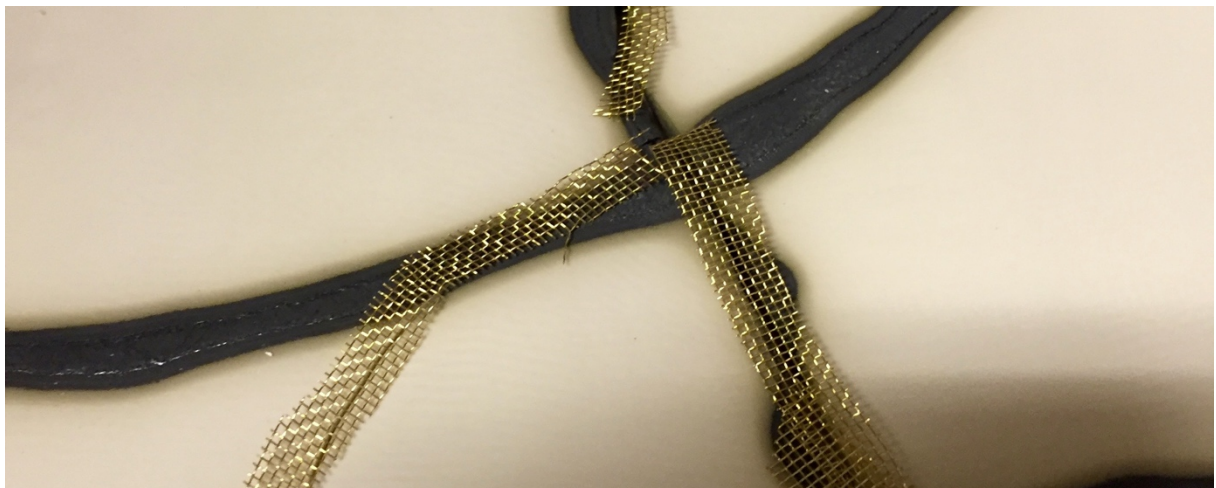


Bilde 29: Egne arbeider, utprøvinger, 2016

Begrensninger og nye ideer

Disse begrensningene som den siste tiden har vært preget av medfører også at jeg får testet ut teknikker for å bygge flater og å studere de arbeidene jeg har. Jeg blir nå oppmerksom på at noen av sprekke i seg selv er vakre. De fremstår som noe litt sårt, noe som har vært utsatt for store påkjenninger. Jeg assosierer dette med livet. Jeg ønsker nå å undersøke om dette et uttrykk som jeg kan benytte i ett verk. Jeg finner frem de sprukne platene som jeg har lagt til vekk og begynner å lete etter måter som jeg kan fremheve dette på. Jeg legger mer metalltråd eller netting oppå sprekke og brenner dem på nytt. Problemet nå er at metallet enkelte steder kan flyte igjennom sprekke slik at flatene kan feste seg til ovnsplatene med metall som lim. Jeg legger derfor biter av porselen under der dette kan skje. Men dette fører ofte til at porselenet ligger mer i spenn og dermed dannes det nye sprekker. Utfordringene er mange og etter å ha arbeidet med dette en periode legger jeg det til side.

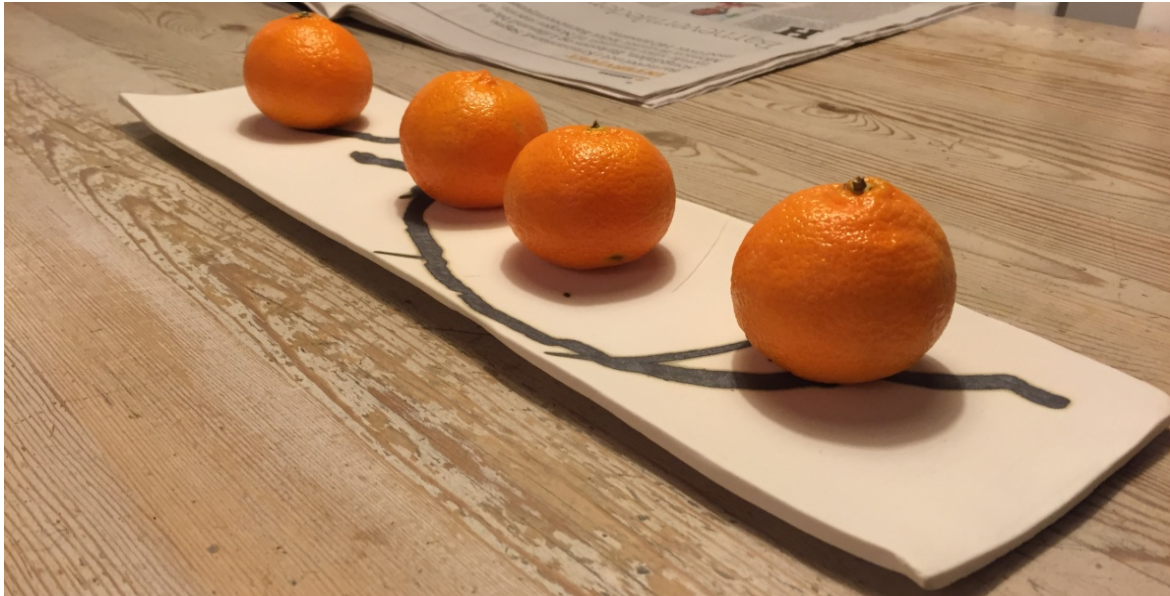
Bildet under viser messingnetting plassert oppå sprekker.



Bilde 30: Eget arbeid, metall over sprekker, 2016

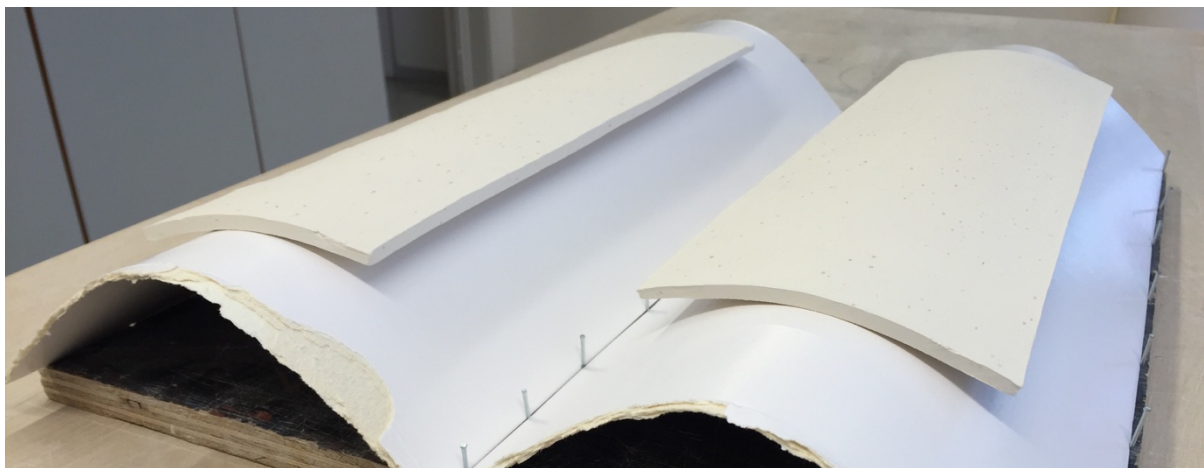
Flater og fat

Når jeg har laget flater til prøvebrenninger, har jeg ofte benyttet kuttete flak av porselensmassen. Massen er formet som 10 kilos pølser. Dermed blir flatene i en størrelse på ca. 10 x 30 cm.



Bilde 31: Eget arbeid, fat, 2016

En dag ser jeg at ved å plassere frukt oppå en av disse ferdig brente rektanglene kan det fungere som et fat. Dermed begynner jeg nå å arbeide med å skape fat. Tanken er at disse kan være et nytt objekt som jeg kan selge på markeder, samtidig som det kan benyttes som en slags veggutsmykning ved å plassere mange av dem ved siden av hverandre. Denne fremgangsmåten gir meg også mulighet til å produsere unike fat på en forholdsvis enkel måte, iallfall på en måte som jeg kan mestre med min begrensede materialkunnskap og erfaring. Også denne formen er utfordrende å arbeide med. Jeg ønsker at langsiden skal være svakt kurvede. Jeg lager et slags tørkestativ som fatene skal ligge på. Men det er vanskelig å unngå at det kommer ut av fasong når det skal flyttes fra arbeidsbenken og over på dette. Dermed blir det igjen mye som må kasseres.



Bilde 32: Eget arbeid, tørkestativ, 2016

Jeg pusser kantene med sandpapir etter at de er tørket. Det er et krevende arbeid fordi materialet er så skjørt og må behandles med stor forsiktighet. Jeg lager flere fat og legger kobber- og messingtråd oppå i linje- og sirkel-former. For å løfte dem litt opp fra underlaget monterer jeg små gummiknotter på undersiden. Fatene trenger litt luft under seg for å bedre komme til sin rett. Dette gjør det også lettere å løfte dem opp fra underlaget.



Bilde 33: Eget arbeid, fat, 2016

Jeg arbeider nå slik at det veksler mellom hva jeg lager, jeg tester ut større flater og jeg lager fat om hverandre.

En konseptuell vri

Jeg har fått en ny ide etter at jeg leste om bakgrunnen til verket ”På lager” av Lene Tori Abel Bugge, beskrivelsen over alt som må settes på lager etter en større utstilling. Ved å benytte fat i den planen jeg har om å skape en vegginstallasjon kan jeg i etterkant av utstillingen ta dem ned og selge dem som fat på et marked i fremtiden. Dermed slipper jeg å plassere noe på lager. Jeg leker også med tanken om at jeg under utstillingen kan servere forfriskninger, kanskje druer på et av fatene. Etter at disse ideene har ligget og modnet en stund kommer jeg frem til at det ikke er dette jeg ønsker å ha fokus på. Jeg ønsker heller at uttrykket skal være nok i seg selv, at det skal være et verk som betrakteren kan oppleve uten noen agenda bak. Jeg vil heller skape noe meditativt og harmonisk, med materialene som utgangspunkt. Kanskje bare flater som øyne kan hvile på. Problematismen av bruks fenomenet ser nå ut til å medføre at jeg tar avstand fra det, at jeg nærmest er gått lei av det.

Uforutsette hendelser og nye muligheter

I løpet av tørkeprosessen hender det ofte at fatene og flatene får en utilsiktet organisk endring i formen. Det danner seg ulike kurver på langsiden. I starten ergrer dette meg, men etter hvert ser jeg at dette kan ha potensiale. Jeg finner at disse naturlige endringene nødvendigvis ikke er noe jeg skal motarbeide, men heller la dem være en del av uttrykket. Som nevnt er jeg jo på leting etter et organisk formspråk, der materialenes endringer og egenskaper spiller stor rolle. Etter at emnene er tørket pusser jeg kantene med fint sandpapir. På den måten kan jeg ennå forme dem noe. Jeg forsøker å få en form som på tross av ulike buktninger fremstår som harmonisk og helhetlig.

Tankene mine arbeider også med andre uforutsette endringer som jeg har blitt oppmerksom på. Jeg har oppdaget noe vakkert i porselensoverflaten som stammer fra krympingen. Noen ganger dannes det svake bølgelignende mønstre, noen svært subtile og varsomme mønstre. Dette er også noe som jeg plasserer i samme opplevelse av materialenes egne utvikling og som jeg finner interessant å se nærmere på.

Japansk estetikk og keramikk

Samtidig som jeg arbeider med det praktiske verkstedarbeidet leser jeg mye litteratur om feltet og reflekterer mye. Nå kjenner jeg meg veldig trøtt av alle de spørsmålene som

underveis har opptatt meg, og de fremstår som mer og mer uvesentlige. Det er uttrykket som jeg søker å skape som nå har hovedfokus. Jeg bestemmer meg for å ta en pause fra det jeg opplever som en teoretisering av tankene, spørsmålene og arbeidene mine. Jeg ønsker heller å bruke energien på å arbeide med materialene i verkstedet. Jeg kikker også endel på bilder av andres keramiske arbeider og kjenner et slektskap til uttrykket som rakubrenning ofte gir. Denne prosessen overlater mye til en form for tilfeldigheter i det som oppstår på leirens overflate under og etter brenningen. Dermed får det et organisk og ofte asymmetrisk uttrykk. Og det tiltrekker meg. På samme måte som jeg tilrettelegger for en utforming ved plassering av metalltråder oppå porselen, gjør denne teknikken noe av det samme.

Raku er en gammel asiatisk teknikk fra 1600-tallet som gir spesielle farger, ofte med kobberglans og med markerte krakeleringer. Raku-brenning foregår vanligvis i friluft for prosessen fører med seg både åpne flammer og røyk. Gjenstanden løftes ut av ovnen når glasuren smelter ved 800-900°C. Den glødende gjenstanden dekkes til med sagflis. Flisene tar fyr og avgir gasser som gir glasuren spesielle farger. Deretter kjøles gjenstanden hurtig ned ved hjelp av vann. De store temperatursvingningene krever at det brukes spesiell leire. Raku-keramikk er porøs, og egner seg derfor ikke til matvarer. (Høyskolen i Bergen, 2016)

Grete Nash (1939-1999) var en norsk keramiker bosatt i Kristiansand som betegnes som den som innførte denne teknikken til Norge.



Bilde 34: Grete Nash, 1983

Det er ikke kun den overflaten som disse gjenstandene får som fascinerer meg, men også den organiske og ikke perfekte utformingen de har. Og skjønnheten i dem. Dette bringer blikket mitt mot en retning i Japansk estetikk som betegnes som ” *The beauty in the imperfect*”. Denne retningen har en dyp forankring i buddhistisk filosofi og betegnes også som *wabi sabi*.

Fokuset er den skjønnheten som finnes i det som ikke er perfekt, og som er merket av tid og påkjenninger. I den japanske te-seremonien, var det opprinnelig te-boller som var preget av dette som ble brukt. Det var det enkle og naturlige uttrykket som var fremtredende.

To explore the history of these masterpieces, we must look back to the 16th century, a period of civil war in Japan, when the art of the tea ceremony became one of the most important political tools of the time. While the tea ceremony practiced by the aristocracy and warlords of the early 1500s had been modeled after an elegant approach to serving tea that originated in China, the influence of Zen Buddhism soon led to it developing in Japan into a new form. (Haruhara, 2013)



Bilde 35: Prized possession: 'Kizaemon' , 2013

Wabi sabi

Det er nok litt forenklet å forklare dette som en estetikk, fordi det handler mer om en filosofi som ligger til grunn på et dypere plan. I dokumentaren ”In Search of Wabi Sabi with Marcel Theroux” reiser den britiske forfatteren Theroux til Japan for å forsøke å forstå mer av dette begrepet wabi sabi. (In Search of Wabi Sabi with Marcel Theroux, 2014).

Te seremonien står sentralt, en seremoni som er preget av ritualer og stillhet. Hans søken bringer ham til Kyoto der han besøker flere buddhist templer og der han samtaler med flere munk. Etter å ha sett denne dokumentaren ser det for meg ut som at det åndelige/spirituelle aspektet er fremtredende. Wabi sabi er vanskelig å beskrive for de fleste han spør, men

forklares av enkelte som noe du har inni deg, i hjerte eller sjelen. Det sikter til en visshet om at alt er forgjengelig og at de naturlige endringene er verdifulle i seg selv. I buddhistisk filosofi står også meditasjon sterkt, som en naturlig del av hverdagen. Man senker tempoet og er tilstede der og da. Det er flere av disse faktorene som jeg søker å uttrykke med mine arbeider. Både de naturlige endringene i materialene og det rolige, harmoniske og meditative uttrykket er viktig i mitt arbeid. Jeg ønsker å fokusere mer på dette. For så vidt er ikke dette noe nytt, jeg har hatt lignende tanker før. Men på det tidspunktet var det vestlige filosofiske betraktninger som opptok meg. På en måte er det som jeg nå er kommet enda nærmere en dyp kjerne, noe som jeg ønsker å forankre mine arbeider i.

Jeg arbeider nå mer og mer med flater i kun porselen. Jeg ønsker å fremheve dette materialets egenskaper uten å bruke metallet. Erfaringene jeg har med de fasinende linjene og buktningene som noen ganger oppstår under tørk og brenning har hoved fokus. Jeg vil teste ut hvordan jeg kan fremheve dette på ulike måter. Jeg er nå på jakt etter et vart uttrykk, noen nesten subtile linjer. Jeg forsøker å finne noen varsomme og stille linjer. Dette medfører at jeg legger vekt på at overflaten skal være glatt og gi ett mykt og bløtt inntrykk. Jeg prøver ulike måter å finne frem til disse varsomme linjene. Ved å plassere bølgende oppkuttete porselens strimler ved siden av hverandre og deretter kjevle dem flate får jeg frem et uttrykk jeg liker.



Bilde 36 og 37: Egne arbeider, strimlede flater, 2016

Med dette er det vanskelig å arbeide med fordi når jeg skal flytte det over på ovnsplatene knekker det så lett. Jeg tester det ut i mindre format, i størrelsen til fatene jeg tidligere lagde. Dette går bedre og det blir mindre skader og dermed mindre som må kasseres. Nå tester og

lager jeg også smykker og knagger med samme teknikk. Det å arbeide med flater har en stor fordel ved at jeg kan benytte samme utforming til andre flate gjenstander.



Bilde 38: Egne arbeider, smykker, 2016



Bilde 39: Eget arbeid, fat, 2016

Etter brenning blir det tydeligere at punktene der remsene møtes danner noen vakre linjer, og også de myke sprekkene er tiltalende. Og jeg liker at det er noen av de samme mekanismene som påvirker resultatet, dette at jeg ikke har siste hånd på verket, men at det er hvordan porselensleiren reagerer under påvirkning av press, tid og varme. Linjene får dermed noe

organisk og naturlig over seg. Det er krevende å få frem dette uttrykket. Noen ganger kjevler jeg for mye på overflaten og dette resulterer i at linjene forsvinner. Samtidig må jeg passe på at remsene henger godt sammen for hvis ikke sprekker de lett. Spesielt endestykkene er utsatt for dette. Disse sprekkepasser ikke sammen med det uttrykket jeg nå søker, noe varsomt og bløtt. Så mye må også nå kasseres. Det kan til tider oppleves frustrerende at jeg må kaste så mye. Det ligger jo mye arbeid bak hver flate og prosessen med tørkingen tar lang tid. Og det som oftest i tørke fasen at porselenet sprekker. Noen ganger er jeg nok litt utålmodig og tar vekk plasten som skal beskytte porselensleiren mot for rask tørk for tidlig. Jeg blir så spent på å se resultatet etter brenning at jeg forsøker å fremskynde prosessen. Under brenningen skjer det ting som kommer til uttrykk i overflaten som det ikke er mulig å se tidligere. Noen ganger kan fuktighetsforskjeller i leiren komme til syne. Dette viser seg som svake søkk i overflaten.



Bilde 40: Eget arbeid, fat og flater, 2016

Jeg legger porselen oppå en flate og deretter kjevler jeg det flatt. På noen flater lar jeg være å kjevle det som plasseres oppå helt ned i underlaget, slik fremstår det som relieff.

Jeg prøver også andre metoder for å skape linjer i overflaten, ved at jeg tar utgangspunkt i en ferdig flate og skjærer linjer i den. Det er lettere å unngå at det skades ved forflytning på denne måten, og det sprekker ikke så lett under tørk og brenning. Men uttrykket blir ikke helt det jeg er ute etter. Det blir på en måte for kontrollert og planlagt. Det mister noe av det organiske og myke som jeg søker. For å motvirke dette prøver jeg å bearbeide sprekkepassene ved å avrunde kantene og å kutte ut små remser av porselen i noen sprekker. Nå starter jeg også opp

med å pusse flatene mer. Tidligere har jeg pusset vekk harde kanter før brenning, og nå starter jeg også opp med å råbrenne flatene og å pusse de igjen før den siste brenningen. Så selv om jeg ønsker at materialet skal være så naturlig og organisk som mulig bearbeider jeg det mer enn tidligere. Jeg ser at de små detaljene blir viktigere for helhetsinntrykket. En annen faktor som er av betydning for frustrasjonen over å måtte kaste mye porselen er at det koster en del. Jeg kan ikke bruke den om igjen etter at den er tørket. Men kanskje det finnes en mulighet for å bruke den i en annen form, ved å tilsette vann og lage den om til flytende porselen. Bilde viser en flate hvor det testes ut. Dette minner om den teknikken som Sidsel Hanum benytter til sine horninger, ved at flytende porselen benyttes. Og jeg er nok påvirket av hennes arbeider nå som hun har en separatutstilling på Sørlandets Kunstmuseum og som jeg er omviser på.



Bilde 41: Eget arbeid, flytende porselen på flate, 2016

Familielikheter

Det slår meg at hennes ulike arbeider har en familielighet, man kan gjenkjenne bruk av virkemidler som farger, form og tekstur. Et verk som hun lagde til den nevnte utstillingen er installasjonen ”Karavane”.



Bilde 42: Sidsel Hanum, Utstilling på SKMU, 2016

Når jeg ser på denne og ser på koppene hun også lager er det mange forhold som tyder på at de er laget av samme person. De minner om hverandre i fargen, i formen og i overflatene. Hun arbeider ofte med teknikker som støpning og dreining av porselen, for å skape tredimensjonale objekter. (Se bilde s. 29)

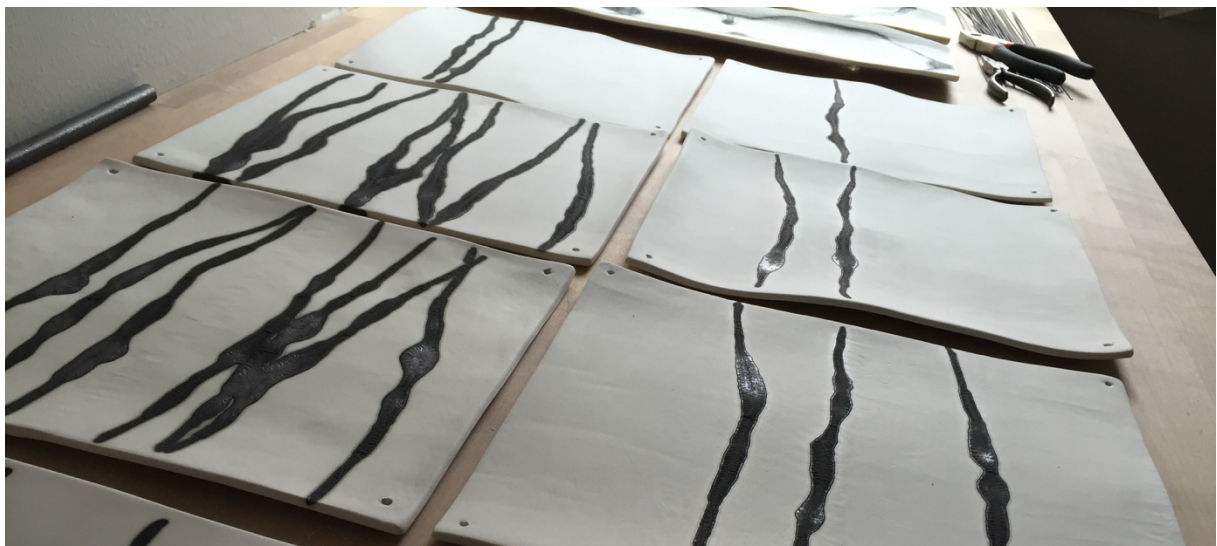
Det minner litt om hvordan jeg jobber, ikke i tredimensjonale objekter, men i flater. Jeg benytter teknikker som kutting og kjevling av porselenet som utgangspunkt for ulike objekter, både bruksgjenstander og mer som bilder. Det ser ut til at det er det Sidsel Hanum også gjør, ved å bruke støpning og dreining som utgangspunkt for bruksgjenstander og mer skulpturelle former. Jeg blir stadig mer oppmerksom på at noen kunsthåndverkere ser ut til å arbeide med de samme kunstneriske virkemidlene i mange ulike objekter. Slik ser det ut til at det ikke er hva de skaper som er det sentrale for dem, men i hva og hvordan. Det fremstår som det ikke er så stor forskjell mellom de ulike objektene sett fra denne synsvinkelen. Og det gleder meg at jeg nå ser dette, det er jo slik jeg også arbeider nå. Jeg trenger ikke nødvendigvis ikke å definere hva det er jeg skaper hvis jeg ikke ønsker det.

Et annen interessant moment jeg har fått kjennskap til er at Sidsel Hanum presenterer seg som keramiker. Dette indikerer at det er materialet hun arbeider i som er førende for henne. Hun bruker ikke selv benevnelsen kunsthåndverker. Hun har sitt utgangspunkt fra keramikk linjen på Statens håndverks- og kunstindustriskole som det het den gang. Jeg har utgangspunkt fra kunst- og håndverkslinjen der man arbeider i mange ulike materialer. Men sett fra en annen vinkel har jeg erfaring med mange andre spennende materialer som jeg kan benytte. Det ser ut

til at jeg igjen starter med å forvanske arbeidet mitt, men å fremdeles søke etter min plass i feltet. Men jeg velger å la det ligge. Det er ikke det sentrale.

Hva skal arbeidet kalles?

Jeg bestemmer meg for å lage et arbeid for vegg av flere sammenkoblede flater der jeg arbeider i et format på ca. 20 x 25 cm. Denne størrelsen er det enklere å lykkes med, den sprekker ikke og knekker ikke så lett. I sammenkoblingen planlegger jeg å bruke svart metalltråd. Derfor lager jeg hull i hvert hjørne slik at jeg ved hjelp av metalltråden kan koble dem sammen. Denne formen for et større arbeid gir meg mulighet til å lage mange ulike plater uten at jeg på forhånd trenger å bestemme meg for det endelige uttrykket. Når jeg har mange flater kan jeg plassere dem og teste ut ulike plasseringer etter hvordan jeg måtte ønske. Jeg har laget mange flater der jeg har plassert ulikt antall kobbertråd som horisontale linjer. Disse ser jeg for meg å benytte og kanskje vil dette bli hovedarbeidet på utstillingen. Dette verket ønsker jeg at skal ha et forholdsvis stort format. Formatet er viktig i forhold til uttrykket jeg søker, altså et rolig og harmonisk uttrykk. Slik sett vil de mange flatene danne en helhet og repetisjonene av flatene kan bidra til dette. Repetisjoner med variasjon. Flatene må også representere en helhet i de ulike overflatene, de må være i familie visuelt sett.



Bilde 43: Eget arbeid, flater som skal sammenkobles, 2016

I et tidligere kunstnerisk arbeid kalte jeg det aktuelle arbeide for et veggsmykke. Det besto av sammenkoblede keramikksirkler. Men i dette arbeidet ikke sikker på om jeg vil bruke den benevnelsen. Kanskje er heller uttrykket utsmykning mer egnet. Heller ikke dette klinger helt godt i mine ører. Kanskje jeg må finne et nytt ord som jeg finner mer gjenklang i. Eller kanskje jeg ikke trenger å kalle det noe annet enn den tittelen jeg finner til det? Eller ganske enkelt som jeg har benevnt det tidligere, som en installasjon på vegg. De tidligere fasene som jeg har beskrevet har tatt for seg momenter fra kunstfeltet som jeg nå ser på som mer uvesentlige. Det gjelder på et vis nå også om hvordan jeg skal benevne dette arbeidet. For å unngå at dette tar for stort fokus, velger jeg å ikke fokusere for mye på hva dette best kan beskrives som. Og muligens vil en god benevnelse tre frem etter hvert når arbeidet tar mer form og ferdigstilles.

Overflater

Det går opp for meg at det mer og mer er denne overflaten i porselenet som jeg fokuserer mest på. I det siste har jeg jo også arbeidet uten tanke om å benytte tegningene fra det smeltede metallet. Hele tiden er det jo utfordringene som knytter seg til denne flaten jeg har brukt mest tid og krefter på. Dette har sannsynligvis gjort at jeg er blitt svært oppmerksom på overflaten. I den første tiden var det mye som dreide seg om hvordan jeg skulle klare å bygge en så stor flate som jeg ønsket. Nå viser det seg at det er mer og mer kvalitetene i denne overflaten som fanger min interesse. Jeg ser at den har potensiale til å uttrykke noe varsomt og subtilt. Det å arbeide med tanken om at det er metalltrådenes tegninger som er det sentrale uttrykket stemmer ikke helt lengre. Jeg tenker tilbake til den første store flaten jeg skulle legge metalltråd oppå og den usikkerheten jeg følte med utformingen. Selv om metallet flyter ut er det allikevel opp til meg hvordan de skal plasseres. En periode kjentes det også på en måte begrensende, på den måten at det ble for tydelig. Jeg kunne for eksempel ha plassert metallet i en bokstav form, eller som et tre. Slik sett har det potensiale til mange forskjellige uttrykk og også som nærmest et konsept som kan benyttes til utsmykning av ulike rom. Det kan lett tilpasses omgivelsene. Jeg har vært innom tanken om å spesifisere hvor dette verket skal plasseres, som for eksempel et bibliotek. Da kunne jeg latt metalltegnene stå frem som skrift på hvite porselensark. Det ville da settes i forbindelse med stedsspesifikk kunst uten at jeg nå vil gå nærmere inn på dette. Møtet mellom de to materialene gir et fasinende uttrykk. Denne store flaten er et eksempel.



Bilde 44: Eget arbeid, Flate med metalltegninger, 2016

Men jeg ønsker ikke kun å kan ha dette som et endelig uttrykk, og jeg ser at jeg kan ha begge deler. Jeg har nå en plan om å lage en helhet av både rene porselens flater og flater med metalltegninger på. Etter å ha kikket nærmere på japansk keramikk har jeg igjen kommet over noe interessant, Kintsugi.



Bilde 45: Kintsugi Bowl, 2016

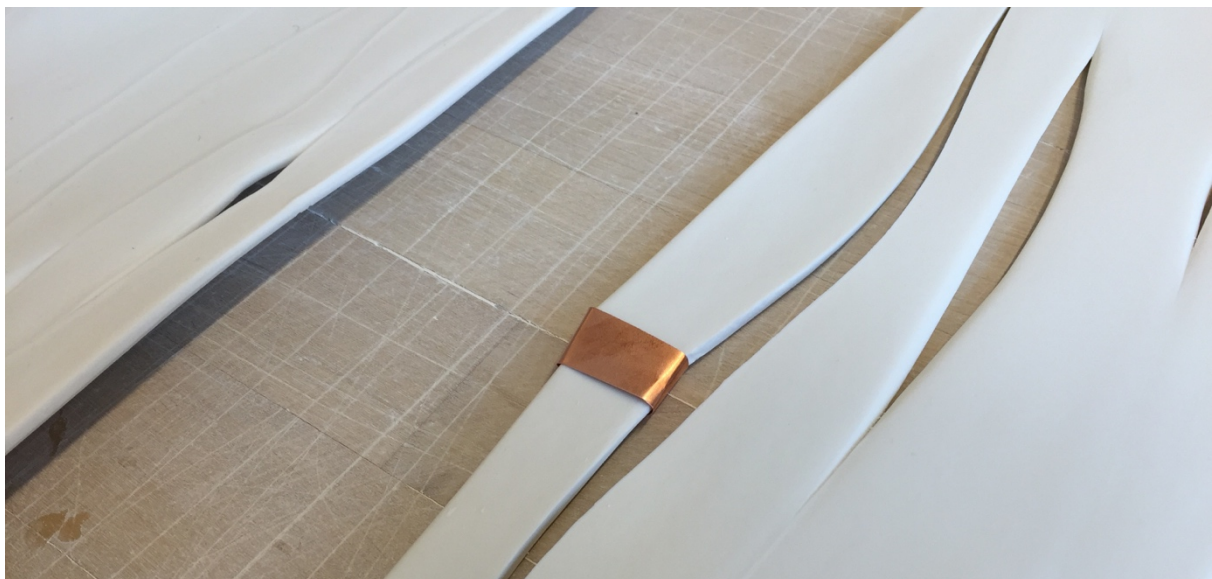
Kintsugi

Kintsugi is the Japanese art of repairing broken pottery with lacquer dusted or mixed with powdered gold, silver, or platinum, a method similar to the *maki-e* technique. As a philosophy it treats breakage and repair as part of the history of an object, rather than something to disguise. (Kintsugi, 2016)

Dette minner meg om måten jeg arbeidet på da jeg brukte metalltråd og metallnetting til å skjøte sprekken i porselenet, og da jeg oppdaget at jeg fant sprekken vakre. I utgangspunktet forsøkte jeg å skjule feilene, men så etterhvert at det heller kunne fremheve det som ikke var perfekt. Filosofien bak ser ut til å være den samme, at det som er skadet ikke nødvendigvis bør kasseres. Men at man heller kan fremheve dem og at dette gir gjenstandene en særegen skjønnhet. Kanskje disse flatene jeg lagde også skal være en del av det jeg kommer til å stille ut til slutt.

En annerledes og videreutviklet form for Kintsugi

Men nå får jeg en ny ide til hvordan jeg kan benytte metall på overflaten av porselen på en annerledes måte enn det jeg har gjort tidligere. Jeg kan la metallfolie dekke over sprekker i ferdig brent porselen. Slik beholder også metallet sin egenfarge. Det at messing og kobber endret farge til grå-svart under brenning var noe som jeg ble skuffet over da jeg startet opp med teknikken. Det er åpenbart at det er dette nye kjennskapet til Kintsugi som har åpnet opp for denne muligheten jeg nå ser.



Bilde 46: Eget arbeid, min Kintsugi-vri, 2016

Kobberfargen kommer godt til sin rett i kombinasjon med det hvite porselenet. Det gjør også til at flaten får et litt mer spennende uttrykk.

I skrivende stund arbeider jeg fremdeles på verkstedet med metallfolie og porselensflater og ser etter muligheter slik at de kan fremstå mer som skulpturer ved at de står fritt. En mulighet er at jeg kan koble flater sammen ved bruk av metall.



Bilde 47: Eget arbeid, testing av sammenkobling med metallfolie, 2016

Planlegging av utstilling

Tiden går fort nå og om ikke så lenge skal arbeidet avsluttes med en utstilling av det kunstneriske arbeidet. Hva jeg kommer til å ha med er jeg ennå ikke sikker på. Og hvordan det skal presenteres er også usikkert. Men jeg har nå funnet et tilgjengelig lokale som jeg tror kan fungere som utstillingsrom. Det er i et tidligere teaterbygg og har stått tomt lenge. Bygget betegnes som brutalistisk arkitektur, i betong, glass og metall.

Rommet jeg har sett meg ut er en forholdsvis smal gang.



Bilde 48: Korridor der utstilling av prosjektet planlegges, 2016

Den ene veggen er dekket av vinduer, den andre har to dører. Veggene er av en spesiell type betong der overflaten består av små steiner. Rommets enkle utforming og bygningsmaterialene tror jeg kan danne et fint utgangspunkt for mine arbeider, kanskje kan de fremheve dem positivt. Fargen på dørene må jeg på en eller annen måte endre, enten ved å male dem eller ved å dekke dem til. Betongveggen gjør at det ikke er mulig på feste noe direkte på veggen, så jeg må se etter andre muligheter for å vise arbeidene. En måte kan være å plassere flatene liggende på et egnet bord. Jeg ser for meg at flatene kan fungere som en vegginstallasjon ved å montere dem med litt rom imellom rett på en vegg. Jeg har et ønske om at ikke bare det arbeidet der flater er sammenkoblet skal vises, men også endel av de flatene jeg har arbeidet med. Jeg har også lyst til å vise at arbeidene har potensiale som utsmykking av vegger og at de kan tilpasses rommet. Nærmest som et konsept. Jeg er ennå ikke sikker på hvordan de funksjonelle gjenstandene skal utstilles og om de overhode skal være del av utstillingen.

En liten oppsummering og avrunding av prosjektet

Valgene jeg måtte ta med hensyn til hvordan metalltrådene skulle plasseres, ga meg en litt ubehagelig følelse som nok hadde opphav i alt arbeidet som lå bak flatene de skulle plasseres på. Det oppsto mange utfordringer da jeg arbeidet med store flater, og mye av arbeidet måtte

kasseres. Samtidig gjorde dette meg oppmerksom på nye muligheter og kvaliteter i porselensmaterialet som jeg benyttet til videre utforsking. De naturlige buktningene som oppsto under tørk og brenning førte til at jeg fikk større fokus på mulige måter å fremheve dette på. Dette førte meg i kontakt med japansk estetikk og jeg opplevde et slektskap med filosofien denne bygger på. Nye innfallsvinkler til de sprukne flatene åpnet opp for testing og utvikling av egen vri av kintsugi.

Jeg arbeidet med flater og andre flate bruksgjenstander om hverandre og så hvilke fordel dette ga meg. Det ser ut til at Sidsel Hanums gjør noe av det samme, men i tredimensjonal form. Og dette har vist meg at ikke nødvendigvis er hva man lager som er det sentrale, men mer det å arbeide i materialene.

Det er ennå mange momenter som er uavklart, men jeg ser at tiden er inne for å runde av arbeidet nå.

Kapittel 8. Linjer, funn og drøfting

I løpet av denne prosessen og forskningsarbeidet har jeg blitt oppmerksom på flere faktorer som har bidratt til den følelsen jeg hadde av noe udefinerbart over bruksgjenstander. Ved å belyse disse gjenstandene ut fra flere forhold og momenter i tilknytning til dem, tegner oppgaven et bilde over hvordan og hvor bruksgjenstander opptrer innenfor kunsthåndverksfeltet og hos utøverne. Det er ikke et fullstendig bilde, men det viser til noen tendenser og demonstrerer at det er mange innfallsvinkler til og spennende sider ved bruksgjenstander.

Linjer som har vist seg når jeg har kikket litt under overflaten i feltet er blant annet at selv om det tilsynelatende skrives lite om bruksgjenstander så er de i høyeste grad tilstede. Det ser også ut til at det er en tendens i samtiden til at noe er i endring når det gjelder utstillingspraksis for gjenstandene og interessen for dem. Nærmest som feltet søker litt tilbake til sine røtter.

Samtidig er de svært ulike i sine måter å fremstå på og utøvere i feltet har ulike innfallsvinkler når de skaper bruksgjenstander. Noen ser ut til å ta utgangspunkt i selve materialet både når de lager arbeider til utstillinger og til bruk. Dette ble jeg underveis klar over at jeg gjorde og det åpnet opp for en ny forståelse av at det å arbeide i materialet var det sentrale for meg og ikke nødvendigvis hva jeg lagde. Arbeidet bar preg av et organisk forløp, der det ene arbeidet influerte på det andre osv. Det å arbeide i flate formater ga meg videre mange muligheter til å skape ulike objekter.

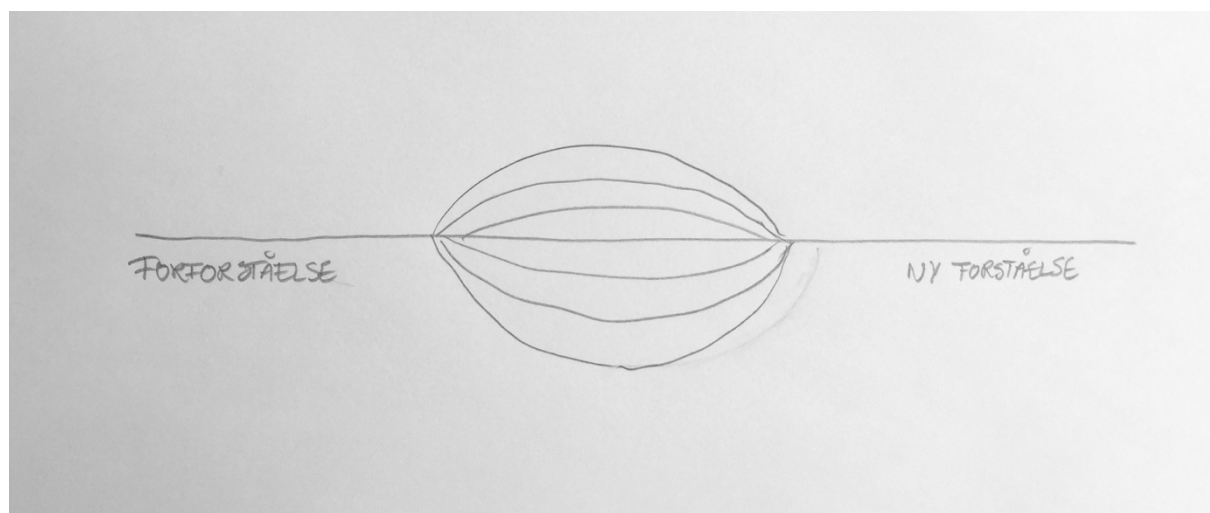
Det ligger nærmest i sakens natur at funksjonelle bruksgjenstander ofte opptrer på ulike salgsmarkeder. Intensjonen er jo nettopp at de skal brukes og da må de nødvendigvis kjøpes av brukerne. Jeg har en oppfatning av at koblingen til det økonomiske aspektet står litt i kontrast til deler av kunstfeltet som tar avstand til de kommersielle verdiene i kunsten. Og hvis jeg nå skulle bli bedt om å plassere eller definere for eksempel fatene jeg nå har laget, heller jeg til en beskrivelse av dem som en mellomting mellom kunst og en funksjonell gjenstand.

Prosessen har gitt meg en forståelse og opplevelse av kunstnerisk frihet i en utvidet betydning, jeg kan skape det jeg ønsker uten å ta stilling til om det defineres som kunst eller ikke. Linjene jeg så i starten er der fremdeles, men de rommer nå en dypere innsikt.

I det kunstneriske utviklingsarbeidet var problemstillingen hvordan jeg kunne skape ulike gjenstander med utgangspunkt i materialenes endringer og egenskaper, og hvordan jeg kunne videreutvikle denne innfallsvinkelen. Som jeg beskrev ovenfor var det et forløp der de ulike

arbeidene påvirket hverandre og dro hverandre fremover. Etterhvert var det porselensflaten i seg selv som var utgangspunkt for utforskning. Slik utviklet formspråket seg i en ny retning ved at de naturlige endringene i porselens materialet ble mer sentralt. De uforutsette endringene som jeg i starten prøvde å unngå ble senere det jeg ville fremheve. Jeg ble også oppmerksom på den japanske estetikken ”The beauty of the imperfekt”. Dette både inspirerte meg til å teste nye innfallsvinkler i utforming og ga meg en opplevelse av tilknytning på et mer filosofisk plan.

Selv om prosjektet har hatt en todeling ser jeg en linje som følger hele prosessen og binder den sammen. Det er den grunnleggende lengselen etter å se dypere linjer både i feltet, i mitt skapende arbeid og å søke å uttrykke dette i materialer. Slik kan jeg lettere finne ro og trygghet i forhold til mine fremtidige arbeider.



Bilde 49, Skisse over prosessen, 2016

Kapittel 9. Nye linjer og muligheter

Det er litt forunderlig at jeg blir oppmerksom på så mange linjer som går gjennom det jeg har av tidligere erfaringer og det jeg opplever nå i dette prosjektet. For mange år siden leste jeg en bok med tittelen; ”*Hva gjør vi med alt vi vet?*”. Denne tittelen har med jevne mellomrom dukket opp i tankene mine i forskjellige sammenhenger, og nå er den her igjen. Sannsynligvis har det å gjøre med den nye kunnskapen jeg nå sitter med, men trolig også med fenomenet ”bruk”. Hvordan kan vi *bruke* alt det vi vet? Bruk er et utrolig spennende og mangefasettert begrep som feltforskningen har gjort meg oppmerksom på. Her er det utallige innfallsvinkler som kan skape interessante videre studier. Ett av dem er *bruk* av berøring i utstillingssammenheng.

I omvisningssituasjonen på separatutstillingen til Sidsel Hanum på Sørlandets Kunstmuseum, viser de besøkende svært ofte et behov for å røre ved gjenstandene. Det er noe jeg også har lagt merke til ved andre utstillinger der kunsthåndverk er utstilt, og som jeg selv i høyeste grad opplever. De materialbaserte kunstverkene ser ut til å stå i en særstilling når det gjelder å fremme denne lengselen etter å berøre. Jeg skulle ønske at dette kunne la seg gjøre på et eller annet vis, fordi den taktil opplevelsen har kvaliteter som det visuelle ikke kan videreformidle. På seminaret ”Brukbar- om fenomenet bruk”, ble det nevnt en galleriutstilling der publikum ble oppfordret til å røre ved gjenstandene. Dette kunne det være svært interessant å bringe videre inn på museumsarenaen. Jeg har i forbindelse med noen utstillinger spurt den aktuelle kunstner om de har en bit med tilsvarende materiale og overflate som jeg kunne sendt rundt ved omvisninger, slik at alle kunne få kjenne på den. Ennå har jeg ikke fått muligheten til det, men en gang i fremtiden tror jeg det er mulig. Og tenk om en kunne fått til en utstilling der det var tillat å la fingrene kjenne på overflaten av objektene og å løfte dem for å kjenne vekten av dem. Dette tror jeg kunne bidratt til en enda rikere kunstopplevelse for alle og samtidig gitt bedre opplevelseshet mulighet også for svaksynte. Inntil dette lar seg gjennomføre kan vi glede oss over muligheten vi har til å berøre gjenstandene ved å besøke design og kunsthåndverksmarkeder.

Å arbeide slik jeg har gjort ved å la materialene selv danne utgangspunkt for utformingen er utrolig spennende og gir mange nye muligheter til utforsking. Jeg har blant annet nettopp fått en ide om å teste ut farget plast eller gummi istedenfor metall i min variant av kintsugi. Denne vil kanskje kunne smeltes med varme mens den er plassert oppå porselenet. Slik vil den kunne

forme seg mykt rundt *sårkantene* på gjenstanden. Dette er ikke mulig ved metallfolien jeg har benyttet.

Den samme teknikken holder jeg også på å teste ut i forbindelse med å skape tredimensjonale objekter av flatene. Ved å koble dem sammen ved hjelp av et annet materiale kan det oppstå mange nye muligheter. Jeg har et økende behov for å se det jeg lager ikke bare som flater, men også mer som skulpturer. Denne innfallsvinkelen åpner opp for det og jeg gleder meg til å undersøke det videre.

Andre materialer som plast/gummi, tekstil og tre i kombinasjon med porselen, er også noe som kan gi mange nye uttrykk i arbeidene mine. Disse kan ganske sikkert også benyttes til å skape mer skulpturelle former, og på den måten kan objektene også få et større format. Og det er likeledes noe jeg ser frem til å arbeide mer med.

Arbeidene med metalltegningene ser jeg har potensiale i et mye større format, muligens som en hel vegg. Dette innebærer at andre materialer blir aktuelle slik som betong som er selvhærdende. Ved å ta utgangspunkt i et mindre arbeid og å lage en forstørret form av denne, kan betong støpes i den. En annen ide er å støpe linjer i en mørk eller lys farge og etterfylle med en annen farge slik at det omkranser linjene og danner en flate.

Jeg kommer til å teste ut det jeg får tid til før dette master-prosjektet skal vises i form av en utstilling i slutten av mai 2016. Utstillingen er ennå ikke planlagt i detalj, og jeg er selv spent på hvordan den blir. Jeg må oppholde meg mer i lokalet og ha porselensarbeidene mine der for å finne en form på utstillingen som fungerer godt. Så det er enda mer spennende arbeid i vente.

Og etterpå blir jeg igjen travelt opptatt med å skape gjenstander, antageligvis bruksgjenstander som fat og smykker. For jeg har nå fått tilbud om å være utstillende på Villvin kunsthåndverksmarked i juli 2016. Selv om jeg ikke er medlem i Norske Kunsthåndverkere, fikk jeg etter å ha sendt inn bilder av fat jeg har laget nå, en sjanse til å delta. Og den muligheten vil jeg benytte, selv om jeg både gruer og gleder meg.

Slik fortsetter prosessen og linjen går videre...

Helt avslutningsvis vil jeg vise et sitat fra en mann jeg ikke kjenner mere til enn hans navn, Ch`ing Yuan. Jeg opplevde en grad av samme type opplevelse gjennom dette masterprosjektet.

Før jeg hadde studert Zen i tretti år, så jeg fjell som fjell og vann som vann. Da jeg hadde nådd en dypere erkjennelse, kom jeg til et punkt der jeg så at fjell ikke er fjell og vann ikke vann. Men nå som jeg har forstått selve kjernen, har jeg fått fred. For nå ser jeg igjen fjell som fjell, og vann som vann. (hentet fra Danto, s. 307)

Hanne Aamodt

Kristiansand, mai 2016

Kilder

Litteratur og nettsteder

- Austring, B.D. & Sørensen, M. (2006) *Æstetik og læring. Grundbog om æstetiske læreprosesser*. København: Hans Reitzels Forlag
- Bahr, O. (27/11-3/12, 2015) *Frihet i tre dimensjoner*. Morgenbladet nr. 47 s. 43
- Bale, K. & Bø-Rygg, A.(2013) *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Bourdieu, P. (2009) *Store Norske Leksikon*. Hentet 13.04.2016 fra:
https://snl.no/Pierre_Bourdieu
- Bull, K.A. (2007) *En ny diskurs for kunsthåndverket*. Oslo: KHIO
- Collin, F. & Kjøppe, S. (Red) . (2011). *Humanistisk videnskapsteori*. Danmark: DR Multimedie
- Danto, A.C. (1964) *Kunstverdenen*. I K. Bale & A. Bø-Rygg,(2013) *Estetisk teori. En antologi*. (s.299-312) Oslo: Universitetsforlaget
- Format. No. (2016) *Elisa Helland Hansen*. Hentet 13.04.16 fra:
<http://format.no/exhibitions/elisa-helland-hansen>
- Gali, A. (Red.) (2015) *Kampen med materialet*. Oslo: NK
- Gesamtkunstwerk (2015) *Wikipedia*. Hentet 13.04.2016 fra:
<https://no.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>
- Haruhara, Y. (2013, 20.11) Tea bowls, simple emblems of power. Hentet 13.04.2016 fra:
<http://www.japantimes.co.jp/culture/2013/11/20/arts/tea-bowls-simple-emblems-of-power/#.VukQZRLhCAw>
- Høyskolen i Bergen. (2016) *Raku-brenning*. Hentet 13.04.2016 fra:
<http://home.hib.no/mediesenter/haandverk/selvgjort/keramikk.htm#raku>
- In Search of Wabi Sabi with Marcel Theroux (2014). [Videoklipp]. Hentet 13.04.2016 fra:
<https://www.youtube.com/watch?v=Z2P8z7k>
- Kant, I. (1790) Kritikk av dømmekraften. I K. Bale & A. Bø-Rygg,(2013) *Estetisk teori. En antologi*. (s.56-93) Oslo: Universitetsforlaget
- Krogh, T. (1996) *Historie, forståelse og fortolkning: Innføring i de historisk-filosofiske fags fremvekst og arbeidsmåter*. Oslo: Ad Notam Gyldendal
- Obel Bugge, L.T. (2015, 08.10) *Kunsthåndverk 2015*. Hentet 13.04.2016 fra
<http://lenetoriobelbugge.no/nyheter/>
- Solhjell; D. & Øien, J. (2012) *Det Norske kunstfeltet*. Oslo: Universitetsforlaget

Steinsvåg, G. (2016) Pottery is back. Hentet 22.04.2016 fra:

<http://www.kunstnerforbundet.no/utstillinger/258>

Veiteberg, J. (2005) *Kunsthåndverk: frå tause ting til talande objekt*. Oslo: Pax

Villvin kunstgruppe (2015) *Wikipedia*. Hentet 13.04.2016 fra:

https://no.wikipedia.org/wiki/Villvin_kunstgruppe

Villvin. (2010). *Wikipedia*. Hentet 13.04.2016 fra

https://no.wikipedia.org/wiki/Villvin_kunsth%C3%A5ndverkmarked

Bilder

Bilde 1-5: Egne arbeider

Bilde 6: Sitat tilskrevet Einstein. [Bilde] Hentet 01.05.2016 fra

<http://izquotes.com/author/albert-einstein>

Bilde 7: Egen skisse

Bilde 8: Konrad Mehus. Dinnertime. [Bilde] (1973) Hentet 22.04.2016 fra:

<https://www.flickr.com/photos/nordenfjeldske/4621570028>

Bilde 9 : the ceramic object [Bilde] (2014) Hentet 22.04.2016 fra:

<http://ufoguide.no/en/venues/galleri-format-oslo>

Bilde 10: Pottery forsvant aldri. [bilde] (2016) Hentet 22.04.2016 fra:

<http://www.dagsavisen.no/kultur/pottery-forsvant-aldri-1.680340>

Bilde 11: Sidsel Hanum. [Bilde] Hentet 22.04.2016 fra: <http://www.hanum.no/bilder>

Bilde 12 Lene Tori Obel Bugge. [Bilde]”På lager” Hentet 22.04.2016 fra:

<http://lenetoriobelbugge.no/my-work/>

Bilde 13: Elisa Helland Hansen, Fat, [Bilde] (2015). Hentet 13.04.2016 fra:

<http://format.no/exhibitions/elisa-helland-hansen>

Bilde 14: Sidsel Hanum [Bilde] Kopper. Hentet 22.04.2016 fra:

<http://www.lillehammerartmuseum.com/?p=7706>

Bilde 15: Lene Tori Obel Bugge. [Bilde] Kopper. Hentet 22.04.2016 fra:

<http://lenetoriobelbugge.no/my-work/>

Bilde 16: Dansk keramiker, skål, 2015. Eget foto

Bilde 17-22: Egne arbeider

Bilde 23: Designernes eget julemarked. [bilde] (2015). Hentet 13.04.2016 fra:

<http://doga.no/arrangementer/designernes-eget-julemarked-2015>

Bilde 24: Designernes eget julemarked. Eget foto

Bilde 25: Galleri Format. [Bilde] (2015) Hentet 13.04.2016 fra:

<http://norskekunsthåndverkere.no/aktuelt/julemarkeder-og-juleutstillinger-kunst-og-kunsthåndverk>

Bilde 26-33: Egne arbeider

Bilde 34: Grete Nash. Vann. [bilde] (2013). Hentet 13.04.2016 fra:

<http://digitaltmuseum.no/011061626081>

Bilde 35: Prized possession: 'Kizaemon' [bilde] (2013) Hentet 13.04.2016 fra:

<http://www.japantimes.co.jp/culture/2013/11/20/arts/tea-bowls-simple-emblems-of-power/#.VukQZRLhCAw>

Bilde 36-41: Egne arbeider

Bilde 42: Sidsel Hanum. Karavane [bilde] (2016). Hentet 13.04 2016 fra:

<http://skmu.no/exhibition/sidsel-hanum-repetisjoner/>

Bilde 43-44: Egne arbeider

Bilde 45: Kintsugi [bilde] (2016) Hentet 14.04.2016 fra:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Kintsugi>

Bilde 46-49: Egne arbeider

Vedlegg

Vedlegg 1

Utprøvinger med kobbertråd i spiralform. Liten keramikkovn (Ovn 1).



Vedlegg 2

Utprøving med kobbertråd på ruglete porselen. Ovn 1.



Vedlegg 3

Kobbertråd plassert tett sammen i linjer. Ovn 1. Dette uttrykket arbeidet jeg videre med.



Vedlegg 4

Porselensflate med messingnetting til venstre og kobbertråd til høyre. Stående under brenning i stor keramikkovn (Ovn 2). Tydelig dampkant



Vedlegg 5
Messingnetting med vertikale gliper.



Vedlegg 6
Messingnetting med sirkelformede utskjæringer



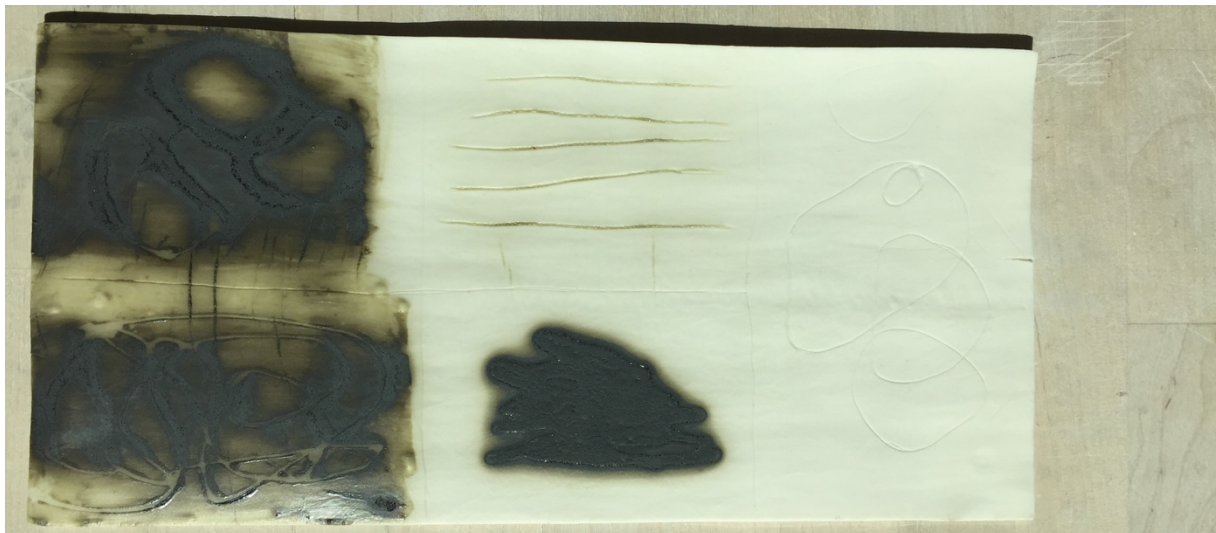
Vedlegg 7

Før brenning



Vedlegg 8

Utprøving med kobberoksid. Fra venstre: Trelim påført i sirkelformer, deretter påført oksid og så ble limet fjernet før brenning. Spennende uttrykk. Linjer i porselenet påført oksid og tørket av . Kobbertråd plassert tett.



Vedlegg 9

Trelim påført i tykkere linjer, kobberoksid i ulik styrke påført.



Vedlegg 10

Kobbertråd på ulike kurvede skåler.



Vedlegg 11
Kuttete linjer i porselensflate.



Vedlegg 12
Smykker i teknikk med kjevlede porselensstrimler. Ubrent.



Vedlegg 13

Ulik tykkelse på flytende porselen påført blant annet smykker.



Vedlegg 14

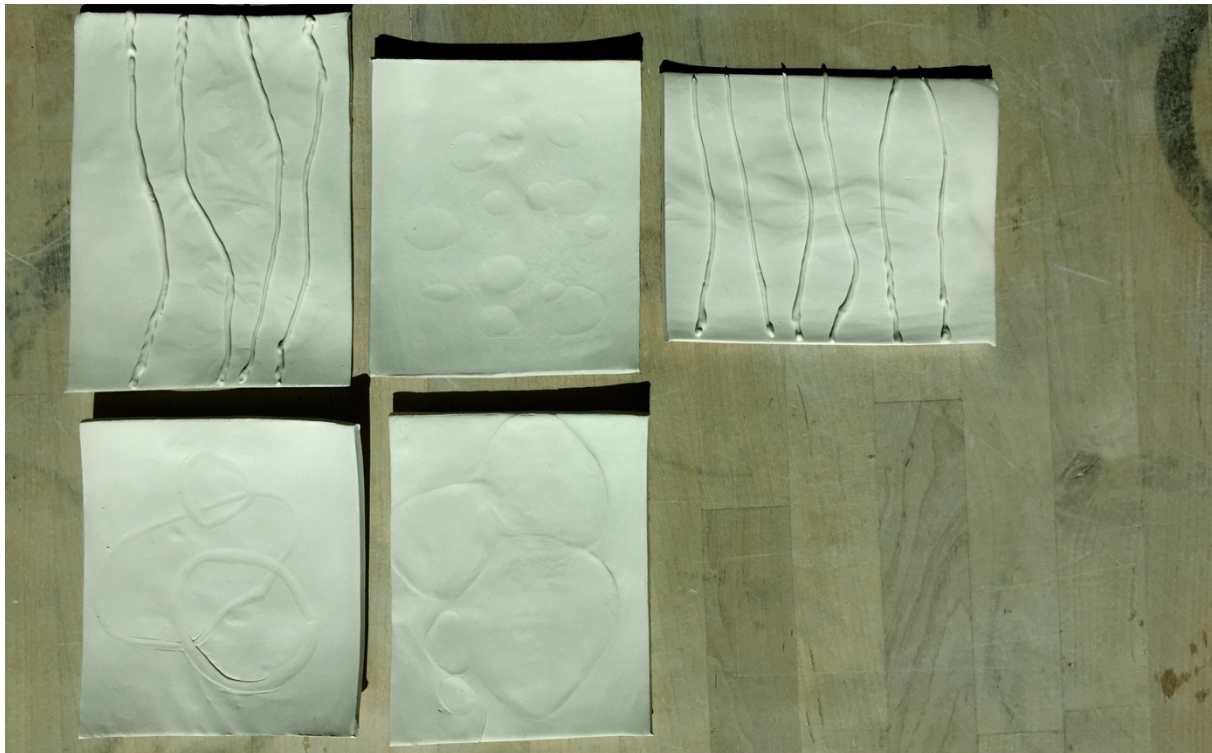
Porselensstrimler kjevlet flatt i sirkel- og linje-formasjoner.



Vedlegg 15

Ulike former for tekstur, tynne striper med flytende porselen og nedkjevlet porselensmasse.

Fasinerende og subtile linjer i overflaten.



Vedlegg 16

Porselensstrimler plassert tett i virvelform og kjevlet flatt. Fin bevegelse i overflaten.



Vedlegg 17

Glasur i ulike farger påført i gliper, tørket det meste vekk. Spennende, vil utforske dette mer.



Vedlegg 18

Porselensstrimler nedkjøvet. Bløtt og fasinerende.

