

# Ullkraft

Forankringer mellom et sted, ull og selvet

VÅRIN TRAAHOLT

## VEILEDERE

Lisbet Skregelid  
Regien Cox

**Universitetet i Agder, 2017**

Fakultet for kunstfag  
Institutt for visuelle og sceniske fag



## *Forord*

Det er vemodig at jeg nå former de siste ordene som kunstfagstudent ved Universitetet i Agder. Jeg er takknemlig for de 5,5 årene jeg har fått være en del av et berikende fagmiljø! Jeg kjenner meg nå klar til å reise videre med en innholdsrik sekk på ryggen.

Arbeidet med selve masteroppgaven har vært den mest strevsomme hyggestunden jeg har hatt noensinne. Jeg har kjent meg privilegert som har fått lov til å fordype meg i kunsten. Samtidig kjenner jeg nå at det skal bli godt å komme tilbake til en litt mer balansert hverdag.

I arbeidet med denne oppgaven, er det mange som fortjener en varm takk. Først og fremst vil jeg rette en stor takk til mine to veiledere. Lisbet, for at du hjelper meg å danne overblikk over det som til tider har virket som en kaotisk prosess. Takk for at du har tatt del i masteroppgavens reise fra begynnelse til slutt, og hele tiden har minnet meg på at *ullkrafta* er verdt å stole på! Regien, takk for at du valgte å bli med på reisen.

Gjennom samtaler har du fått meg til å stole på meg selv i den kunstneriske prosessen. Gjennom kunsten du skaper, har du vært til stor inspirasjon, både i kunsten og livet.

Tusen takk til Sjølingstad Uldvarefabrik for at dere har latt meg få ta del i deres arbeidshverdag. Denne oppgaven hadde virkelig ikke blitt til uten deres gjestfrihet.

Tusen takk for den hyggelige studietilværelsen, Merete! Det har vært utrolig godt å ha en som er i samme prosess. Spesielt takknemlig er jeg for du har inspirert meg til å arbeide med tiden og ikke mot tiden. Jeg ser frem til feiringskaka!

Tusen takk til mitt kule kontorfelleskap; Tötenkrön på Rosegården! Dere har vært uvurderlige støttespillere, både med heiarop og gode pauser med lek.

Tusen takk til min kjæreste mann, som har vist en enorm tålmodighet i denne perioden. Som jeg gleder meg til å være kona de igjen!

Tusen takk til min kjæreste mamma, for overblikk og korrekturlesning og best av alt: endeløs omsorg... Det har vært uvurderlig.

Til slutt vil jeg rette en stor takk til resten av heilagjengen som har stått bak meg i tykt og tynt. Min kjæreste familie, mine skjønne venner og flotteste kolleger på Kilden og SKMU. Jeg gleder meg til å være tilstede i livet med dere igjen!

Vårin Traaholt, 15. November 2017

# Innholdsfortegnelse

<b>Prolog</b> .....	<b>5</b>
<b>Innledning</b> .....	<b>7</b>
<b>Bakgrunn</b> .....	<b>7</b>
En reisefortelling .....	7
<b>Undersøkelsens kjerne</b> .....	<b>11</b>
Begrepsavklaring og avgrensning .....	12
<b>Oppgavens struktur</b> .....	<b>12</b>
<b>Teoretisk landskap</b> .....	<b>13</b>
<b>Å være i livet</b> .....	<b>13</b>
Forankring.....	13
Kroppens fenomenologi.....	14
Sanseopplevelser .....	14
Identitet og sted .....	15
Territorium .....	16
Minner og arkiver.....	17
<b>Installasjon som kunstuttrykk</b> .....	<b>20</b>
Historisk perspektiv .....	20
Installasjonskunsten og det sanselige.....	21
Installasjonskunsten og materialitet.....	22
Installasjonskunst og sted.....	22
<b>Metodiske tilnæringsmåter</b> .....	<b>25</b>
<b>Fenomenologi og forskning</b> .....	<b>25</b>
<b>Kunstnerisk utviklingsarbeid</b> .....	<b>27</b>
<b>Fremgangsmåter</b> .....	<b>28</b>
Stedsforankring og ullarbeid .....	28
Autoetnografi .....	30
Blogg som verktøy.....	31
<b>Undersøkelsen</b> .....	<b>34</b>
<b>Min fortelling</b> .....	<b>34</b>
<b>Ullas fortelling</b> .....	<b>35</b>
Ullrøtter .....	35
Ullas egenskaper .....	37

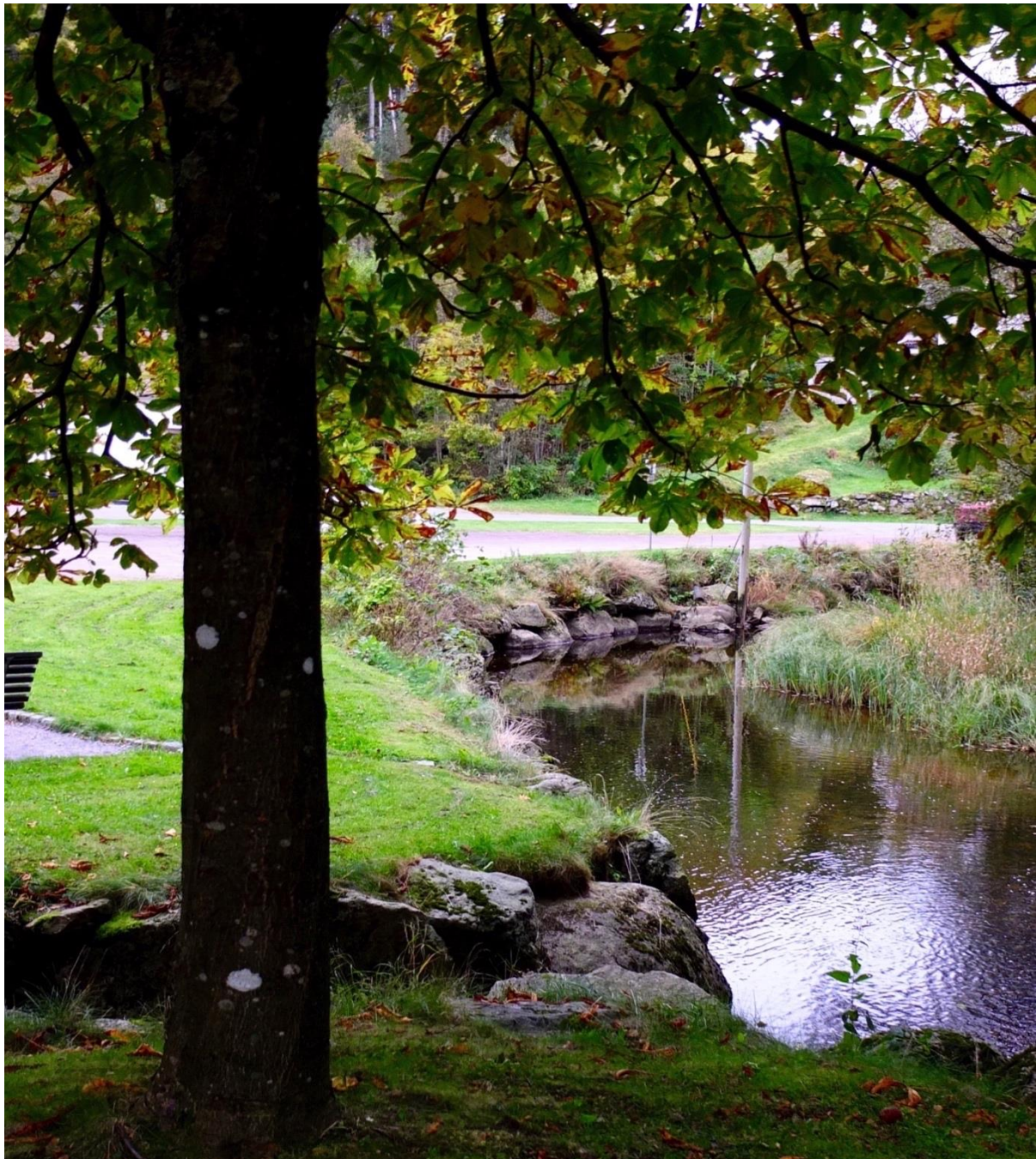
Ullberetningen .....	38
<b>Stedets fortelling</b> .....	<b>39</b>
Guddommelig kraft .....	40
Ny drivkraft .....	40
<b>Ullkraft</b> .....	<b>41</b>
Vannkraft gir ullkraft! .....	42
Fra støy til indre ro .....	43
<b>Konfliktskyer</b> .....	<b>47</b>
<b>Avtrykk</b> .....	<b>48</b>
Ulla forankrer .....	49
Ulla knytter relasjoner .....	52
Ulla former territorium .....	55
<b>Arkiv</b> .....	<b>56</b>
<b>Drøfting</b> .....	<b>60</b>
<b>Å undersøke seg selv undersøke</b> .....	<b>60</b>
Forankring til selvet .....	61
<b>Der livet møter kunsten</b> .....	<b>61</b>
I forlengelse av kroppen .....	61
I stedet som forankrer .....	62
<b>Stedsforankring</b> .....	<b>62</b>
Arkiv blir kunst .....	63
Styrt eller fritt under institusjonens rammer? .....	66
<b>Avslutning</b> .....	<b>70</b>
<b>Hvordan bidrar oppgaven til feltet?</b> .....	<b>70</b>
<b>Veien videre</b> .....	<b>72</b>
<b>Kildehenvisning</b> .....	<b>73</b>

## *Prolog*

Da jeg var barn bodde vi en liten periode i et lite hus på Sjølingstad, med utsikt ned til Sjølingstadbekken, like i nærheten av en ullvarefabrikk.

Jeg erindrer lukten av ull sammen med et komplekst lydbilde av aktivt vann og pulserende maskiner. Jeg husker bekken som gav fremdrift i barkebåtene mine. Jeg husker at jeg plukket kastanjenøtter under et stort tre. Jeg husker filtemaskinen som nålte fast et motiv av Ole Brum.

Nå er jeg tilbake.



Allerede ved innkjøringen fra E 39, får jeg gjensyn med bekken.

Blikket mitt følger den fra bussvinduet, og jeg observerer hvordan veien videre bukte seg i overenstemmelse med den, før bekken forsvinner under en bro og videre innover i en skog. Så kommer den tilbake. De er sidestilt igjen, frem til bekken renner under en ny bro, og forsvinner innover i en ny skog. Når bekken så dukker opp igjen, tar jeg følge med den helt frem til det store kastanjetreet som så majestetisk ruver foran fabrikkens publikumsmottak.



Jeg følger bekken, rundt det første bygget og bak til det andre, vandrer til fabrikkinngangen, sjekker inn, og registrerer at jeg ikke er den første men heller ikke den siste. Jeg finner plassen min på verkstedet innenfor filtemaskinen og klargjør dagen, før klokken blir 9. Da møter jeg alle ansatte til kaffe og for noen; frokost, en tradisjon som har stått ved fabrikkens siden den ordinære driften. Vi sitter alle på faste plasser. Strikker, slurker og prater, til vi sier oss fornøyde og alle går hvert til sitt for å starte dagens arbeid. Rytmen fra jaquardveven begynner straks å ljome i hele fabrikkbygningen.

Fabrikkens er fremdeles levende, slik jeg har husket den.

## **Innledning**

Som prologen skildrer, knytter dette masterprosjektet seg til min reise tilbake til Sjølingstad Uldvarefabrik. Med meg på reisen har jeg ulla, som er det materialet jeg bruker i mine kunstneriske prosesser. På Sjølingstad søker jeg etter forbindelser som kan forankre min erfaring og relasjon til ulla. Hva vil oppstå når stedet, ulla og jeg får virke sammen?

Gjennom et kunstnerisk utviklingsarbeid leter jeg i historien, minnene og personlige betraktninger for å komme nærmere svaret på dette.

I denne masteroppgaven vil jeg rette fokus på det prosessuelle arbeidet i det å drive et kunstnerisk utviklingsarbeid og videre hvordan denne prosessen skal resultere i en installasjon.

## **Bakgrunn**

Jeg begynte på min bachelor i kunst og håndverk i 2011. Dette var nærmest en tilfeldighet. Jeg hadde fattet interesse for hvordan kunsten evnet å berøre meg, og med en «hvorfør ikke?»-holdning begynte jeg min studiereise i kunsten. Det er denne reisen, frem til nå, som har gitt kraft til oppgavens tilblivelsesprosess. Jeg har valgt å gå tilbake i egne fotspor for å se hva som trer frem som betydningsfullt innhold til denne reisefortellingen.

Gjennom studietiden har ull vist seg å være materialet jeg intuitivt trekkes mot i min kunstneriske praksis. Å arbeide i ull gir meg assosiasjoner til hverdagslig syssel, til historie og tradisjon, til mellommenneskelige prosesser, til personlige minner. Ulla er min forbindelse til fortiden, og gjennom arbeid med den fører den meg til nåtida og fremtidige drømmer. Tekstile kunstuttrykk, og da spesielt de i ull, har alltid fascinert meg. Jeg tenker dette har å gjøre med at tekstil har så nære forbindelser til menneskekroppen. Selv bruker jeg ulla for å reflektere rundt kroppslige minner, og for å språklig gjøre det som kan være vanskelig å ordlegge.

## **En reisefortelling**

Jeg betrakter denne oppgaven som en reisefortelling, gjennom masteroppgavens tilblivelsesprosess, men også min egen reise gjennom kunst, liv og studier. Det vil derfor være naturlig å innlemme tidligere prosjekter, da disse har vært med på å forme interessen og begrepsforståelsen som denne undersøkelsen bygger på.

Jeg vil i det følgende presentere tidligere prosjekter som har betydning for problemstillingen jeg stiller i denne masteroppgaven.

### *Begynnelsen*

Min bacheloroppgave i kunst og håndverk<sup>1</sup> anser jeg som reisen begynnelsen, da det var her jeg for første gang formet en kunstnerisk ide og egen fremgangsmåte. Jeg hadde da allerede blitt introdusert for stedsrelaterte uttrykk, der jeg fikk arbeide med å skape utfra et bestemt steds fysiske eller diskursive kvaliteter. Å spille på lag med et sted var tiltalende og jeg følte at jeg endelig hadde funnet en meningsfull måte å skape noe utfra.

Parallelt med oppgaven hadde jeg startet en personlig reise der det hadde blitt viktig å lytte til kroppen. Det ble derfor naturlig å gjøre et prosjekt som gav rom for at hele kroppen kunne involveres i utforskningen. Jeg bestemte meg for å ta utgangspunkt i en bunker på Universitetet i Agders campusområde, der min egen sanseerfaring av stedet skulle materialiseres i en stedsrelatert installasjon.

Jeg hadde lenge kjent på en draging til ulla som materiale, og da jeg her begynte å utforske ullas muligheter ble det begynnelsen på relasjonsbygging.

*Beskyttet Beskyttelse* ble oppgavens tittel som resulterte i en installasjon i ull, med sterk inspirasjon av stedets beboere sine beskyttende egg-kokonger.



*Installasjonen bestod av 3 kokonger i ull, som betrakter kunne sette seg inn i. Bunkeren var ellers svakt lyssatt slik at man kunne vandre innover å utforske den forfallende estetikken jeg opplevde. Foto: Eva Kylland, 2015*

---

<sup>1</sup> Bacheloroppgaven ble levert våren 2015, som en avsluttende del av et 3 årig studieløp med et grunnstudium med Kunst og Håndverk på UiA.



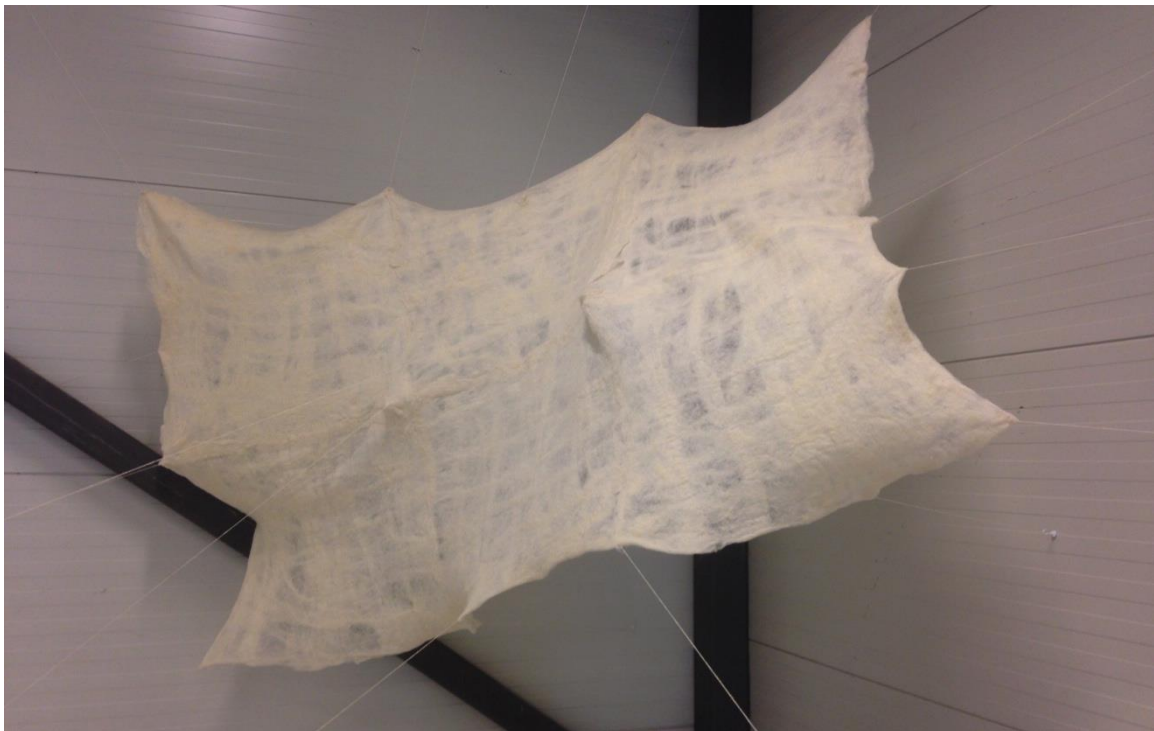
### *Forberedelsen*

Etter arbeidet med bacheloroppgaven fortsatte reisen til masterstudiet. Jeg tok ulla med meg. Gjennom hele studiet har ulla hatt en sentral rolle, både i teoretiske undersøkelser og praktiske besvarelser.

Våren 2016 fikk jeg gjøre et todelt fordypningsprosjekt som jeg anser som denne oppgavens pilotprosjekt. Det hele startet med et kunstnerisk utviklingsarbeid, der jeg undersøkte hva som oppstod i mitt møte med ulla. Målet var å orientere meg frem til nye uttrykkskvaliteter og forståelser av eget skapende arbeid. *Territorium* som også ble det ferdige verkets tittel, ble i dette arbeidet et viktig begrep for meg. Det henger sammen med det jeg betrakter som en konfliktfylt arbeidsprosess.

Det startet med at jeg kjente på det å være dradd mellom flere punkter; mellom fortid og nåtid, kulturarv og samtidskunst, arv og uavhengighet. For å løsrive meg fra dette, måtte jeg ut av komfortsonen, og jeg begynte å utforske nye territorier.

Arbeidsprosessen resulterte i et oppspent flak av ull som skulle synliggjøre de spente trådene jeg befant meg i midten av. Verket ble videre flyttet rett ut av verkstedsplassen min og inn i en stor visningshall. Det tilsynelatende store ullflaket mitt ble plutselig ikke så stort likevel. Hallen nærmest slukte verket og lukket det inn i et hjørne.



*Bildet viser Territorium ferdig montert i visningshallen. Ullflaket målte 1,6 x 2,4 m.*

I verkstedet opplevde jeg ideen om verket som både noe åpent og selvsikkert, men plasseringen i den store hallen gjorde verket avvisende og utrygg. I tillegg kjente jeg fremdeles på å være i en *work in progress*, der verket ennå ikke var avlevert fra min side. Av den grunn kjente jeg meg fullstendig lammet i formidlingen av verket og lengtet etter et forankringspunkt utenom meg selv... Dette løsnet endelig da jeg tok et valg om å forankre verket til et uteområde på Odderøya museumshavn<sup>2</sup> i et videre formidlingsprosjekt.

Under arbeidet med *Territorium* hadde jeg latt meg begeistre over Annemor Sundbøes kunnskapsdeling om ullas historie, og særlig gjorde det inntrykk å høre at vikingene lagde sine seil av ull<sup>3</sup>. Denne historien fikk prege verkets formkvaliteter, og da Odderøya museumshavn er et maritimt museum så jeg her en forbindelse.

Jeg fikk frie tøyler for utfoldelse på stedet, men likevel opplevde jeg museets kontekstuelle rammer som svært skjerpene i utformingen av prosjektet. Dette var en annen type sted å forholde seg til enn en bortgjemt bunker. Museumsverten hadde tillit til at jeg skapte et verk som kunne ha interesse for dem. Dessuten måtte jeg ta høyde for at publikum ville se på installasjonen min som en del av museets formidlingstilbud. Jeg tok meg selv i å gjenta spørsmål som; «Hvordan kan mitt verk bidra til historiefortelling?» og «Er det allmenngyldig nok?». I tillegg hadde museumsverten nevnt at museumsbestyreren var skeptisk til å trekke inn kunst på museet. Dette trigget meg til å overbevise om at verket hadde noe for seg for museets del.

Med *forankring* som ny tittel på installasjonen, søkte jeg å involvere betrakteren i å utvikle og utforske verkets nye territorium.

I nærheten av installasjonen la jeg noen lerretsposer fylt med sand og tegne- og malesaker. Publikum skulle her få dekorere sin sandpose med et sommerminne eller en sommerdrøm, for deretter å forankre den i en tråd til verkets kjerne. På den måten kunne jeg videreføre verkets opprinnelige ide om å tematisere *territorium*, i tillegg til at stedet åpnet det opp for nye fortellinger.



<sup>2</sup> Odderøya museumshavn er tilknyttet Vest-Agdermuseene. De arbeider med å formidle regionens plastbåtindustri, samt maritime historie.

<sup>3</sup> Fortellingen er hentet fra boken Spælsau og Samspill(Sundbø:2015).

## Undersøkelsens kjerne

Jeg har erfart at det å forankre meg til et sted, gir kraft og motivasjon til arbeidsprosessen. Når denne masteroppgaven skulle formes, var det derfor naturlig å finne et nytt sted å arbeide utfra. I bacheloroppgaven forholdt jeg meg utelukkende til et steds fysiske kvaliteter med fokus på egen sanseerfaring. På Odderøya museumshavn oppdaget jeg at stedet inneholdt en ekstra dimensjon, i det at museumshavnen også er en kulturinstitusjon. Som en del av Vest-Agder museet, har museet i oppgave å forvalte kulturarven vår i den sørlandske regionen. De arbeider med historiefortelling, de har sin publikumsgruppe, sine formidlingsstrategier og går under Vest-Agder museets parole; *Vi forteller din historie*. Det lå noen forbindelser her som jeg ønsket å undersøke videre.

Sjølingstad Uldvarefabrik er en annen avdeling tilknyttet Vest-Agder museet, og jeg har ved flere anledninger hatt tanker om at det er et sted jeg vil tilbake til. Kanskje er det nettopp disse gode barndomsminnene som trekker i meg. På en annen side har stedet en ullhistorie og det er noe jeg har vært spesielt nysgjerrig på. Hvordan kan våre historier møtes?

Jeg har formet meg denne problemstillingen:

*Hva kommer til syne når jeg forankrer meg selv og ulla til Sjølingstad Uldvarefabrik?  
Hvordan kan denne prosessen materialiseres?*

Gjennom et kunstnerisk utviklingsarbeid arbeider jeg med én skriftlig og én praktisk besvarelse. Derfor kan problemstillingen også leses som en todelt arbeidsstrategi.

Den første delen omhandler det prosessuelle arbeidet. Som problemstillingen peker på, vil jeg derfor her arbeide med å synliggjøre hvordan et praktisk skapende arbeid utvikles og utformes, på vei mot et resultat. Dette vises i den skriftlige delen.

I innledning har jeg gitt uttrykk for hvordan jeg arbeider metodisk. Det er gjennom sanseerfaring at jeg orienterer meg frem i kunstneriske prosesser, med ulla som et viktig premiss. Jeg betrakter meg selv i et evig utviklingsarbeid. I masterprosjektet fortsetter jeg arbeidet i forlengelsen av tidligere erfaringer, og når masterprosjektet avsluttes, vil jeg naturligvis ta opp tråden derfra. Gjennom å undersøke arbeidsprosessen har jeg latt meg begeistre av prosessene som oppstår. Den siste delen i problemstillingen skal derfor styre det praktiske resultatet til å være en praktisk refleksjon av det prosessuelle arbeidet.

### **Begrepsavklaring og avgrensning**

I presentasjonen av tidligere prosjekter nevner jeg to viktige begreper; *forankring* og *territorium*. Disse vil følge videre som to nøkkelbegreper i denne oppgaven, og gjøres rede for i den teoretiske delen.

Det er gjennom egen sanseerfaring at jeg går ulla og stedet i møte. I oppgaven skal disse møtene redegjøres for, og slik synliggjøre våre forankringspunkter. Med andre ord handler dette om å kartlegge den subjektive forståelsen av hva ulla og stedet er for meg. På den måten tar oppgaven utgangspunkt i mitt selv. Derfor vil jeg innlede det teoretiske kapittelet med å forklare min forståelse av *selvet*.

I tidligere prosjekter har arbeidsprosessen resultert i en installasjon. Denne kunstformen videreføres også i dette prosjektet. For meg handler dette om at kunstformen rommer mangfoldige uttrykkskvaliteter og jeg oppfatter at den utfordrer meg til å tenke en form i stor skala, samtidig som både tilblivelsesprosessen og resultatet inkluderer hele kroppen. I teorikapittelet vil jeg videre redegjøre for installasjonskunstens uttrykkskvaliteter.

I oppgavens praktiske utføring benytter jeg meg utelukkende av ubleket ull, det være seg ubleket ullflor, ubleket finullgarn, og rester fra tidligere prosjekter. Bruken av ubleket ull henger først og fremst sammen med at det er i den ublekede ullen at jeg finner inspirasjon. Men det bærer også i seg et gjenbruksperspektiv. Det har vært viktig for meg for å unngå å sløse med det edle materiale som ull representerer for meg.

Ulla jeg benytter meg av kommer derfor fra mitt restlager, med unntak av noe supplering med ull fra Sjølingstad Uldvarefabrik.

### **Oppgavens struktur**

Jeg vil i det følgende gi en kort beskrivelse av oppgavens struktur.

I det andre kapittelet former jeg mitt teoretiske landskap, gjennom teoretiske undersøkelser og erfaringer i møte med kunstnere og kunstopplevelser. Så kommer metodiske tilnærminger som sier noe om hvordan jeg går problemstillingen i møte. Videre følger selve undersøkelsen som skal gi svar på spørsmål problemstillingen reiser. Og deretter drøfter jeg det jeg har funnet, opp mot teorien som er valgt for oppgaven, før jeg avslutter denne delen av reisen.

## Teoretisk landskap

Jeg befinner meg i et spenningsfelt, mellom samtiden og fortidens kunst og kulturtradisjoner. I dette kapittelet vil jeg benytte meg av teori som til sammen former landskapet jeg befinner meg i. *Forankring* og *Territorium* er sentrale begreper som jeg redegjør for. Min forståelse av *selvet*, vil og presenteres. Jeg vil i tillegg komme inn på hva et sted kan være og hvordan vi mennesker forholder oss til et sted. Her benytter jeg meg av Miwon Kwons stedsteori (Kwon, 2004).

Problemstillingens todeling vil ellers videreføres i dette kapittelets oppbygning. Først presenteres teori som omhandler den prosessuelle delen og hvordan jeg med mine sanser forholder meg til mine omgivelser. Jeg bruker her Maurice Merleau-Ponty (1994) for å synliggjøre den filosofiske oppfatning jeg står i. Deretter har jeg fokus på installasjonskunsten og stedskunst, som er de kunstuttrykkene jeg har forholdt meg til i det kunstneriske resultatet.

Jeg vil vise til eksempler på teorien gjennom å trekke inn kunstnere eller kunstopplevelser jeg har hatt.

### Å være i livet

« *Dette: å være i livet, åpen for alt ikring, bunden med sterke røtter, til menneske og til ting (...)*» er begynnelsen på diktet *Å være i livet* av Halldis Moren Vesaas. Da jeg for første gang kom over dette diktet for noen år tilbake, var det disse første ordene som grep meg, og siden har jeg hatt lyst til å lage min egen fortsettelse.

For meg så handler disse ordene om min tilhørighet og identitet. Det som former meg til den jeg er. Jeg er et resultat av arv og miljø. Og når jeg i denne oppgaven undersøker disse faktorene kjenner jeg på en sterkere tilknytning til verden og mine omgivelser. Hvordan møter jeg verden? Hvor strekker mine røtter seg? Hva er jeg forankret til? Dette er hva jeg ønsker synliggjøre.

### Forankring

Jeg ser på ordet *forankring* som et allment begrep, som gir betydningen til noe som er sterkt knyttet til noe, ankret fast, tett forbundet til noe, samlet, begrenset. Jeg opplever begrepet som svært insisterende samtidig som noe stødig og trygt.

Roland Barthes introduserer *forankring* i artikkelen «Bildets retorikk» for å forklare samspillet mellom tekst og bilder der sammensetningen understreker hverandre (Barthes, 1994). Når tekst og/eller bildet er forankret i hverandre, vil det kunne forsterke det ønskede budskapet og avgrense for andre mulige tolkninger.

I oppgavens sammenheng har begrepet vist seg å være gjennomgående, der jeg hele tiden arbeider ut i fra et ønske om å synliggjøre forankringspunkter og bindeledd. På den måten kan jeg avdekke forbindelser og danne et meningsbilde.

Der Barthes bruker begrepet for å avgrense for andre mulige tolkninger, vil jeg si at min hensikt med begrepet er å synliggjøre forbindelsestråder som åpner opp for flere tolkninger.

### **Kroppens fenomenologi**

Fenomenologen Maurice Merleau-Ponty tar utgangspunkt i at vår forståelse av verden forekommer igjennom kroppslig persepsjon og tilstedeværelse. Jeg deler denne forståelsen, og har tatt den til meg som en grunnleggende livsfilosofi. *Phénoménologie de la perception*, ble utgitt i 1945, og regnes som hans viktigste verk, derav *Kroppens fenomenologi* som den viktigste delen. Her prøver han å forklare kroppens fenomener; hvordan kroppen vår erfarer verden, hvordan den husker, hvordan den beskytter, hvordan den tilpasser seg og innretter seg, hvordan den uttrykker seg. Han er i tillegg opptatt av det åpne barnet, og barndommens innvirkning og forutsetning for hvordan vi utvikler oss og danner vår livsverden (Merleau-Ponty, 1994:9)

Kroppen er altså den primære kilden til erkjennelse. Gjennom kroppen sanser og erfarer vi tingene rundt oss, og slik formes vår forståelse av livet vi er i.

Da *Kroppens fenomenologi* ble utgitt i engelsk utgave i 1962, ble boken avgjørende for teoridannelser i kunstfeltet knyttet til forståelsen av betrakterens kroppslige opplevelser i møte med kunsten, som på den tiden var i stor endring (Bishop, 2005:50). Siden har Merleau-Ponty og den fenomenologiske tanken stadig blitt referert til, enten det er gjennom kunstnerens tilnærming til sitt kunstneriske virke, eller gjennom teoretikerens arbeid med å synliggjøre kunstens tilblivelse. Når jeg nevner han her, er det fordi jeg ønsker å synliggjøre hvordan jeg forholder meg til mine sanseerfaringer. Jeg vil videre komme tilbake til den fenomenologiske tanken under metodekapittelet for å se nærmere på hvordan dette har formet mitt metodiske perspektiv.

### **Sanseopplevelser**

En sanseopplevelse involverer at flere sanseorganer arbeider samtidig. Sansene sender koblinger til hverandre og det er derfor vi eksempelvis kan oppleve taktilitet i et bilde vi tilsynelatende bare kikker på, eller at vi kan miste fokus og balanse når hørselssansen blir utsatt for støy. All erfaring lagres og begrepet *sanseopplevelse* forener det øyeblikkelige sanseinntrykket og den individuelle persepsjonen, og er derfor unik for alle individer –

(Petersen, 2009:189). Når jeg arbeider i ullen, når jeg opplever kunst, og når undersøker Sjølungstad Uldvarefabrik, jo da formes sanseopplevelsen på bakgrunn av min perseptuelle forståelse.

Jeg har tidligere kjent på at sansesystemet mitt ikke er til å stole på. Merlau-Ponty har hjulpet meg å forstå hvordan sansesystemet mitt virker og hvordan jeg kan forstå mine følelser. Han forklarer at man gjennom livet kan erfare ting som kroppen ikke klarer å forholde seg til. Kroppen går da inn i det han kaller et fortrenghetsmodus. Midt i de mørkeste stunder har blikket allerede begynt å vandre videre. Tiden begynner på ny (Merlau-Ponty, 1994:24). Dette er sansesystemets måte å komme videre på. Merlau-Ponty forklarer videre at tiden begynner på ny som et nytt lag over det gamle. Får man ikke bearbeidet traumene, men flykter fra dem, vil det hele tiden dannes flere lag som vil legge seg som slør på den eksistensielle forståelsen. Erindringen om at noe er opplevd kan derfor dukke opp som uforklarlige koblinger i møte med erfaringene, da lagene glir inn i hverandre og danner et utydelig virkelighetsbilde.

Når jeg nå er bevisst hvordan kroppen lagrer og fortrengher, har jeg aktivt begynt å samle sammen fragmenter og minner slik at de samlet vil kunne danne et meningsbilde.

Denne prosessen vil ligge som et meningslag i masteroppgavens reise.

### **Identitet og sted**

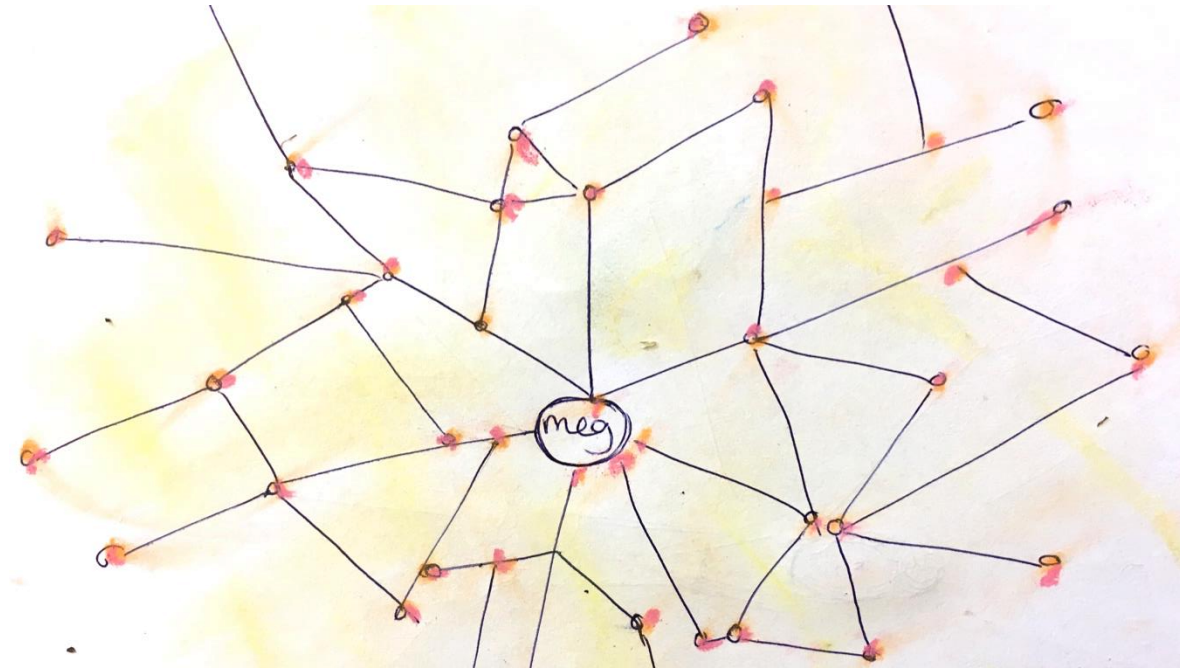
*“The world hasn’t been the “right place” for mankind for a very long time”, Martin Heidegger (Kwon,2004:158.)*

Vår identitetsfølelse er fundamentalt knyttet til vår relasjon med et sted og de historier stedet manifesterer, hevder kunstkritiker Luci Lippard (Kwon, 2004:158), og bruker dette som videre begrunnelse for at vi er i ferd med å miste evnen til å finne oss selv, eller til å lokalisere oss selv slik verden er i utvikling. Gjennom frivillig immigrering eller tvungende forskyvinger, forflytter vi oss vekk fra den lokale identiteten vår og inn i et effektivitetssystem, der teknologi og generalisering fremmedgjør oss. Denne moderne tilstanden har filosofen Martin Heidegger diagnostisert som “Eksistensiell hjemløshet”. (ibid) Med dette kan man ane en bekymring i utviklingen av vår verden. Det kommer også til syne i trendbildet og kunstuttrykkene. Folk har begynt å vende blikket tilbake. En nostalgisk bølge har skylldt over oss der vi har begynt å søke i røttene for å finne tilhørighet og forankring. Jeg relaterer meg sterkt til denne nostalgiske drivkraften på min reise inn til meg selv og ut i verden.

## Territorium

Hva vil forme seg når vi vender blikket tilbake?

Arkitekten Christian Norberg-Schulz støtter opp Martin Heideggers vurdering av menneskers utvikling og sier selv at “*For at livet skal kunne finne sted, må stedet forstås og respekteres*”(Norberg-Schulz,1992:7). Å åpne sitt sinn for sine omgivelser og sin opprinnelse synes altså å være en vesentlig viktighet, når man skal finne sin identitet og utvikle sin meningsforståelse. Når jeg betrakter omgivelsene rundt meg, ser det slik ut;



Jeg er bosatt i en by, jeg studerer kunstfag, jeg liker ull, jeg stammer fra mine forfedre, jeg erindrer og erfarer. Jeg er knyttet til røtter og til ting og alt dette former min identitet. Dette systemet som samler mine forbindelser betrakter jeg som mitt territorium, med andre ord det landskapet jeg til en hver tid definerer meg selv i.

Begrepet *territorium* kan forstås som jord eller et begrenset landområde (Bokmålsordboka, 2017). Når jeg benytter meg av det i denne oppgaven er det fordi jeg forstår begrepet som det er beskrevet i teoretiske undersøkelser av Gilles Deleuze og Felix Guattari. De setter *territorium* i sammenheng med et *rhizome* som omfatter et system som er i stadig bevegelse og utvidelse (Deleuze & Guattari i Protevi og Smith, 2012). Begrepet *rhizome* kommer fra planteriket og er benevnelsen på et rotsystem som utvikler seg horisontalt under jorden. I hvert ledd dannes det nye røtter og en ny knopp som potensielt kan spire opp av jorden til en ny plante. Slik vil planten kunne formere seg og utvide sitt territorium. Det Deleuze og Guattari her vil forklare er at ved å strekke seg utover mot noe ukjent vil man kunne utvide sitt eget territorium og forståelseshorisont.



Jeg betrakter min kunstneriske arbeidsprosess som et rhizome. Jeg dykker ned i mitt eget rotsystem der arbeidsprosessen foregår under jord, i det ubevisste. Intuitivt orienterer jeg meg frem til nye vekststeder og territorier. Denne gangen valgte jeg å la knoppen spire på Sjølingstad Uldvarefabrik.



### **Minner og arkiver**

Å være i livet, skaper fortellinger. Alt jeg erfarer lagres i et minnearkiv. Noen minner henter jeg stadig frem, mens andre kan ligge der i ubevisstheden, til de plutselig blir synlige for meg.

Minner er ikke konstante, men foranderlige. De er de samme, men de vil alltid fremtre ut i fra den nye situasjonen de fremkalles i (Hustvedt, 2017:178). Den nye situasjonen forankrer minnet og gir det ennå et nytt meningslag. På den måten kan et minne ha forbindelse til flere mulige fortellinger.

### **Å lytte innover**

Jeg betrakter at minnene våre er vår forankring til fortiden. Ved å gå tilbake i minnearkivet kommer man nærmere det som var, og nærmere en bevissthet om seg selv i verden.

Liv Zachrisson er en kunstner som berører dette i sin kunst. Høsten 2016 hadde hun sin første utstilling, etter mange års fravær fra kunstscenen. Utstillingen med navn «*Jag lysnar under tyget*», bestod av 29 enkeltverk utført i ulike medier som foto, maleri, voksskulptur, tegning og innlest dikt-lyd, der hver på sin måte fylte det lille gallerirommet. Samlet dannet de en total opplevelse, og det var som å tre inn i en installasjon da jeg entret visningsrommet.



Bildet er fra mitt besøk på SOFT Galleri og utstillingen «Jag lysnar under tyget».

Bildene var plassert langs veggene, noen hang, noen stod stablet i grupperinger. Som en orden i uorden. Jeg husker jeg fulgte komposisjonene som en tidslinje. Diktet som ble avspilt gav meg koblinger og innganger til det jeg festet blikket på. Da jeg hadde gått langs alle veggene, fortsatte jeg å vandre. Lydsporet befant seg et annet sted enn da jeg begynte. Nye koblinger dukket opp, og slik fortsatte det hele i en slags sirkelbevegelse, der verket traff dypere og dypere jo mer jeg vandret.

Konstant manifesterte dette verket seg på nye måter. Det spennende med Zachrissons kunstnerskap er at når jeg har fulgt henne videre, følger også de samme verkene. Gjennom nye utstillingstitler som eksempelvis *Skogens Mørkre*<sup>4</sup>, har hun dannet nye komposisjoner der nye fortellinger skapes.

Jeg trekker her assosiasjoner til et arkiv, der arbeidene hennes lagres for senere å kunne hentes frem i lys av det hun har på hjertet denne gangen.



<sup>4</sup> Bildet nederst til høyre, med tilhørende informasjon om utstillingen *Skogens Mørkre* er hentet fra kunstnerens egen facebookside, 26.oktober 2017.

### *Arkivering*

Et arkiv lagrer offisielle eller personlige dokumentasjoner. Det har som rolle å samle, lagre, og gjenopprette. Ved å dykke i arkiver kan man hente ut verdifull informasjon fra fortiden, og i forskningspraksiser som antropologien og historieforskning er arkivet et sentralt undersøkelsessted (Merewether, 2017). Men også i samtidskunsten har arkiv fått en viktig betydning. Dette henger sammen med den konseptuelle kunstens temporære struktur, der dokumentasjon er blitt viktig for å fange kunstøyeblikkene (Tate, 2017). Men arkivets autoritet i seg selv blir også behandlet. Fra å være et nøytralt lagringssted, løfter kunstens kontekstuelle forståelsesrammer arkivet frem som et medium i seg selv.

En arbeidsprosess som foregår under jord, er ikke synlig på overflaten. Når jeg i denne oppgaven skal synliggjøre det kunstneriske utviklingsarbeidet, har god dokumentasjon vært vesentlig for å samle empirisk materiale, noe jeg vil komme tilbake til i metodedelen. Å arkivere har også blitt en viktig betegnelse på det prosessuelle arbeidet jeg driver, da jeg leter tilbake i eget arkiv av minner, historier og relasjoner. Det får følgelig en betydning for hvordan den ferdige installasjonen skal løses.

*Det sies at arkivet samler og ivaretar, men også gjemmer og glemmer,* skriver Anne Karin Jortveit, i sitt bidrag til jubileumspublikasjonen til Norske tekstilkunstnere (Jortveit, 2017:77). Denne dualiteten hun nevner, understreker arkivets kompleksitet og ikke minst forbindelse til forståelsen av våre personlige minnearkiver.

## **Installasjon som kunstuttrykk**

I dagens samfunn er vi svært opptatt av gode sanseopplevelser. Vi tiltrekkes av det som er direkte sensorisk og gjerne noe spektakulært og uventet. I samtidskunsten ser man at mange kunstnere nettopp arbeider med det man kan kalle multisensoriske verk, der kunsten inviterer oss til å ta i bruk alle sansene våre. Disse verkene fremtrer ofte som en installasjon.

Installasjonskunsten er en kompleks uttrykksform som det kan være vanskelig å definere ettersom den evner å ta form i mange retninger. Når jeg nå skal redegjøre for installasjonskunsten vil jeg vektlegge de kvaliteter jeg anser som vesentlige å berøre i forhold til eget prosjekt. Jeg velger derfor å se nærmere på installasjonskunsten fra tre sentrale synsvinkler som var avgjørende for mitt valg av denne kunstformen; 1) Installasjonskunst som en sanselig strategi, 2) installasjonskunsten og materialets rolle, og 3) installasjonskunstens forhold til sted.

Når jeg har undersøkt installasjonsbegrepet har jeg søkt i *Installation Art* (2005) av kunstkritikeren Claire Bishop og *Installationskunsten mellom bilde og scene* (2009) av kunsthistorikeren Anne Ring Petersen. Førstnevnte tar for seg installasjonskunsten i et historisk perspektiv, samtidig som hun redegjør for dens ulike fremtredelsesformer. Den neste betrakter jeg som en undersøkelse av installasjonskunstens forbindelser til andre territorier, som eksempelvis scenekunsten og fysiske og sosiale steder. Da jeg i denne sammenheng vil vektlegge installasjonskunstens forbindelser, vil jeg i hovedsak referere til sistnevnte.

Gjennom begreper om samtidens tendenser hentet fra Venke Aure og Kristin Bergaust (Aure & Bergaust, 2015), vil jeg gå nærmere inn på hvordan installasjonskunstens kompleksitet kan forstås. Jeg vil vise til eksempler på teorien gjennom å trekke inn kunstnere eller kunstopplevelser jeg har hatt.

Da jeg arbeider med forankring til et fysisk sted, vil jeg avslutte kapittelet med å komme nærmere inn på forholdet sted/kunst, der jeg vil referere til Miwon Kwons stedsteori (Kwon, 2004).

## **Historisk perspektiv**

Det skjer noe med kunsten på 60-tallet. Kunsten har til da vært underlagt modernismens ideal, der kunsten anses som autonom og meningsbærende i seg selv, og uavhengig av omgivelsene den står i. Nå oppstår det et brudd med den modernistiske tanken, og kunsten går fra å være objekter til at det er prosessen, ideen og konseptet som blir det gjeldene. Installasjonskunst blir et begrep, og kunsten begynner å underkaste seg den spesifikke omgivelsen den befinner seg i (Petersen, 2009:383).

### **Installasjonskunsten og det sanselige**

Der skulpturer gjerne oppfattes som objekter som grenser mot omverdenen, blir en installasjon gjerne oppfattet som en romlig struktur som er spendt rundt oss (Petersen, 2009:9).

*Når beskueren betræder en installation træder hun eller han så og si ind på værkets scene* (Ibid:15). Betrakers kropp og sanseopplevelse gir innhold i installasjonens romlige struktur. Med andre ord oppstår kunsten i betrakers møte med verket som er direkte sensorisk og kroppslig involverende.

Å erfare noe på et sanseplan er noe alle kan ta del i, uansett hvilke forutsetninger en har. Man kan si at installasjonskunsten har et felles formål om å undersøke og utfordre betrakterens sanseopplevelse med den hensikt å gi betrakter økt bevissthet. Dette kan ses på i lys av Gernot Böhme sitt utsagn om “estetiseringen av det reelle”, der den tyske filosofen søker å utvide det estetiske feltet (Aure og Bergaust, 2015:16). Der vi tidligere har forholdt oss til de autonome kunstverkenes objektivering av en erkjennelse, søker han å også innlemme den kroppslige og sanselige erfaringen som gir inngang til den subjektive erkjennelsen (Böhme, 2013:523). Denne tenkningen opphøyer den sanselige erfaringen og understøtter tanken om at kunsten kan oppstå i betrakers kroppslige møte med et verk, og at kunst og liv kan ses i en sammenheng.

Selv fascineres jeg av hvordan sanselige kunstverk kan gi assosiasjoner og skape dialoger med tidligere sanseerfaringer, og ikke minst bare være en faktor for skjerpet tilstedeværelse som følgelig gir en bevissthet til livet. Jeg ønsker at min installasjon skal kunne bidra til dette.

### **En omsorg til verden**

*“Art is the place for friendship. It is very important to keep this force of the art and spread the voice to the society – to cure the world” – Ernesto Neto (Kunsten Museum of Modern Art, 2016:99).*

Den brasilianske kunstneren, Ernesto Neto, har i sitt kunstnerskap aktivt arbeidet for å lage kunst for sansene våre. Fra å arbeide med den rene sanseerfaringen og refleksjoner over kroppen og cellene, har han beveget seg ut av vår begrensede kropp for å synliggjøre vår forbindelse med verden. Da jeg besøkte KUNSTEN i Aalborg i oktober, 2016 fikk jeg erfare en av hans installasjoner. Installasjonen har fått navnet; *RUI NI – voices of the Forest*. Her ønsker han å formidle skogens ånd, den han opplevde på sine besøksturer til Huin Kuin-folket i Amazonas. Han sier at deres sang og magiske dyr betyr alt for dem, og i sin installasjon trekker han frem det mest fremtredende; Det åndelige, Jaguaren, Kongeboaen, Trærne, Urtene, Musikken. I Ernesto Neto´s gjenskapte landskap, får vi ta del i hans opplevelse og symbiotiske verdensforståelse.

### **Installasjonskunsten og materialitet**

*(...)For one thing, there are no longer any particular materials that enjoy the privilege of being immediately recognizable as art media: recent art is made not only with oil paint, metal and stone, but also air, light, sound, words, people, food, refuse, multi-media installations and much else. (Archer, 2012, s. 7)(...)<sup>5</sup>*

Tidligere kunne man gjerne definere kunst ut i fra materialet kunsten bestod av.

Installasjonskunsten er derimot ikke ilagt noe bestemt medium eller materiale, samtidig som den gjerne kan være en sammensetning av ulike modaliteter fra alle kunstscenene, så som den visuelle, sceniske eller musiske (Petersen, 2009:31).

Å definere et verk utfra materialet er alstå ikke nok i seg selv, men det betyr ikke at mediet ikke har en verdi. Dette er en tanke man kan knytte til Merleau-Ponty og ideen om at objektene står i forhold til subjektets perseptuelle forståelse. Kunstkritiker og professor Rosalind Krauss utviklet denne tanken videre med å påpeke at mediet oppfattes som kunstens vokabular (Aure & Bergaust, 2015:12). Hun forklarer dette med at kunsten omgis av tidligere medier og konvensjoner, som alle står til kunstens rådighet for å danne nye, komplekse narrativer og ideer i nye kombinasjoner og kontekster. Denne samtidskunst-tendensen kaller Krauss *post-medie tilstanden*.

*Appropriasjon* er et annet viktig begrep som strekker seg ut av post-medie tilstanden. Det omfavner gjenbruken av materialer som allerede eksisterer i og utenfor kunstfeltet. Det oppfordrer til at man er bevisst det materialet eller kunstformen man velger å benytte seg av. Jeg betrakter at dette også innbefatter selve formgivingsprosessen, der håndverket som utføres blir en del av meningsdannelsen.

Jeg konkluderer med dette at det kan være hensiktsmessig å undersøke ullaas iboende formidlingspotensial, samt være oppmerksom på verkets kontekstuelle rammer og fysisk plassering, i forhold til ulike avlesninger i installasjonen.

### **Installasjonskunst og sted**

På grunn av installasjonens romlige struktur, sier vi gjerne at den lager et rom eller et miljø på det aktuelle stedet, som betrakteren trer inn i. Stedet får i dette tilfelle en viktig betydning for opplevelsen av verket, noe som gir kunstneren mulighet til å spille på lag med stedets kvaliteter. Noen kunstnere arbeider ut i fra inspirasjon fra stedet, andre arbeider på stedet. Nå vil jeg se på ulike måter stedet og kunsten kan være uløselig knyttet til hverandre.

---

<sup>5</sup> Sitat hentet fra Venke Aure & Kristin Bergaust (Aure & Bergaust, 2015:11).

Miwon Kwon har sin utdanning innen arkitektur, men arbeider nå med både kunst og arkitektur, gjennom kuratering og forskning. I 2002 publiserte hun boken *one place after another: Site Specific art and Locational Identity*. Boken tar for seg en historisk undersøkelse av stedsspesifikk kunst, der hun deler inn kunstretningen i 3 paradigmer; *Fenomenologisk og erfaringsbasert stedsspesifitet, sosial og institusjonell stedsspesifitet og diskursiv stedsspesifitet*. Fremfor å ha fokus på opplevelsen av stedsspesifikk kunst, vil jeg si boken vektlegger hvordan de sosiale, økonomiske og politiske prosesser påvirker kunsten, eller rettere sagt hvordan kunstnerne innretter seg samfunnets konstruksjoner. Dette forklarer også hennes bruk av begrepet *paradigme*, da hun presenterer retningene i kronologisk rekkefølge, der det ene medfører det andre. Det er en logisk presentasjon som jeg syntes det er nyttig å videreformidle da det understøtter klassifiseringen.

### *Sted og verk*

At sted og verk ses i en kontekst er hva Miwon Kwon betegner som det *fenomenologiske paradigme* (Kwon, 2002:11). Kunstnerne bruker stedets fysiske og diskursive kvaliteter som utgangspunkt i verket, noe som gjør verket uløselig knyttet til stedet. Land-Art bevegelsen er noen av de første som begynte å arbeide med sted på denne måten. Dette henger sammen med brytningen fra modernismen, og et ønske om å frigjøre seg fra kunstinstitusjonens rammer. Til motsetningen fra et nøytralt og innrammet gallerirom er naturen direkte sensorisk og et tilgjengelig sted. Samtidig kan det ses i lys av en økt bevissthet om naturen og klimaforandringer. Naturen ble viktig å opphøye og verne.

Kunstnerne tok også i bruk offentlige rom, noe som skapte debatter om kunstnerens frihet og rett til å boltre seg i et "allmannseie". Richard Serra og hans skulptur på Federal Plaza har blitt en tydelig illustrasjon på dette. *Tilted Arc* (1981-1989) kan beskrives som en lett buet stålmur som delte Federal Plaza i to. Denne ble bestemt omplassert da den var uønsket av folket som syntes den var til forstyrrelse på deres daglige gangrytme. Serra på sin side mente at skulpturen var laget til det bestemte stedet, og av den grunn ikke kunne relokaliseres. Skulpturen ville da miste sin kraft og bli ugyldig (Ibid:73). Installasjonen ble fjernet og destruert. I Norge har vi hatt flere offentlige diskusjoner om kunstverks lokasjoner<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> I Norge har det i den siste tiden vært diskusjoner rundt et kunstprosjekt i Kvam i Guldbrandsdalen, som skulle være en offentlig utsmykning for lokalsamfunnet, for å trekke oppmerksomhet til bygda. Innbyggerne kjente seg ikke igjen i verket, og krevde det fjernet. Verket er nå midlertidig fjernet på grunn av hærverk som forringet skulpturens sikkerhet (Sørnes & Vespestad, 2017).

*Det sosiale og institusjonelle paradigme* oppstår på 70 tallet, når kunsten vender tilbake til museene, men stiller seg nå kritisk til den institusjonelle makteliten (ibid:13). Det er ikke lengre det fysiske stedet som er viktig, men stedets kontekstuelle rammer.

Kunstnerene utfordret museumsrommet, som omtales som *Den hvite kube* for å lysette de sosialøkonomiske og politiske konstruksjonene (Kwon, 2002:14).

*Det diskursive paradigme* hos Kwon regnes å gjelde fra 80-tallet og oppstår når kunstnerne begynner å engasjere seg utenfor kunstens rammer (Ibid:24). Fra å være noe man fysisk kan forholde seg til, blir kunsten immaterielle bilder. Dette innebærer at kunstneren arbeider på tvers av fysiske og sosiale rom, der stedet blir et problemområde eller en felles forståelse av et samfunnsaktuelt begrep (Ibid).

Kwon viser her 3 måter å se verk og sted i sammenheng av hverandre. Jeg følger tankegangen tilhørende det fenomenologiske paradigme, da jeg i mitt prosjekt tar utgangspunkt i den direkte sensoriske opplevelsen av et sted. I tillegg er jeg opptatt av å se hvordan kunsten kan forståes utenfor kunstens rammer. Jeg skal installere meg på en kulturhistorisk museumsfabrikk. Hvordan vil denne konteksten påvirke utformingen? Vil verket mitt være uløselig knyttet til stedet? Hvordan skal jeg forholde meg til den daglige driften? Dette er spørsmål jeg vil komme tilbake til i drøftningsdelen.

Når jeg anvender Kwons begreper videre, har jeg valgt å betegne dem som 3 dimensjoner, fremfor 3 paradigmer. Dette er et grep jeg gjør for å flytte fokus til den kunstneriske prosessen og kunstuttrykket, fremfor å forholde meg til debatten paradigmene opprinnelig er plassert i hos Kwon.



## Metodiske tilnæringsmåter

Jeg driver et kunstnerisk utviklingsarbeid der jeg undersøker min egen tilstedeværelse i møte med ulla som er mitt materiale og i møte med Sjølingstad Uldvarefabrik som vi skal forankre oss til. Et kunstnerisk utviklingsarbeid støtter seg gjerne på fenomenologien, som jeg også vil plassere som et overordnet vitenskapsteoretisk perspektiv på min kunstneriske praksis. Jeg vil derfor først redegjøre for fenomenologiens grunnsetninger for å gi en forståelse av filosofien. Etterpå vil jeg se nærmere på kunstnerisk utviklingsarbeid og presentere hvilke fremgangsmåter jeg har valgt for å nærme meg et svar på stilt problemstilling.

Å formulere en arbeidsprosess har også medført å se til metoder som kan bidra til at den skriftlige delen vil reflektere arbeidsprosessen. Det gjøres derfor oppmerksom på at jeg allerede herfra vil knytte inn poetiske tekster. Bruken av disse tekstene forklares mot slutten av kapittel.

## Fenomenologi og forskning

Fenomenologien kan beskrives som en filosofisk analyse av gjenstander der man søker interesse i gjenstanders ulike fremtredelsesformer. Det være seg hvordan fenomener umiddelbart manifesterer og åpenbarer seg ved seg selv (Zahavi, 2014:196).

Hvert fenomen fremtrer alltid av *noe* for *noen*. Dette har å gjøre med subjektivitetens persepsjon og forforståelse av sin verden, som er hva Merlau-Ponty beskriver som *førstepersonserfaringen*. Vi er alle født inn i en verden der vi møter visse måter å forstå og nærme oss verden på (Halvorsen, 2007:21). Fenomenologiens oppgave er å få frem den tause kunnskapen, altså det vi kan og vet, men som vi ikke er bevisst. Dette med formål å synliggjøre menneskets forbindelse til verden igjennom deres grunnleggende erfaring av tingene selv (Ibid:138).

Under en fenomenologisk tilnæringsstrategi inngår forskersubjektets være i verden som et viktig premiss under hele forskningssprosessen (Ibid:21). Fenomenologen Martin Heidegger (1889-1976) manifesterer dette ved å sammenstille ordene; *væren-i-verden*. Sammensetningen indikerer at vår være er uløselig knyttet til verden, og tilsvarende at verden er uløselig knyttet til vår være (Zahavi, 2014:201). Samtidig kan vi forstå dette med at vi er i verden med andre værender. Altså er *jeg* ikke bare i verden for *meg*, *jeg* er også *noe* for *noen*. Knytter vi denne forståelsen til forskningsprosessen, forstår man at forskerrollens ståsted er vesentlig for prosessen og resultatet.

Men, det understreker også at man har å gjøre med flere enn seg selv, og at det er viktig å stille seg åpen for de ulike måtene verden gir seg tilkjenne på (Halvorsen, 2007:139).

J e g f o r m e r u l l , u l l e n f o r m e r m e g  
E r f a r i n g e n e g i r o s s k r a f t t i l å s a m h a n d l e

Jeg stiller min kropp og mitt sinn til disposisjon for forskningen, og vil navigere meg frem i materialet frem til et ferdig resultat. Dette krever at jeg kan klare å stille meg kritisk til egen arbeidsprosess, og være åpen for mulige retninger arbeidet vil ta meg. Jeg har derfor vært svært bevisst på å gi de ulike fasene i prosessen tid og rom. Når jeg er i ullen er jeg hengitt til skapelsesprosessen, og når jeg skal reflektere over prosessen kan jeg tillate meg å løsrive meg fra den. Slik har jeg opprettholdt en feed-back prosess, mellom *jeg*-et som skaper intuitivt og *meg*-et som stiller seg kritisk og reflekterer (Ibid:140)

*Vi verdsetter den mentale dimensjonen, det skrevne, filosofien, mens vi glemmer kroppen” – Ernesto Neto (Kunsten Museum of Art, 2017:50).*

Når vi sanser, arbeider kropp og hode sammen. Sansene leder oss gjennom erfaring og intuisjon, kroppen husker og sender signaler videre til hjernen.

J e g a r b e i d e r  
“ h a n d s o n ”  
i u l l e n  
J e g b r u k e r h e n d e n e  
m e d f i n g e r t u p p e n e  
t i l å b e r ø r e o g e r f a r e  
M a t e r i a l e t  
S a n s e a p p a r a t e t m i t t e r i f u l l s t e n d i g a k t i v i t e t  
T i l s t e d e v æ r e l s e n m i n e r a v g j ø r e n d e  
f o r p r o s e s s e n s o m f o r m e r s e g i n t u i t i v t

For å understreke dette, forklarer Merlau-Ponty dette fenomenet gjennom å fortelle om *Organisten*. (Merlau-Ponty,1994:100) En erfaren organist kan fort tilpasse seg et nytt orgel, selv om det nye orgelet er anderledes enn det instrumentet han er vant til.

*(...)Han tager plads på bænken, træder på pedalene, trækker ud, tager mål af instrumentet med sin krop, han indoptager retningerne og dimensionerne, han indretter sig orgelet, ligesom man indretter sig i et hus. (...) Herefter eksisterer musikken i sig selv, og det er herigennem, alt det andre eksisterer(...).(ibid:101)*

Ved å inrette seg orgelet, sier Merlau-Ponty at organisten etablerer en eksistensiell, intensjonell relasjon til musikkinstrumentet. Vi kan derfor si at musikken oppstår i forlengelse av organistens kropp.

K u n s t e n   o p p s t å r   i   f o r l e n g e l s e   a v   k r o p p e n   m i n .

### **Kunstnerisk utviklingsarbeid**

Kunsterisk Utviklingsarbeid er en anerkjent metode innenfor kunsthistorisk forskning, der *Artistic Research* er den internasjonale betegnelsen.

Kunstnerisk Utviklingsarbeid kan deles inn i tre retninger, noe som ble presentert av filosofen og musikkteoretikeren Henk Borgdorff i hans artikkel *The debate on research in the art*, publisert i 2006. Han skiller her mellom å gjøre *Research on art* (eksempelvis kunsthistorie), *Research for art* (eksempelvis utviklingsteknikker) og *Research in/through art* (gjennom en kunstnerisk prosess)(Borgdorff, 2006).

Jeg vil klassifisere mitt prosjekt som *research through art*, da det er gjennom refleksjoner av et praktisk skapende arbeid at jeg skal nærme meg besvarelsen av stilt problemstilling. Når jeg skal gjøre en skriftlig refleksjon av utviklingsarbeidet, har det krevd av meg at jeg klarer å stille meg kritisk til eget arbeide, og se det i lys av feltet jeg arbeider i. Derfor vil jeg si at jeg har vært innom å gjøre *research on art* og *research for art*, i arbeidet med å knytte prosjektet til kunstteorien og ved å utvikle min metodevei.

Å bruke eget skapende arbeid som utgangspunkt for forskning er en motstridende tanke til forestillingen om en nøytral og objektiv forsker i de tradisjonelle vitenskapene. I et kunstfaglig forskningsfelt, har det derfor vært viktig å støtte seg på etablerte vitenskapelige metoder som kan understøtte viktigheten av et forskersubjekt, og viktigheten av et nyansert verdensbilde.

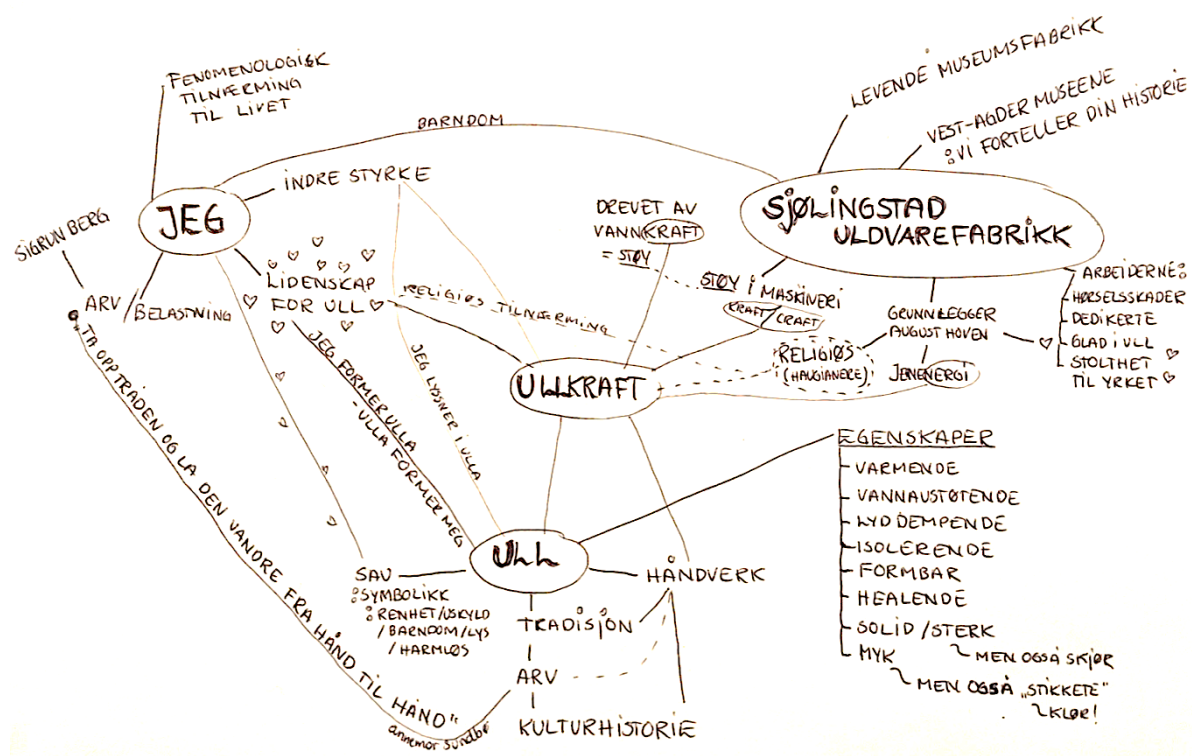
Å drive med forskning på egen kunstpraksis har ofte vært et tema blant mine medstudenter, der vi ofte har stilt oss ufortstående til hvordan det vi driver med kan bli eller betegnes som noe vitenskapelig. Å se til fenomenologien har her hjulpet meg til å forstå hvordan kunstpraksis *kan* anses som forskning. For der vitenskapen søker å erverve ny kunnskap, søker fenomenologien i stedet å gi en mangfoldig og sannferdig forståelse av vår væren i verden, med den rikdom, nyanser, kontraster og kompleksitet det innebærer (Denscombe, 2014:100). Dette ligner kunstens natur.

### Fremgangsmåter

Kunstnerisk utviklingsarbeid og fenomenologien sverger begge til kvalitative metoder som verktøy, for å gi den rikdom og nyanser den søker etter. Jeg vil først komme inn på hvordan jeg har systematisert undersøkelsen, før jeg vil presentere hvordan jeg har samlet og forvaltet undersøkelsens empiriske materiale.

### Stedsforankring og ullaarbeid

Da jeg startet arbeidet med masteroppgaven var det først med en ide om å gjøre et stedsrelatert kunstprosjekt på Sjølingstad Uldvarefabrikk. Jeg gikk derfor tidlig i gang med en stedsbefaring for å undersøke mulige forbindelser til stedet. Under arbeidet viste det seg å være mer enn dette, da jeg oppdaget at det var i disse møtene; mellom jeg og ulla, jeg og stedet, og ulla og stedet, at jeg fant det interessante. Derfor måtte undersøkelsesområdet utvides til å også handle om ulla og mitt selv.



Da jeg stiller en todelt problemstilling, leder dette også til en todelt undersøkelse. Likevel kan den overordnet deles inn i tre deler; 1) *En historisk undersøkelse*, 2) *en sensorisk undersøkelse*, og 3) *en kontekstuell undersøkelse*. Jeg vil nå forklare hvordan jeg har arbeidet med å innhente empiri i hver av delene, for så å forklare hvordan denne oppdelingen forholder seg til den stilte problemstillingen.

1) *I den historiske delen* har jeg søkt i våre historier. Ullas historie har jeg kommet nærmere forståelsen av gjennom boken til Annemor Sundbø (Sundbø, 2015). Boken om Sjølingstad (Skaar, 1996) har gitt meg god oversikt over stedets historie. I tillegg har jeg sett på hvordan museumsfabrikken selv forteller sin historie, både på deres hjemmeside (Vestagder museet, 2017) og gjennom de ansattes muntlige beretninger. Min historie dukker frem i kontakt med ulla og stedets historie. Historiene loggføres.

2) *I den sensoriske delen* baserer jeg undersøkelsen på egen sanseerfaring. På Sjølingstad gjør jeg stedsbefaringer inne og ute der jeg bruker hele sansesystemet mitt for å gjøre meg kjent med stedets kvaliteter. Jeg ser, lukter, berører, lytter, smaker. Hva sier stedet meg om mine egne erindringer? Den samme tilnærmingen har jeg også i arbeidet med ullen. Jeg gir meg fullstendig hen til materialet som leder meg intuitivt gjennom en formgivingsprosess. For å dokumentere de sensoriske erfaringene, på stedet og i ulla, fører jeg loggbok, samtidig som jeg fotograferer og gjør lydopptak. Slik har jeg fått innhente en mest mulig sannferdig informasjon av det jeg erfarer.

3) *I den kontekstuelle delen* har jeg undersøkt hvordan ullas kulturhistoriske kontekst kan danne et meningslag i avlesningen av den ferdige installasjonen. I tillegg har jeg sett på Sjølingstad Uldvarefabrik sine formidlingsstrategier, samt undersøkt hvordan museets, og det aktuelle visningstedets kontekstuelle rammer kan påvirke installasjonens utforming og meningsforståelse. Her har det også vært viktig å undersøke teori som sier noe om oppgavens kontekstualisering.

Som den første delen av problemstillingen peker på, skal jeg undersøke hvordan jeg og ulla kan forankres på Sjølingstad Uldvarefabrik. For å finne frem til forbindelsene som forankrer oss, har jeg arbeidet med å kartlegge historien til både stedet og ulla, samt undersøke egen tilstedeværelse gjennom stedsberfaring og ullarbeid. Gjennom undersøkelsen har jeg kommet frem til at det danner seg 3 fortellinger. Min fortelling, ullas fortelling og stedets fortelling.

I undersøkelsens kapittel er det gjennom disse fortellingene at jeg vil synliggjøre arbeidsprosessens utforming.

Den kontekstuelle delen av undersøkelsen ser jeg i sammenheng av den stilte problemstillingens andre del. Dette er fordi det handler om å forstå den ferdige installasjonens kontekstuelle rammer. Da undersøkelsen er prosessorientert, vil jeg bare røre ved noe av dette i kapittelet om undersøkelsen. Funnene i denne undersøkelsen vil derfor gjøres rede for i oppgavens drøftningsdel, da jeg her har dannet oversikten som trengs for å kunne gå inn i tolkning av prosjektets kontekstuelle påvirkninger.

### **Autoetnografi**

Kunsten er viktig for vår forståelse av verden, og for meg er kunsten og livet ensbetydende. Når jeg i denne forskningsperioden har gjort undersøkelser i kunsten, på kunsten og gjennom kunsten, har jeg tatt i bruk hele meg. Det har utvidet min egen forståelseshorisont. Jeg kjenner på et sterkt behov for å synliggjøre den rikdommen som har strømmet mot meg i denne prosessen. Jeg vil dele opplevelsen av å gjøre et kunstnerisk utviklingsarbeid, og jeg vil dele samtalene som har oppstått i undersøkelsene, mellom jeg, ullen, stedet og feltundersøkelser. Jeg mener at dette vil gi leser en forståelse av hva kunsthistorisk forskning kan være, og gi innblikk i ulike fenomeners komplekse fremtoninger.

*”Jeg kommer til å føle masse på bakgrunn av erfaring som ingen andre kan”, Siri Hermansen (Notert ned fra forelesning med Siri Hermansen, 17.03.16)*

Autoetnografien er en kvalitativ forskningsstrategi som i likhet med fenomenologien anerkjenner at nærhet til forskningsfeltet kan være en ressurs. Teoretiske undersøkelser i autoetnografien har bidratt til å gi meg innspill til hvordan jeg kan balansere oppgaven, slik den både vil innfri de akademiske kravene til en masteroppgave, men også at den skal kunne reflektere arbeidsprosessen så nært som mulig.

For å forstå hva autoetnografi innebærer kan man dele opp ordet: **Auto** (introspeksjonen/selvforskning) - **etno** (ekstropesksjonen/konteksten) – **grafi** (vitenskapelig prosess).

Å skrive en autoetnografisk tekst består av en balansegang mellom disse tre delene (Ellis & Scott-Hoy, 2008:130). Min tilstedeværelse er vesentlig for hele undersøkelsen, men det krever av meg at jeg klarer å drive selvforskning i et vitenskapelig perspektiv, slik at jeg ikke vil fortape meg i en indre prosess. Jeg har i tillegg vært opptatt av å skjerme mitt indre rom og ikke la oppgaven fremstå som et kunst-terapeutisk bidrag.

Når jeg samtaler med ullen og stedet, eller arbeider i teorien dukker det gjerne opp tankestrømmer. Disse skriver jeg alltid ned. Ordene finner hverandre, og tar ofte videre form som poesi. Disse ordene speiler erfaringen, og jeg har valgt å innlemme dem i avhandlingen for å synliggjøre den refleksive prosessen jeg har gjort meg, mellom den skapende *jeg*-fasen og den reflekterende *meg*-fasen. Undersøkelsen vil også bære preg av et mer muntlig språk, der jeg legger vekt på sanseerfaringen.

### **Blogg som verktøy**

Alle erfaringene jeg har gjort meg underveis i hele studieløpet har bidratt til å forme prosjektet. Jeg har alltid vært opptatt av å føre loggbøker, og besitter flere dagbøker og nedskribede notatblokker. Når jeg arbeider med i et praktisk skapende arbeid har det oppstått et behov for å dokumentere prosessen gjennom digitale verktøy. Å opprette en blogg gav meg muligheten til å samle all type dokumentasjon på et sted.

Allerede 15. desember 2015, på toget til Oslo, gikk det opp for meg at masteroppgaven hadde startet sin reise. Bloggen, [varintraaholt.wordpress.com](http://varintraaholt.wordpress.com) ble opprettet og det første innlegget ble konstruert.

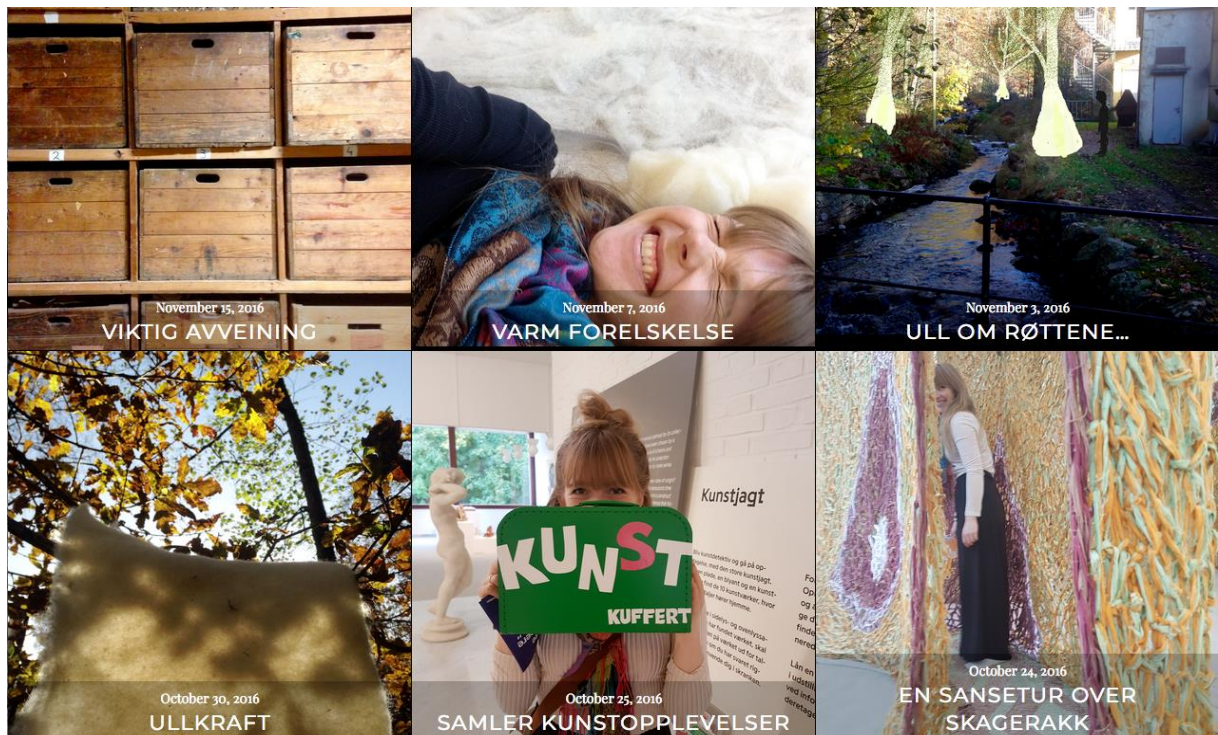
*Masteroppgaven har startet sin reise(...), skriver jeg og avslutter med at (...).Jeg gleder meg allerede til å se tilbake på dette og de kommende innlegg i 2017!*

Jeg kan nå bekrefte at bloggen herfra har vært til både fryd og veldig god nytte.



Jeg drives av intuisjonen og har masse følelser. Det kan gjerne komme ut i en kaotisk form. Å skrive hjelper meg å sortere og å sette ord på det jeg tenker og føler. Bloggen har bidratt til å sortere dette råmateriale, da jeg har stilt krav til at et innlegg skal være tydelig og oppklarende.

Råmaterialet har gått igjennom en sorteringsprosess der jeg har plukket ut bilder, begreper, ord og ideer som etterlater seg essensen av arbeidsdagen min. Jeg samler dagene, ukene og månedene. Jeg samler kunstopplevelser, jeg samler erfaringer, jeg samler dialoger med materialet, med stedet. Jeg sorterer, gir titler og arkiverer. Det hele er en refleksiv prosess.



At bloggen er offentlig og tilgjengelig for alle som ønsker å se den, har også vært skjerpene i utformingen av innleggene. Det har vært nyttig å arbeide med å formidle subjektive erfaringer og refleksjoner med intensjon om at arbeidsprosessen skal være tilgjengelig for leseren. Dette har ført med seg at de mest private tankene har tredd frem som tankestrømmer.

Tankestrømmene har fått en poetisk fremtoning, og fremstår i bloggen som en allmenn refleksjon. Slik har det igjen blitt lettere å knytte erfaringer inn i det skriftelige arbeidet.

Viktigst av alt har bloggen hjulpet meg til å synliggjøre veien for meg selv. Det er ikke alltid jeg har vært bevisst hvert valg jeg har tatt, men gjennom bloggen kan jeg plukke opp tråden.

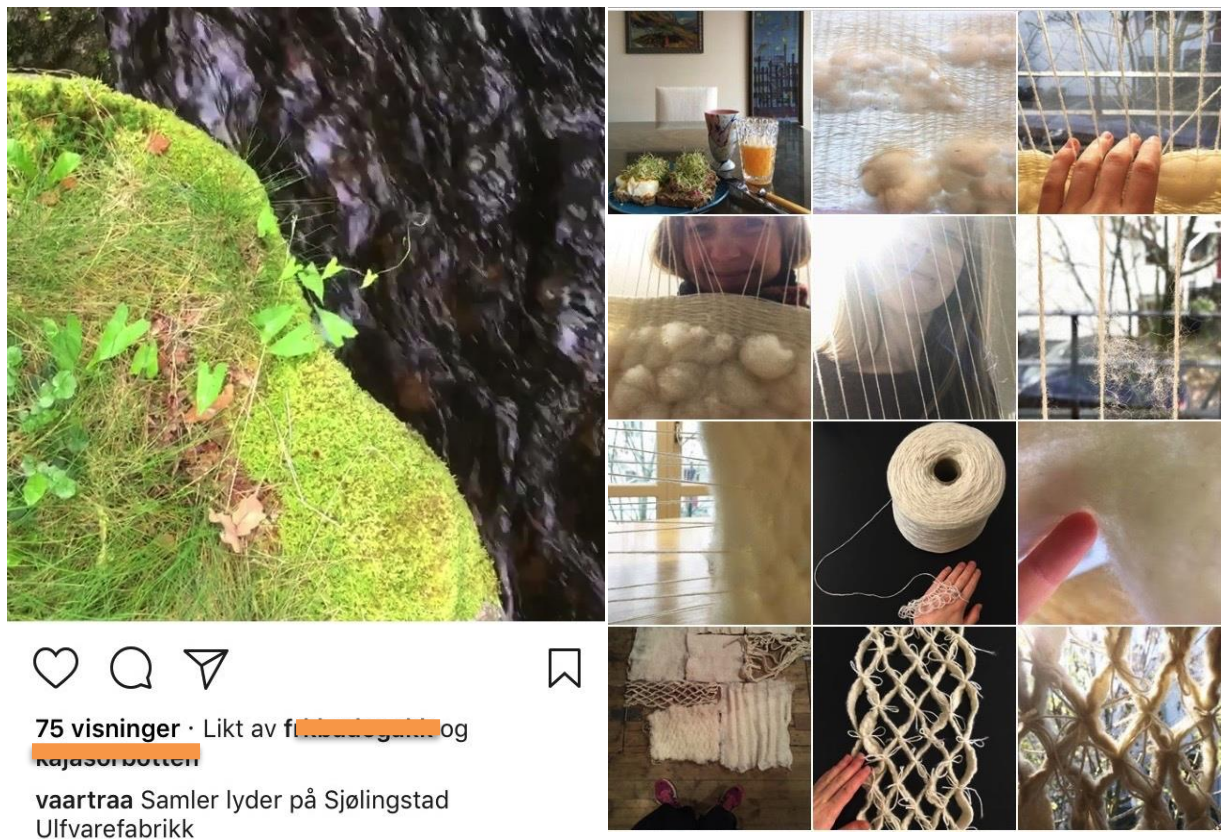


At den er digital, gjør at den er tilgjengelig for meg hvor som helst, så lenge jeg har tilgang til internett. Dette har gjort den til et nyttig verktøy i forbindelse med studentpresentasjoner og samtaler med veiledere, for å vise til veien jeg har gått så langt. I etterarbeidet når nå alt skal flettes sammen til en helhet, har det vært godt å ha bloggen å se tilbake på. Den fungerer som mitt arkiv og rettesnor.

I starten så jeg for meg at jeg skulle legge ut noe på bloggen hver dag. Men å dokumentere en arbeidsprosess tar tid, og det er ikke hver dag at jeg klarer å se sammenhenger med det jeg gjør. Derfor har innleggene heller kommet når et tema har formet seg.

Slik har jeg også beholdt et uanstrengt forhold til den.

Billedelingstjenesten, *Instagram* har blitt et nyttig verktøy for å loggføre den umiddelbare essensen i øyeblikket. Instagram og bloggen snakker sammen.



## Undersøkelsen

Undersøkelsen skal søke svar på den stilte problemstillingen, og i dette kapitlet skal jeg beskrive hvordan jeg har nærmet meg problemstillingens kjerne.

I metodekapitlet gjorde jeg rede for hvordan en systematisering av undersøkelsen ledet meg til 3 fortellinger. Min fortelling, ulla fortelling og stedets fortelling. Ved å presentere disse fortellingene vil jeg synliggjøre våre forbindelsestråder. Det er gjennom synlige forbindelser at jeg legger til rette for forankring på Sjølingstad Uldvarefabrik.

I masteroppgavens innledning gav jeg uttrykk for at jeg betrakter denne oppgaven som min reisefortelling, gjennom kunst, liv og studier. Jeg presenterte da tidligere prosjekter som jeg betrakter som reisens begynnelse. Prosjektene danner et utgangspunkt for min fortelling, som jeg nå skal finne fortsettelsen til i møte med ulla og stedets fortelling.

Min fortelling bor i meg, derfor er det først når jeg går ulla og stedet i møte at min fortellingen kommer til syne. Derfor starter denne reisen gjennom ulla og stedets fortelling der våre forbindelsestråder skal flettes sammen.

Videre følger en beskrivelse av arbeidsprosessen med ideer, skisser og betraktninger som viser veien mot det endelige resultatet.

## Min fortelling

Jeg fortsetter reisen  
på samme renning  
Lar røttene mine strekke ut tråder  
flette inn  
nye innslag  
over og under jorden  
flette dem sammen  
til et helt bilde  
(...)

## Ullas fortelling

Ull er et tradisjonsbetinget materiale, og ved å benytte meg av ull i en kunstfaglig kontekst blåser jeg liv i erindringer om eldre håndverksteknikker, tekstilindustri, tekstilkunst og ullas bruksfunksjon. Det ligger i vår kollektive hukommelse. Disse forbindelsene kan gi en ekstra dimensjon til mulige tolkninger av den ferdige installasjonen.

Alle har vi erfaring med ulla som materiale, barn som voksne. Vi kler oss i ull, skaper lunhet i hjemmene våre og mange lærer seg også ulike håndverksteknikker med ull. Selv var mitt første møte med ull da jeg ble iført en gul hentedress i myk merinoull, strikket kjærlig av min farmor. Senere skal ulla ha preget mitt kunstneriske virke. Hvor kommer denne kjærligheten til materialet fra? Jeg har ledd i historiebøkene og sett tilbake på mine røtter og sett tilbake på erfaringen fra tidligere prosjekter for å finne frem til min fortelling om ulla.

## Ullrøtter

Min oldemor er veversken og kunsthåndverkeren Sigrun Berg(1901-1982). Jeg liker å tenke at det er av henne jeg har arvet interessen for tekstilkunst og håndverksprosessene, og ikke minst lidenskapen for sauull. Da jeg gikk på videregående hadde jeg allerede begynt å interessere meg for min oldemors ullhistorie, og fikk derfor en kopi av arkivet hennes<sup>7</sup>. På førstesiden står disse ordene, der den første setningen skal være ord hun formet allerede i 1918, 17 år gammel.

*”Jeg sværger ved alt som er meg hellig, at jeg vil inrette mitt liv med det mål å få et lite bruk i Bærum hvor jeg vil drive vevstue, fargereri og hønseri.*

*Denne ønskedrøm er gått i oppfyllelse nå i mitt 48 år, etter 30 års vandring hvor ofte målet syntes å være forsvunnet, for så med ett å dukke frem igjen, forvirrende, og dukke frem igjen for så endelig å ha funnet en en fast form”*

Om ikke i Bærum, så fikk Sigrun Berg sine ungdomsdrømmer oppfylt med en anerkjent vevstue i Damstredet i Oslo. Hennes ulldrømmer og ullutrettelser gjør meg stolt. Og jeg drømmer meg stadig vekk når jeg blar i arkivet hennes og leser skildringer fra vevstuen.

---

<sup>7</sup> Det er min tante, Eli Wendelbo sitter på det originale arkivet og resten av eiendelene Sigrun Berg etterlot seg. Arkivet er min referanse til kildene jeg trekker frem. Utdragene jeg ut fra arkivet vil derfor legges som vedlegg, fremfor å følge oppgavens kildehenvisning.



Sammen med denne karikaturen av henne, følger disse skildringene

*Opp av ullkaoset, langs vevstolens trådrekker strekker seg stramme fargekombinasjoner i disiplinert teppeprakt og røper en skapende vilje mellom nøstene. (Arbeiderbladet, 18.april, 1959.)*

Jeg tar opp den viljesterke tråden fra oldemor for å la den fortsette arbeidet...

### Ulla som urmateriale

Ull er kulturhistorisk, og det strekker seg tilbake til urbefolkningen. Forskere har funnet spor som tyder på at menneskene allerede for 11 000 år siden temmet sau, og i Norge kan oldtidsauene spores tilbake til jernalderen (Sundbø, 2015:17). I årtusener har altså menneskene visst å utnytte ullas kvaliteter, som også regnes som et av de viktigste primitive materialene i menneskets historie. Jeg lar meg fascinere av den tidligere bruken.

I boken til Annemor Sundbø; *Spelsau og Samspill* (2015), har jeg lest om hvordan sauehold dannet et betydningsfullt livsgrunnlag for urmenneskene, da de kunne utvinne både varmen og mat for mennesker og dyr. For vikingene var sauen også viktig for seilproduksjonen (Sundbø, 2015:34). Av ullen kunne de spinne tråder, som de videre kunne veve med. Flere vevde lapper ble så kokt inn i sauefett for at fibre skulle bli ekstra tette, slik at vind og vann ikke skulle trenge igjennom. Så ble lappene sydd sammen og seilet kunne heises.

Hos nomadefolket i Mongolia finner vi en lignende fremgangsmåte når de bygger opp husene sine. Ull filtes kraftig til store, tjukke matter, før de settes inn i sauefett for å bli ekstra motstandsdyktige i all slags vær. Mattene brukes som dekke rundt en sammenleggbare konstruksjon (Ragcha Media, 2006). Husene kalles en jurte, som også kan oversettes til filthjem.

### Ullas egenskaper

Varmende, vannavstøtende, lydisolerende, beskyttende, selvrensende, formbar, myk, sterk, healende, er alle egenskaper jeg finner i ulla. Og andre kan sikkert nevne noe annet, da egenskapene kan endre seg utfra hvem som betrakter den. ”Det klør”, ”Den er illeluktende”, ”Den er gammeldags”, er alle typiske kommentarer på hvordan noen også kan oppleve ull. Samtidig vil også ulike bearbeidelsesteknikker forme egenskapene. Eksempelvis er ullflor luftig og skjørt, mens når jeg tover den, blir den tett og sterk. Ullas ambivalens og formbarhet gjør materialet desto mer spennende å arbeide i.

Jeg sier at ulla har en healende egenskap, og fra gammelt av er det flere myter knyttet til ullens healende evner. Blant annet skulle en håndspunnen tråd rundt ankelen minske smerten fra muskelkrampe og leddverk (Sundbø, 2015:306). En varm ullklut skulle også hjelpe mot den dødelige skarlagensfeberen.

For meg er den healende egenskapen knyttet til egen opplevelse av å være i kontakt med den. Å arbeide i ulla gjør at jeg får ut negativ energi. Jeg velger ullarbeidet utfra dagsbehovet mitt. Gjennom hard toving, får jeg sparket fra meg energi. Gjennom veving, sorteres tankene. Gjennom brodering forankrer jeg noe. Gjennom å tre ull over hode, stilnes tankene.



I ulla finner jeg balanse...

## Ullberetningen

Der nede i det dype mørket satt hun  
Naken og kald  
Mørket vibrerte  
Lydene vokste  
Bildene flimret  
En inntrengende smerte  
Opphørte integriteten hennes

Den lille kroppen  
Var utslitt av redsel  
Den lille stemmen  
Hadde begynt å visne  
...bort...  
Hun ønsket seg bare...bort...

Mørket ble lysere  
Lydene stilnet  
Et varmende lys  
Omfavnet henne  
Som en lys kapsel  
I ull

Inni der lå hun  
Trygget av kjærlighet  
Omsorgen varmet hjertet  
Og reddet henne  
...

Joseph Beuys (1921-1986) regnes for å være en av ”*The Grand Old*”s som har tatt i bruk ull som materiale i sine kunstprosjekter.

Han er spesielt kjent for *I like America and America likes me*, en performance der han ble pakket inn i fett og filt på verkstedet hans i Tyskland og fraktet på bære inn i et fly som tok han til New York. På flyplassen ble han så hentet i en ambulanse, og videre båret inn på

kunstgalleriet *René Block Gallery*. Der ble han plassert i en innhegning, alene sammen med en vill ulv. Der oppholdt han seg i 5 dager, kun med ullfilten og en stokk som beskyttelse.

Bakgrunnen for dette kunstprosjektet stammer fra hans beretninger om sin egen relasjon til ull og fett som materiale. Beretningen har gjort sterkt inntrykk på meg.

Under 2. Verdenskrig var Joseph Beuys pilot i det tyske luftforsvaret. I 1944 ble han skutt ned over Krimhalvøya, og ble fraktet til et feltsykehus med lettere skader. Han har videre gjenfortalt denne hendelsen i flere varianter, der han i kjernefortellingen hevder at han etter nedskytingen ble reddet av nomadiske tartarer. De skal blant annet ha funnet ham og smurt den skadde kroppen hans inn i fett og pakket ham inn i ull for at han skulle holde varmen (National Galleries of Scotland, 2016). ”Hallusinasjoner ved sykesengen”, blir det ført i sannheten, men jeg synes denne beretningen hans har noe sant ved seg likevel.

Jeg kjenner meg igjen i den, kanskje fordi jeg selv har laget meg en beretning om ull, som for meg er sann. Selv om jeg vet at det i det virkelighetens rom aldri kom noe varmende lys den gangen...

Ullkraften virket da, og den virker ennå.

### **Stedets fortelling**

Sjølingstad Uldvarefabrik ble grunnlagt i 1894 av August Hoven (1852-1911). Han hadde tidligere etablert en shoddyfabrikk<sup>8</sup> litt lengre nede ved Sjølingstadbekken, der han hadde fått kjøpt seg en liten eiendom med vannfall og stemmerett i Stuvannet (Skaar, 1996:9). Men drømmen om å starte en ullvarefabrikk vokste seg større, og etter mye arbeid klarte han omsider å oppnå dette. Det ble produksjon av garn og vevde produkter, og bygda vokste i takt med fabrikkens utvikling.

Å arbeide i fabrikk var hardt og det går flere fortellinger om arbeiderulykker og særlig fremkomst av hørselsskader. Men August Hoven klarte likevel å motivere arbeiderne til å yte sitt beste. Han beskrives som en mann med ”en ganske spesiell personlighet” (ibid). Hans livssyn beslektet med Hans Nielsen Hauge<sup>9</sup> og det er ingen tvil om at han skapte et sterkt kristent miljø både i fabrikk og i bygda.

---

<sup>8</sup> En *shoddyfabrikk* eller et *kradseri* er en fabrikk som resirkulerer tekstiler til nytt materiale.

<sup>9</sup> Hans Nielsen Hauge var lekpredikant og industrigründer. Han grunnla den kristne bevegelsen Haugianerene, kjent for å tjene Gud gjennom praktisk arbeid (Block-Hoell, 2014).

## Guddommelig kraft

*”Herrens salige Nærhed skal klart blive kjendt af enhver, som søger ham, og han skal faa sande, at ”Herrens stier ere Miskundhed og Sandhed”. Dabliwer der Flid i arbeidet; da bliver ikke den kostbare Tid sløset bort i Dovenskab og Ligegyldighed til Skade for dem, hvis Vælfærd ved Tjeneren skulde fremmes; da bliver der ikke Tale om Øyentjeneste, om Flid og Omhu, medens disse er tilstede, men Slurveri og Forsømmelighed, såsnart som de har vendt ryggen. Da faar disse ogsaa slippe for at se sine eiendele, sine Redskaper, sit Husgeraad, ødelagt ved hans Sjødesløshed. Dette har jeg set og erfart medens jeg har havt den glæde at få være her ved Sjølingsta Uldvarefabrikk hvor Guds Aand har vært den rådende.(...)”*

*Sjølingstad vil aldri kunde gaa mig av minde! Hvorfor? Jo fordi naar vi var i nød og bad til den levende Gud, ble vi bønneørte. –Leve Sjølingsta!” (Skaar,1996:16-17)*

Tekstutdraget er fra et avskjedsbrev fra fabrikkens første veveri-og spinnerimester. Brevet synliggjør den religiøse forankringen, der jeg oppfatter at hengivenheten til Gud fremstår som et avgjørende premiss for at arbeidet skal bli godt og arbeidernes skjebne, god. Jeg tolker her at skapergleden og drivkraften var knyttet til Guds nærvær, fremfor gleden av å selv få til noe med hendene sine.

## Ny drivkraft

I 1994 ble fabrikkens bestemt avvirket, etter 90 års ordinær drift. Det ble rett og slett for kostbart å følge den industrielle utviklingen. Men fabrikkens tilknytning til lokalsamfunnet gjorde at flere gikk inn for å bevare fabrikkens og ideen om en levende museumsfabrikk ble satt ut i livet(Vest-Agder museet, 2017).

Nå opprettholdes driften av Vest-Agder-museet, med den gamle fremgangsmåten som har blitt overlevert skriftlig og muntlig fra de gamle arbeiderne. Skapergleden bor der ennå, men når jeg nå betrakter dagens arbeidere, ligger kraften i stoltheten til yrket og interessen og kjærligheten til historien og materialet.

*Vaske, karde, spinne, hesple, spole, veve og sveve gjennom hele den levende uldvarefabrikken. Vi arbeider med hendene og kjenner de myke materialene forme seg mellom fingrene våre, og bli til noe. Til garn, tepper, bunadsstoffer, vadmél eller felt. Vi skaper noe moderne, og vi gjenskaper noe historisk.*

*//Vi har historiefortelling i magen. (Vest-Agder museet, 2012)*



På en omvisning kommer dette til syne og slik er mine skildringer etter omvisning 11.10.2016

*Vi beveget oss fra prosess til prosess, fra råmateriale til ferdige ullprodukter, der lydbildet ble kraftigere jo lengre vi nærmet oss omvisningens slutt. Jeg fikk kjenne på den råe ulla, og kjenne lukta endre seg i det den ble våt. Vi forflyttet oss fra det ene bygget til det andre, og der i mellom kunne jeg høre vassdraget strømme. Men lyden av vassdraget ble fort overdøvet av kraftig lyd fra ullproduksjonen når vi beveget oss inn i produksjonsbygget. Og da vi var kommet inn til veveriet hadde lydbildet nådd høydepunktet. Hendene mine trykket hardt over ørene. Jacquardveven stoppet, håndtrykket løsnet, og vi fikk gå forbi et beskyttelsesgitter og innta veverens posisjon. Så ble veven satt i gang igjen og skyttlene ble kastet fra side til side. Jeg beundret det vakre mønsteret som vokste fra hamringen, vel vitende om at denne jacquardveven hentet kraften sin fra naturen, rett der ute...*

*Så god formidling!* Tenkte jeg etter omvisningen, og i sluttnotatene mine denne dagen, skrev jeg: *Her kjennes riktig å være! Ull i synet, nesen og fingrene... Sjelen og hjertet treffer det også – (etterfulgt av et skriblet hjerte)*

Dette ble starten på stedsforankringen.

### **Ullkraft**

Da jeg besøkte Sjølingstad for første gang i oppgavens anledning fredag 11 oktober 2016, trådte ordet *Ullkraft* frem mens jeg vandret ute ved den pratsomme bekken.

Lyden av vassdraget overdøvet min egen pust og nysgjerrig fulgte jeg bekken opp til fabrikkbygningen som også huser kraftstasjonen. Jeg la merke til hvordan bekken deler seg i to lengre oppe i skråningen, der halvparten av den blir ledet inn i rør som fører under fabrikk og til turbiner som omdanner vannets strømminger til energi. Vannkraften taes her opp, maskineriet får strøm og vannet får renne tilbake til bekken.

*- Her oppe trenger ulla vannkraft for å virke. Vannkraft gir ullkraft, tenkte jeg.*



28. oktober er jeg tilbake og *kraft* blir dagens nøkkelord. Jeg leter etter kraft, og finner det i flere former.

Det er en kraft i maskineriet. Kraft i lydbildet. Kraft i vassdraget. Stedet produserer Craft! På slutten av dagen leser jeg at på til i boken om Sjølingstad, der jeg får innblikk i grunnleggeren August Hovens drømmer og motivasjoner. Jeg finner her en kraft i ulldrømmen som ble til virkelighet, samtidig som jeg finner en guddommelig kraft i den religiøse troen hans som fyller stedet.

Jeg tenker på min egen opplevelse av ullen. Ullkraft forblir herfra en tittel jeg arbeider utfra. *Jeg gleder meg til å gro mer ull her et sted...* er de siste ordene jeg formulerer fra denne dagen, og jeg starter skissearbeidet på hvordan jeg kan beplante meg her ute.

### **Vannkraft gir ullkraft!**

Jeg hadde en første tanke om at jeg ønsket å gjøre et utendørsprosjekt. I vannkraften fant jeg inspirasjon, og jeg ønsket å synliggjøre kraften som omdannes her, da det er noe museet selv legger mindre vekt på i deres formidling av stedet.

Mine første skisser handler derfor om hvordan jeg kan trekke oppmerksomheten til bekken og kraftstasjonen. Skissene er laget i dataprogrammet Paint. Ved å tegne over et foto av stedet, får jeg opplevelsen av å samarbeide med stedets omgivelser, på tross av at jeg ikke er der.



*Lysende ullslynger(energier) henger over bekken for å indikere at her omdannes kraft. Slyngene beveger seg med vind og ved interaksjon av publikum. De lyser bare når de settes i bevegelse, slik kan publikum være med på å lage energi – skape ullkraft!*

### **Fra støy til indre ro**

Lydbildet på Sjølingstad er enormt. Selv sliter jeg med øresus, og sensitiv hørselsans.

I perioder, særlig i starten har det vært uutholdelig å være der ute. Jeg opplevde at jeg ikke fant noe ro for hørselssansen min, inne var det støy i maskineriet, ute var det støy i vassdraget. Jeg begynte derfor å forme ideer om hvordan jeg kunne bruke ullen som beskyttelse mot det kraftige støybildet. Jeg fantaserte om noe romlig i ull man kunne tre inn i.



*Etter å ha vandret opp spiraltrappen til topps, kjenne på svimmelheten som følge av at støyen satte balansesansen min i distraksjon, ble jeg inspirert til å skjerme trappen med ull. Så deilig å kunne vandre oppover i en ullkapsel, oppover, høyere, lysere. Skjermet.*



*Eller kanskje det bare skulle være ull på toppen, slik at betrakter kan erfare trappen slik den er?*

For meg handler ullkraft om den meditative kraften som arbeidsprosesser i ull gir meg. Jeg begynte derfor å utforske videre hvordan jeg kunne innlemme dette i et kunsterisk uttrykk.



*Fra høyre: Ullhytte i skogen.*

*Fra venstre: Lyskule som som henger over bekken og trær som pakkes inn i ull, med ekstra romslighet rundt stammen ved roten, slik at man kan sette seg inn i dem. Lysslynge indikerer kraften utenfor, men samtidig kraften en kan finne når man lytter til treets stamme eller innover i seg selv.*

Jeg begynte å gjøre flere skisser på meditasjonstrær, noe som jeg nå i etterarbeidet tolker som en direkte inspirasjon fra en tur til Ålborg noen uker tidligere, da jeg fikk tre inn i *RUI NI – Voices of the forest* til Ernesto Neto. Jeg nevnte tidligere at installasjonen var en gjenskapelse av Netos flere besøksreiser til Huin Kuin- folket i Amazonas, der han hadde trukket frem viktige elementer i deres livsverden. Trærne er noe av det viktigste for dem, og i installasjonen var et stort, klokt, heklet tre. Den hule stammen hadde en kjerne som strakk seg til taket, mens de sammenflettede røttene slyngte seg utover gulvet i rommet. Jeg ble umiddelbart trukket mot det, og kjente at det strålte både omsorg og styrke. Tross den hule stammen, var treet så kjernesterkt. Jeg ønsket den styrken.



*Bildet er tatt fra min besøkstur til KUNSTEN og RUI NI. Jeg beundrer treet.*



*Meditasjonstrær – alle gode ting er tre.*

## Konfliktskyer

*Tankestrøm på bussen til formidlingsjobb i Søgne våren 2017.*

Det har vært perioder hvor jeg vil bort i fra ull, den er så tett, så ullen, ulldotter fester seg i alle kriker og kroker

For varmt - jeg må ha luft - ut å fly, florlett som silke!

Silken

Så glatt og svalt, rundt kroppen min

vektløs

(...)

Etter å ha arbeidet med noen skisser for en utendørs installasjon, kom vinteren, kulden og mørketiden. Jeg ønsket meg lengre inn i varmen og pakket meg selv inn i tett ull. Stedet ble mer og mer utilgjengelig for meg og jeg ble usikker på om det var riktig av meg å binde meg til det. Så begynte vinteren å smelte og det ble grønnere og lysere. Tvilen hadde vokst videre til forholdet med ulla. Trengte jeg den virkelig lengre?

(...)

Men så, dukker ulla opp igjen, jeg husker dens mykhet og lune varme mot lyset

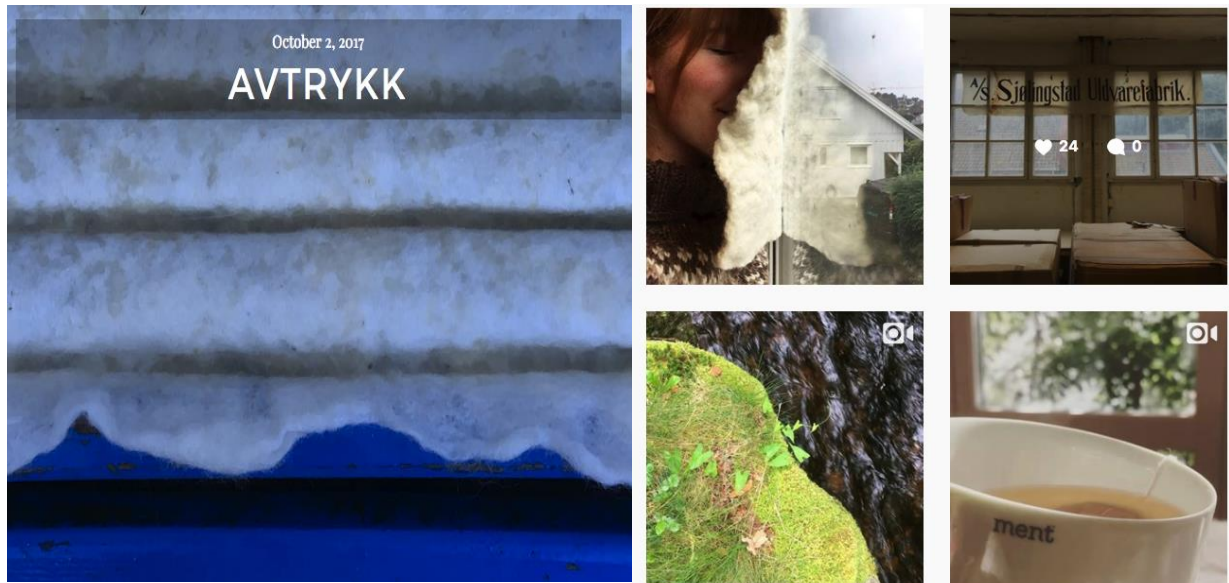
Ulla forblir hos meg



Gleden til materialet kommer tilbake og jeg bestemmer meg for at jeg aldri skal miste den igjen. Jeg innfører ”Gjør deg glad med et ullarbeid - hver dag”, som innebærer at jeg uansett hvor jeg er, skal gjøre et arbeid i ulla, om det så er et håndarbeid eller å bare være i kontakt med den.

## Avtrykk

Hver dag siden bestemmelsen om ullarbeid – hver dag!, har jeg tillatt meg et avbrekk fra det teoretiske arbeidet, for å være i kontakt med ulla. Jeg finner da frem litt ulltråd eller litt ullflor eller restene fra et tidligere arbeide, og lar materialet og intuisjonen lede arbeidsprosessen. En dag har jeg tovet. En annen dag har jeg heklet. Jeg har spent opp renninger for å veve og jeg har rullet meg inn i ullflor for å få varme og omsorg. Jeg gir meg fullstendig hen til ulla som jeg lar lede meg gjennom en sanselig oppdagelse.



Jeg betrakter arbeidsprosessene som avtrykk. Et avtrykk av dagens tilstand, av sanseerfaringen, minner og tankestrømmer. Bloggen og instagram er her avgjørende verktøy for å loggføre og synliggjøre arbeidsprosessene. For hvorfor ble dagens avtrykk akkurat slik? Er det bearbeidelsesteknikkene som påvirker tankeprosessene, eller er det prosessen som velger teknikken? Hvilke ytre og indre påvirkninger styrer? Hvilke forbindelser kan trekkes mellom hvert arbeid? Ved å se tilbake i loggarkivene har jeg nærmet meg svar på disse spørsmålene. Svarene sier noe om meningslagene som ligger til grunn i den praktiske besvarelsen, og jeg ser det derfor nyttig å presentere noen utdrag fra bloggen.

Jeg vil presentere dem slik ordene og bildene fremtrer for meg, for å synliggjøre forbindelser og den refleksive prosessen som ligger i å tolke sitt eget arbeid. Utdragene vil derfor ikke bli presentert kronologisk, men tematisk.

Det dannet seg naturlig 3 overskrifter; Ulla forankrer, Ulla knytter relasjoner og Ulla former territorium.



## Ulla forankrer

### 08.09.17 – En ny lapp i ulldagboken

*Dag 2 i prosjekt “gjøre-et-ullarbeid-hver-dag”, ble, etter at jeg hadde tenkt å tove en lapp, en myk vev. . .*



*Det var så godt å dra ut ullflorene, stryke den mellom fingrene, lukte på den, dele i tynne flak, slik jeg gjør når jeg skal tove, slik at tynne lag kan legges på kryss og tvers, slik at fibrene skal bindes sammen. Jeg la dem klar til toving, men kjente meg ikke ferdig i ullflorene, i dag var det vått nok ute, til at jeg ønsket å fukte ullen. I dag ønsket jeg å beholde den myk, tørr, varm.*

*Jeg spente derfor opp en renning i ubleket finullgarn, på reolen vår i kontoret, det var liksom der det passet seg i dag.*

*Jeg dro ut lange tynne lag med ull, tvinnet det lett, og smøg remse for remse gjennom renningen. Langsomt. Lukket øynene, mens fingrene følte seg frem, førte ullen ut og inn, ut og inn....frem og tilbake.*

Jeg husker hvordan dette arbeidet roet meg, og hvor tilstede jeg kjente jeg var når jeg med lukkede øyne fulgte de gjentagene bevegelsene gjennom renningstrådene. Når jeg leser disse ordene på ny, noen uker senere, legger jeg merke til hvordan setningene aldri stopper, men tvinges sammen med et ”,”, som om kommaet er en tråkletråd som tvinger to deler sammen. Insisterende vever jeg ord og ullflor sammen. Hva vil jeg komme nærmere?

Jeg trekker tråder fremover.

### 22.09.17 - Sting for sting kommer jeg nærmere.

Denne dagen var det lenge siden jeg hadde vært på Sjølingstad Uldvarefabrikk, og jeg kjente på en lengsel til stedet. Jeg fant frem den første ull-lappen jeg lagde på filtemaskinen der ute for omtrent 1 år siden, tredde ulltråd på en nål og begynte å sy sting for sting. Sakte stilnet lengselen.

I n s i s t e r e n d e

S t i n g f o r s t i n g

k o m m e r j e g e t t e r h v e r t n æ r m e r e

Stedet ble synligere for meg. Gjennom synlige sting, som en bekreftelse på hvor tilgjengelig ting er når det får et ankerfeste. *Jeg driver med forankring*, husker jeg at jeg tenkte. Og det trekker meg tilbake det første ullarbeidet.

### 07.09.17 – Regn ute, ull inne...

Da *forankring* ble tatt ned fra verkstedshallen, presterte jeg å vaske det i vaskemaskinen av nysgjerrighet på hvordan det ville tove seg. *Forankring* krøp inn til et tett, ruglete stykke av ull. Det fant jeg frem igjen da jeg skulle gjøre mitt første ofisielle ullarbeid.

*Jeg strøk over det klumpete stykket, kjente meg frem til et lite avsnitt, og klippet ut en firkant. Jeg tok av meg sokkene, plasserte føttene mine på det ruglete underlaget av ull. Pustet. Rolig. Ruglene nærmest kilte meg under føttene.*



Jeg ser på dette som et bidrag til å forankre meg selv til verden. Jeg jorder meg til ullen.

U l l e n e r m i n j o r d

### *...Myke barndomsminner*

#### 19.09.17 – Vevstol og myke minner

Denne dagen spente jeg opp en renning mellom to stolbein på kontoret. Jeg satt i stolen, foroverlent og vevde opp-ned. På stolen hang en islender som min farmor strikket kjærlig til min farfar, en gang i tiden.

*(...) Jeg satte meg oppreist i stolen og knyttet sammen renningstrådene. Når jeg ble ferdig lente jeg meg tilbake, kjente varmen av ullgenserens til farfar. Som å sitte i farfars favn. Og et godt barndomsminne strømmet, og disse ordene ble formet:*

I Farmor og Farfars trygge seng  
lå vi på ullunderlag  
med ull lagt over oss  
bysset i søvn  
av to kjærlighetsengler

Ulla fremkaller myke barndomsminner.

#### 28.09.17 – Nostalgi

Stedet fremkaller myke barndomsminner. Kroppen husker.

*Jeg kikket meg rundt i verkstedet (på Sjølingstad), og opp på en bruksanvisning om hvordan man tover epler. Sammendrag: "Lag en kjerne av shoddy/restematriell, og legg ullflor i tynne lag, på kryss og tvers utenpå. Dypp i grønnsåpevann, og trill den i hendene dine". Jeg husker at dette var fast juleaktivitet i barnehagen jeg gikk i... Røde, myke epler som vi hang i en mørkegrønn snor, itredd to grønne filtblader. Eplene ble mer og mer perfektionert med årene...Jeg memorerte prosessen. Fant frem fargerik restematriell, og dekket til med ubleket ullflor. Dyppet i grønnsåpevann, og nærmest eltet den med hendene mine. Jeg la merke til hvor stødig jeg stod på begge bena mine, hvordan kroppen arbeidet synkront, samarbeidet fra side til side. Alt dreide seg om å forme en rund kule mellom hendene mine, det var som om all energien ble samlet her. Jeg var dedikert og balansert.*



Å kjenne meg balansert når jeg tover, ser jeg at er gjennomgående, om det er ullkuler eller ullflak som formes. Jeg tenker at det handler om at hele kroppen min er aktiv, og at hendene utfører synkrone bevegelser, til forskjell for en veveprosess da en hånd alltid ligger bak.

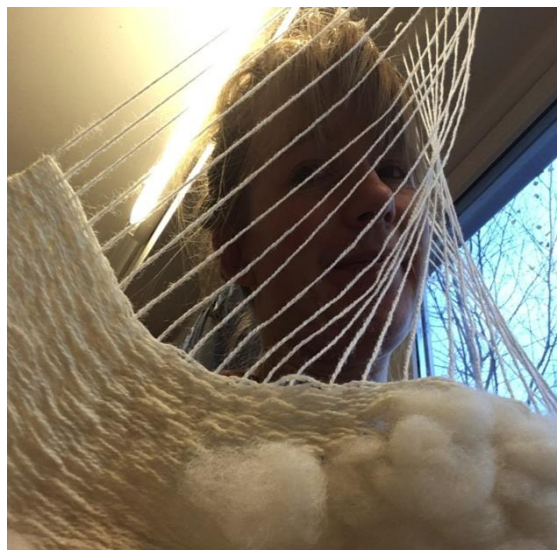
Ulla forankrer hele kroppen min. Hele meg.

### Ulla knytter relasjoner

*Utdrag fra bloggen, 19.09.17 - vevstol og myke minner;*

*Jeg tro ut ullflore av posen, sa hei til den, koste på den, som om den var et kjæledyr, rev av et passe stykke, og flaket av en remse, begge hendene var aktive, tvinnet den, hendene samarbeidet, og begynte å flette den inn i renningen, fra venstre side.*

Jeg tar meg selv i å forholde meg til ulla som noe levende, et væren. Det samme kommer til syne når jeg skal dokumentere arbeidsprosessen. Jeg dukker alltid opp på bildene, poserende, sammen med ulla.



Når jeg betrakter bildene ser jeg hvor nær jeg er ulla, der og da. Som om det bare er oss to. Jeg tenker at dette handler om den fortrolige samtalen som oppstår når jeg gir meg hen til den. Ulla kjenner mitt indre.

### 02.11.17 – Samtaler mellom jord og himmel

Ulla kjenner min oldemor.

Og selv om jeg aldri fikk møte henne, kjenner jeg at relasjonen til henne vokser i kontakt med ull og særlig veving, som var hennes praksis.

*Det er som om vi møtes i veven. Hun er den rutinerte. Jeg tar meg friheter. Der hun eksperimenterer med farger som møter hverandre, eksperimenterer jeg med innslag av ullflor for variasjon i flaten. ”Det er i hvertfall ikke noe jevnt og fagkyndig arbeide”- hører jeg henne si, samtidig som jeg føler vi befinner oss i samme trådretning, likevel.*

Samtaler

Mellom jord og himmel

På samme renning

### 20.10.17 – Ull intravenøst

Denne dagen var jeg stresset. Mest av alt ønsket jeg å flykte inn i ulltenkehatten, og bare bli der resten av dagen, men det skriftlige arbeide krevde at jeg var tilstede i det. Det endte med at jeg inngikk et kompromiss med meg selv. Jeg fant frem en spole med ullgarn og surret den rundt fingrene mine, og begynte å fingerhekle, noe jeg ikke har gjort siden barndommen.



*Det var forløsende. Jeg har vært hektet på ullarbeidet i hele dag. Jeg har tastet og heklet og tastet og heklet. Når jeg hekler får jeg rom for å tenke og jeg får ut stress som melder seg når jeg står fast.*

*Ull intravenøst – det er jammen meg tingen!*

Det slår meg at vi er i et avhengighetsforhold, ulla og jeg. Den trenger meg for å formes. Jeg trenger den for å forme ordene. Det får meg til å tenke på definisjonen av kraft.

*Kraft defineres som enhver påvirkning på et legeme som kan deforme legemet eller forandre dets bevegelsestilstand. Kraften ytrer seg ved et drag i - eller et press på legemet og må her skrive seg fra et annet legeme.*

*En kraft er derfor alltid en vekselvirkning mellom to eller flere legemer. (StoreNo)*

Jeg former ulla  
ulla former meg

### 06.10.17 – Ullflokker



På kontoret velger jeg meg ofte vindusruten som arbeidsflate. På den måten får jeg utsikt til omverdenen. Jeg får nærkontakt med forvandlingene der ute, gjennom vær og vind, sommer til vinter. Det gjør at jeg har kjent meg som en del av noe større enn meg selv.

...solen skinte skinte mellom bladene på treet  
mellom ullremsene som hermet etter dem  
rett på øyelokkene mine som skjermet det sterkeste lyset  
mens varmen og lyset gikk videre innover...

## Ulla former territorium



### 08.10.17 – Ullgitter

*Er jeg fri eller fanget? Er jeg beskyttet eller sårbar?*

*Jeg begynte å betrakte sløyfene som erfaringer, som min perseptuelle forståelse.*

*Erfaringer både beskytter meg, og forhindrer meg. Beskytter meg, fordi jeg har lært å passe meg for farer. Forhindrer meg, fordi jeg feiltolker faresignalene...*

Ullgitteret var formet av ullremser som jeg hadde begynt å knyte sammen i et system. Jeg tok bilder av meg selv på innsiden og utsiden av dette ullgitteret, som om det var et stengsel jeg ikke helt forstod.

### 12.10.17 – Ullespalier

Arbeidet med ullgitteret fortsetter.

*På tirsdag fullførte jeg det påbegynte ullgitteret, etter skriveøkten. Da jeg knyttet de siste sløyfene måtte jeg strekke meg opp-opp-opp på tå. Tungt i armene, men anstrengelsen var god. Det var godt å kjenne på å strekke seg til noe, være i kontakt med det, og fullføre det.*

Hodet er toppen av kroppen min  
men ulla strekker meg høyere

Et *espalier* er som et gitter, men i stedet for å være et stengsel, er det et hjelpesystem som hjelper planter med å vokse seg større, ved å ha noe å klatre seg oppover på.

### 17.10.17 – Samlingsmøte på arkivet



*Grobunn* og *vekst* var stikkord for denne dagen på Sjølingstad, da alle avtrykkene var med på befarings ute og inne, for å gi inspirasjon til hvor ullinstallasjonen skal få vokse.

Ullespaliet gav omsorg til et nedkuttet tre.

### **Arkiv**

På Sjølingstad Uldvarefabrikk finnes et materialarkiv. Rommet minner om et loft, med sin dunkle belysning og inventar i ubehandlet tre. Store, dype trekasser er plassert i et hyllesystem som fyller veggene, fra gulvet og oppover til taket, samtidig som det strekker seg utover i rommet og utnytter hvert ledige areal. På hver kasse er en merkelapp som beskriver innholdet. Jeg leser; *Posementbånd. Vevgarn 120 kg. Merinoullgarn*. Skal noen av kassene hentes frem, kreves en truck, og den står der inne, klar til bruk.

Arkivrommet befinner seg i 2.etg i publikumsmottaket, og er et rom man passerer i omvisningsruten, når ferden går fra veveriet og tilbake til museumsbutikken.





De første gangene jeg gikk her, opplevde jeg arkivet som et vanskelig rom. Men når jeg først turte å gå inn i hva dette egentlig handlet om, ble det plutselig vakkert.

Her inne er en orden. Det konfronterte min uorden og behov for å sortere og systematisere.

*Utdrag fra bloggen 28.09.17 - Arkivet*

*(...)når jeg er i dette rommet, er det som om alt jeg har arbeidet med og i, kommer sammen. Som om de i dette rommet faller i system. Jeg finner rett og slett en enorm ro.*



Da jeg 26. september dro ut til Sjølingstad Uldvarefabrik, var alle de produserte ullarbeidene med. Intensjonen var å komme nærmere ideen om et ferdig resultat. Jeg hadde gledet meg til å ta dem med til arkivet.

Utdrag fra bloggen 17.10.17 – Samlingsmøte på arkivet

*Så tok jeg dem med til arkivet. Strødde dem utover, før jeg etterpå samlet dem. De virket livløse. Jeg la meg ned sammen med dem. Kikket rundt meg, kikket i taket. Jeg begynte å tenke på arkivet. Alle tingene som ligger lagret i kassene og venter på å være noe. Det er først når man tar dem ut at de blir de synlige. Det trekker igjen tråder til det ubevisste og bevisste i oss mennesker. Jeg så på ullarbeidet igjen. Tok opp èn og èn, opp mot lyset, så den bleke ullen ble varm.*

*“Så skal jeg bare fortsette”, sa jeg til meg selv, mens jeg samlet sammen alle ullarbeidene og beveget meg til verkstedet igjen.*

*“Jeg skal stole på intuisjonen”.*



Alle ullarbeidene jeg har utført underveis, alle ordene som er formet og all dokumentasjonen som er samlet, utgjør dagene i prosessen med denne masteroppgaven. De utgjør masteroppgavens arkiv. Mitt arkiv. I denne skriftlige refleksjonen har jeg gått tilbake i arkivet mitt for å løfte frem det prosessuelle arbeidet. Her ligger kraften til installasjonen. Ullkraft.

(...)

Jeg fortsetter reisen  
på samme renning  
der oldemors viljesterke tråd  
strekker seg  
Sammen med mine livstråder  
Jeg fortsetter reisen  
lar røttene varme seg i ull  
livnære seg  
i kraften  
i jorden  
så reisen én dag  
skal bli et vakkert motiv

## Drøfting

Som jeg nå har vist så har undersøkelsens kapittel i hovedsak dreid seg om å svare på problemstillingens første del. Når jeg nå har kommet til drøftningsdelen vil jeg også vie plass til problemstillingens andre del. Jeg vil derfor hente frem det jeg har funnet i undersøkelsen for å drøfte det opp mot det teoretiske landskapet.

*Hva kommer til syne når jeg forankrer meg selv og ulla til Sjøllingstad*

*Uldvarefabrikk?*

*Hvordan kan denne prosessen materialiseres*

I undersøkelsen skildrer jeg hvordan jeg styres av indre og ytre prosesser i møte med ulla og stedet. Jeg vil her komme nærmere inn på hvordan prosessene påvirker utformingen av det ferdige verket. Samtidig vil jeg også drøfte verkets kontekstuelle forståelsesrammer.

### Å undersøke seg selv undersøke

Jeg har drevet en type selvforskning, der jeg har undersøkt hva som skjer med meg når jeg går ulla og stedet i møte. Jeg har stilt min kropp og mitt sinn til disposisjon. Jeg har undersøkt meg selv. Undersøkt ulla. Undersøkt stedet. Jeg har undersøkt meg selv undersøke disse delene. Hva har så kommet til syne? Hvordan har metoden formet undersøkelsen? Er det problematisk å forske på seg selv?

Jeg begynte tidlig arbeidet med å forme min metodevei, for å danne en bevissthet til hvordan jeg på best mulig måte kan balansere *auto-etno-grafi*.

Da jeg tidligere arbeidet med verket *Territorium*, erfarte jeg at jeg forholdt meg for mye i et auto-perspektiv. Jeg hadde løsrevet meg fullstendig fra rammer og regler for å kunne være hengiven til ulla og der prosessen ville lede meg. Da jeg skulle avlevere verket, var jeg fremdeles i den skapende *jeg*-fasen. Jeg hadde ikke beregnet nok tid til å hente meg ut til den reflekterende *meg*. Dette skapte problemer når jeg skulle videreformidle det ferdige verket.

I arbeidet med masteroppgaven har jeg derfor tatt dette med som viktig lærdom og derfor vært svært nøye med å gi meg selv refleksjonspauser. Slik har jeg samtidig arbeidet med å skape et bevisst forhold til eget materiale.

*Å gjøre meg glad med et ullarbeid-hver dag*, har fungert som en av rammebetingelsene, slik at jeg ikke skal miste kontakten og gleden med det jeg gjør. Ved å gjøre et ullarbeid hver dag har jeg tvunget meg selv ned til nærvær.

Det andre grepet har vært å lytte til behovet om å forankre meg selv til noe utenfor meg selv. Å la stedet, ulla og jeg bli tre nødvendigheter i prosjektets utgangspunkt. Det har hjulpet meg til å stige ut av det mentale rom og rette fokus på betrakters opplevelsesrom.

### **Forankring til selvet**

Med meg i prosessen følger en personlig reise. Underveis har jeg gjort vurderinger på hvor vidt dette i det hele tatt skal nevnes i masteroppgavens skriftlige del. Dette er fordi jeg ønsker å styre oppgaven bort fra å være et selvterapeutisk innslag. Det ble likevel umulig å viske det helt bort, da dette ligger som et meningslag i å forstå det ubevisste materialet jeg møter når jeg arbeider intuitivt. Gjennom å knytte bånd med ulla fortelling og forankre meg på Sjølingstad uldvarefabrik, opplever jeg at fokuset nå ligger et annet sted enn i det selvterapeutiske. Fra en indre prosess har det blitt en ytre reise.

Når jeg har søkt etter teoretiske forståelsesrammer for å kunne forklare arbeidsprosessen, har jeg bevisst unnlatt å søke svar i kunst-terapien. Jeg har i stedet vært opptatt av å knytte meg til teorier og kunstnere som behandler temaer om det å være et værende og skapende menneske. Det har hjulpet meg til å behandle personlig materiale ut fra en allmenn forståelse.

### **Der livet møter kunsten**

Jeg har lyttet inn i meg selv for å kunne kartlegge forbindelsene, mellom jeg, ulla og stedet. Hva sier ulla meg? Hva sier stedet meg? I hvilket forståelsesrom møtes vi? Når skaper vi ullkraft og når omdannes ullkraft til kunst?

### **I forlengelse av kroppen**

Jeg sier at ulla har valgt meg. Jeg har ikke tilfeldig valgt den, men intuitivt er det den jeg foretrekker. Når jeg har betraktet meg selv og mitt kunstneriske virke, har jeg sett meg selv som gjenstand blant gjenstander. Som jeg nevnte i undersøkelsen, oppdaget jeg hvordan jeg behandlet ulla som et levende væren. Fremfor å bruke ulla som en nødvendig gjenstand for å skape noe, oppdager jeg her at jeg er i selskap med den. Merlau-Ponty sier at det er i øyeblikket av å være sammen og ikke bare ved siden av at vi kan betrakte oss selv som opplevelse. Altså kjenne på et nærvær uten avstand til fortiden, verden, kroppen og de andre (Merlau-Ponty, 1994:40). Et øyeblikk av nærvær gir opplevelsen av å være i kontakt med alt.

Jeg sier at ulla forlenger kroppen min, og at det er i denne forlengelsen at kunsten skapes. Ulla er en viktig del av meg. Og jeg er ikke alene om å føle meg nær materialet mitt. Jeg har observert at materialorienterte kunstnere ofte anerkjenner at de har et spesielt forhold til materialet de arbeider i. Jeg tenker at dette nettopp handler om at vi arbeider med en

tenkende kropp. Sansene arbeider aktivt i erfaringen med materialet, og ved gjentakende bevegelser er det som om kropp og materiale lærer hverandre å kjenne.

### **I stedet som forankrer**

Det er gjennom kroppen jeg erfarer og møter mine omgivelsene. Jeg går tingene i møte med min fortid, på samme måte som tingene rundt meg møter meg med sin fortid. Å dykke i historien har derfor vært en viktig del av det å forstå hvor våre historier møtes. I det teoretiske kapittelet presenterte jeg hvordan jeg betrakter mine omgivelser som et system av utstrekninger som forbinder meg til verden. Jeg har nå strukket meg ut mot ulla, og ut mot Sjølingstad for å finne det som binder oss sammen. Fortellingene som ble presentert i undersøkelsen bygger på det som kom til syne for meg, etter å ha orientert meg frem i dette systemet, gjennom historier, minner og erfaringer.

Jeg har identifisert meg med ulla og identifisert meg med stedet, og i dette rommet har jeg funnet poesien. Jeg kaller det ullkraft. Ullkraft er hva som oppstår når vi får virke sammen, og jeg ser derfor på ullkraft som en nødvendighet for at kunsten skal finne sted. Der Christian Norberg Schulz sier at livet først finner sted når stedet forstås og respekteres (Norberg-Schulz, 1992:7), vil jeg videre si om mitt arbeid at *ullkraften* først finner sted i det punktet som samler meg, ulla og stedet.

### **Stedsforankring**

I masteroppgavens arbeidsperiode har jeg jevnlig vært ute ved ullvarefabrikken for å knytte stedet nærmere til meg. Jeg har sett hvordan fabrikkens omgivelser forandrer seg gjennom årstidene. Jeg har hørt bekkens stemme endre seg ut i fra nedbørsmengder. Jeg har fått være sammen med de ansatte og tatt del i deres arbeidstilværelse. Jeg har fått være en del av dem, en del av stedet. Jeg vil nå se på hvordan stedets ytre påvirkninger har preget arbeidsprosessen og utformingen av verket som skal materialiseres der ute.

I undersøkelsen beskriver jeg hvordan jeg først går i gang med å lage skisser på hvordan en tenkt installasjon skal ta form i museets uteområde. Museet gav meg tidlig tilgang til å bruke filtemaskinen i fabrikken, men det stilte også krav til at jeg på forhånd visste hva jeg skulle lage. Jeg kunne ikke filte store flak uten mål og mening. Jeg måtte tenke produkt fremfor å prøve meg frem i materialet. Det dro meg bort i fra å arbeide i ulla, og jeg mistet gnisten.

Den første problemstillingen jeg formet meg i oppstarten av masteroppgaven handlet om hvordan jeg med utgangspunkt i egen sanseerfaring kunne skape en stedsrelatert installasjon

på Sjølingstad. Problemstillingen måtte justere sitt fokusområdet da jeg forstod at ulla måtte med som et viktig premiss.

Når jeg så kom tilbake for å forankre meg til Sjølingstad, denne gangen *med* ulla, begynte jeg å betrakte stedet på en ny måte. Fra tidligere stedsbefaringer hadde jeg vært innom negative tanker som blant annet at det var; ”dårlige bussforbindelser”, ”det er jo for langt unna”, ”kaldt når det nærmer seg vinteren”, ”for mye støy, både inne og ute!”. Men med ulla så jeg nå muligheter. Ulla øker forbindelsene til stedet, og trekker meg nærmere. Ulla varmer meg om vinteren. Ulla beskytter mot støy.

Alt ble plutselig enda vakrere enn før.

### Arkiv blir kunst

Med ulla i hånda har jeg utforsket Sjølingstad Uldvarefabrikk. Vi har vandret sammen gjennom støysoner blant fargerike ulltråder. Men det var da vi kom til materialarkivet at det oppstod en umiddelbar respons tilbake. Det var som om alt her falt på plass og jeg kjente meg forankret, i ulla, til stedet, i selvet.

Det handlet om arkivets funksjon.

*Det sies at arkivet samler og ivaretar, men også gjemmer og glemmer (Jortveit, 2017:77)*



Det snakket til meg.

Alt som ligger lagret i et arkiv har en sammenheng med hverandre. Men det er først når vi dykker i arkivet at forbindelsestrådene kommer til syne for oss. Jeg betrakter arkivet som et system for mange løse tråder, som vil kunne veves sammen til bilder når vi løfter trådene frem og bearbeider dem.

Jeg husker hvordan jeg først opplevde ullarbeidene som livløse da de ble med på arkivet for første gang, 26. September 2017. I det brune, dunkle rommet var det som om de hvite ullarbeidene gled inn i hverandre og ble ubetydelige. Jeg forstod det først ikke, fordi jeg hadde ventet meg at stedet skulle respondere slik det hadde snakket til meg tidligere. For skulle ikke stedet løfte opp ullarbeidene og forankre dem? Det var først da jeg tok én og én lapp av ull opp i lyset, at jeg oppdaget forbindelsestråder.

Det trekker meg tilbake til Maurice Merleau-Ponty og hans forståelse av ubearbeidede hendelser. Han forklarer at hendelsene legger seg som lagvise slør som glir inn i hverandre og danner et utydelig virkelighetsbilde (Merleau-Ponty, 1994:24). Det er først når man tar frem hver fragmentariske del og bearbeider det, at man ser at hver del har en sammenheng.

I det øyeblikket forstod jeg at det ble viktig for meg å se hvert enkelt ullarbeid som betydningsfullt for å finne nøkkelen til hvordan installasjonen skal bygges opp.

### *Å arbeide med minner*

Regien Cox åpnet nylig en utstilling på Bomuldsfabrikken kunsthall i Arendal, med tittelen PATHWAYS, STORIES OF MEMORIES (04/11-17/12-2017). Den handler om minner. Jeg vil trekke denne frem som eksempel for å forklare nærmere hvordan personlige minner kan gå i dialog gjennom kunsten.

Cox har arbeidet med utgangspunkt i sitt eget minnearkiv og latt det få uttrykke seg gjennom inspirasjon fra det broderte Bayeux-teppet<sup>10</sup>, og garasjeporten med sine iboende symbolverdier (Bomuldsfabrikken, 2017). Det har resultert i 27 garasjeport-skulpturer som er plassert fritt i utstillingsrommene.



Skygge – min signatur (bilde), 2017. Foto: Bomuldsfabrikken Kunsthall.

---

<sup>10</sup> Bayeux-teppet er et 70 meter langt brodert teppe som avbilder slaget ved Hastings (1066). (Bomuldsfabrikken, 2017)



Hver garasjeport utgjør et minne i hennes livsfortelling og som betraktere kan vi studere garasjeportene på både forsiden og baksiden. Hun gir oss med dette tilgang til sitt minnerom, På den ene siden er minnet og på den andre siden er minnets avtrykk (ibid). Ved å betrakte et minne fra to sider, blir vi påminnet et minnes mange fasetter.

I verket som heter *Skygge – min signatur* (2017), er garasjeporten på den ene siden preget av et enkelt og systematisk mønster, brodert med tykke beltebånd, gjennom garasjeportens vegg av tre. Går man over på den andre siden ser man hvordan båndene går på kryss og tvers i hverandre, som et bilde på at forbindelsestrådene er en nødvendighet, selv om de ikke alltid følger oss logisk. Bildene hun skaper er vakre og ærlige og gir meg assosiasjoner til både sårbarhet og styrke.

Regien Cox minner oss på hvordan det er gjennom minnene at vi skaper våre livsfortellinger. Samtidig opplever jeg at hun ved å peke på minnets foranderlige natur, berører hvordan det er i det vi trer igjennom stengte porter. Det er da vi oppnår bevissthet om noe som tidligere har vært uklart. Uavhengig av kunstnerens historie er dette med minner og sanseerfaringer noe vi alle kjenner oss igjen i.

Jeg betrakter at det å arbeide i materialorienterte prosesser også er å arbeide med minner. I det legger jeg at materialet har forankring til fortiden. Samtidig bærer en formgivingsprosess i seg noe gjentakende. Hver dag formes det noe. Kunstnerens kropp sitter igjen som avtrykk.

Sidsel Hanum (f.1955) er en sørlandsbasert kunsthåndverker med porselen som sitt materiale. Sommeren 2016 hadde hun en separatutstilling på Sørlandets kunstmuseum, med tittelen REPETISJONER. Dette var den første sommeren min som museumsvert på SKMU, og jeg husker hvordan jeg gledet meg hver dag til å komme på jobb nettopp for å være i denne utstillingen. Den berørte så sterk, og særlig husker jeg verket *Eggene* (2015). Verket bestod av 20 repetisjoner av én form som kunne minne om halvdelen av et egg, med like tynne og skjøre vegger. På veggen ovenfor var det i tillegg formet noen ord under overskriften;  
*En samtale med mor.*

Formgivingsprosessen i materialet gav Hanum et øyeblikk av morens tilstedeværelse. Hun lot dette minnet gi innhold til verkets meningsforståelse. Det minner meg om min egen måte å arbeide i ullen på, der minner innhenter meg og gir avtrykk i det jeg former.

S a m t a l e r  
m e l l o m j o r d o g h i m m e l  
p å s a m m e r e n n i n g

### *Arkivets betydning*

Mine avtrykk skal forankres til matrialarkivet på Sjølingstad Uldvarefabrik.

I matrialarkivet ligger rester av fabrikkens materialprøver og matrialutforskning gjennom årene. Matrialene forteller noe om stedets produksjonshistorie.

I den kontekstuelle sammenhengen representerer *arkivet* historiefortelling. Sjølingstads matrialarkiv samler stedets minner og historier. For meg får *arkiv* betydning på to måter. Det ene handler om mitt personlige minnearkiv. Det andre handler om mitt materialarkiv som inneholder min produksjonshistorie av avtrykkene.

Jeg betrakter et arkiv som et hjelpesystem. Et arkiv samler, lagrer og kategoriserer, slik at vi enkelt kan hente ut spor fra fortiden. Det er når vi lagrer at det vi samler kan bli tilgjengelig for oss. Trekker man frem en del av det som lagres, kan man trekke ut en minnefortelling. Men det er først når man kjenner til alt innholdet at man kan se det hele i én helhet.

Arkivet representerer det systemet jeg trenger for å speile meg, hele meg. Det gir meg rom. Det gir omsorg. Det uttrykker den personlige reisen med å samle fragmentene i et traume, samtidig som det også samler avtrykkene av de gode samtalene med ulla. Arkivet uttrykker en sammensatt helhet. Arkivet ivaretar historier.

Mitt matrialarkiv består av mine avtrykk. Det er disse avtrykkene som sammen skal utgjøre en installasjon. Jeg har måttet arbeide med å akseptere en mangel på perfektjon, da arbeidene virker uferdige. Da jeg hadde dem med meg til Sjølingstad 16. Oktober 2017, kjente jeg på ubehag når noen av de ansatte fra fabrikk stakk innom meg og utforsket ullarbeidene mine. ”Det er bare noen prøver”, unnskyldte jeg. Når jeg har arbeidet med å ta frem én og én, lindrer ubehaget. Til syvende og sist er de forankret til meg og min historie. Hver og én av dem utgjør en del av meg.

Avtrykkene uttrykker mitt minnearkiv.

Som jeg også finner hos Regien Cox sin utforskning av minner, oppfatter jeg at mine minner også har en bakside og en forside. Baksiden av minnet er uroen jeg søker fra. Forsiden av minnet er ullas omsorg og motsvar til det uforklarlige. Ulla åpner meg.

### **Styrt eller fritt under institusjonens rammer?**

Da jeg knyttet meg til Odderøya museumshavn, oppdaget jeg at det å arbeide med en museumsinstusjon trekker inn en ny dimensjon i undersøkelsen av stedet. Jeg har fått frie tøyler til å utfolde meg på Sjølingstad Uldvarefabrikk.

Likevel merker jeg at museets kontekstuelle rammer har virket skjerpene for utformingen. Og for å undersøke dette vil jeg se mitt prosjektet i forhold til kunstneren Marit Roland sitt bidrag til et pågående forskningsprosjekt på BARNAS kunstmuseum på SKMU. Jeg ble gjort oppmerksom på dette da masterklassen i april 2016 fikk en puls på prosjektet i forbindelse med et besøk på SKMU.

I anledning et pilotprosjekt inviterte Anne Mette Liene (UiA) og Karl Olav Segrov Mortensen (SKMU) to lokale kunstnere, Marit Roland og Nicholas Perry til å utforme hvert sitt verk til BARNAS Kunstmuseum, der målgruppen var 2 år. Kunstprosjektene ble testet av målgruppen underveis i utformingen (Liene, 2017:36).

Marit Roland arbeider med steds spesifikke papirinstallasjoner, og hadde utformet et forslag i museumsrommet. Da målgruppen skulle få gjøre sine erfaringer ved verket, endte det opp med total ødeleggelse. Barna kastet seg i papirinstallasjonen og rev den i stykker. Dette var først til fortvilelse for kunstneren, men senere skal hun ha uttrykt at arbeidsprosessens erfaring og kraften i barnas nedrivning ble avgjørende for det endelige resultatet (Ibid:39).



Paperdrawing #16 (bilde), 2016. Foto: Hentet fra kunstnerens hjemmeside.

Marit Roland hadde kunstnerisk frihet til å utforme et verk i museumsrommet, men målgruppen stilte krav til verkets egenskaper. Da målgruppen rev ned forslaget ble hun tvunget til å tenke nytt. Museet hadde blitt lovet et verk.

Jeg sier at museets kontekstuelle rammer har virket skjerpene, tross at jeg har fått frie tøyler til å utfolde meg. Hva handler dette om?

Det er museets formidlingsansvarlig som har vært min kontaktperson under prosjektperioden. Når hun gir meg frie tøyler oppfatter jeg at hun har tillit til meg. Samtidig legges det et forventningspress på meg til å skape et verk som kan være av interesse for dem. Det har gjort at jeg hele tiden har arbeidet bevisst mot å skape noe med forbindelse og hensyn til stedet.

På Sjølingstad Uldvarefabrik har jeg fått være en del av de ansatte. Rundt spisebordet har vi vist nysgjerrighet på hverandres arbeider. Jeg på deres. Dem på mitt. Vi har blant annet snakket om at kunst kan være vanskelig å forstå seg på, og flere har uttrykt at ”kunstnere er noe eget”, ”det er ikke så lett å forstå seg på dem bestandig”, samtidig som det berettes om mange positive møter med kunstnere på fabrikken. Når jeg nå skal montere en installasjon hos dem, ønsker jeg at de skal forstå *meg*.

I publikumsmottaket, i forlengelsen av museumsbutikken, er et visningsrom. Dette er et sted som er tilgjengelig for publikum og et sted det alltid formidles noe, historie som kunst.



Det hadde vært naturlig å skape en installasjon her. Men jeg ønsker å plassere installasjonen i fabrikkens materialarkiv, da jeg vil spille på lag rommets diskursive kvaliteter.

Da det av sikkerhetsmessige årsaker ikke slippes publikum på fri vandring rundt i fabrikken, kan dette gjøre installasjonen mindre tilgjengelig for publikum.

Materialarkivet er også et gjennomtrekksrom, der de ansatte stadig går igjennom for å komme fra fabrikken til kontorer og publikumsområdet. Disse faktorene krever at jeg tar hensyn til de ansattes bruk av stedet, samtidig som jeg arbeider bevisst med hvordan jeg kan tilrettelegge besøket for publikum.

Som jeg også erfarte under *Forankring*-prosjektet på Odderøya museumshavn, må jeg ta høyde for at publikum vil se på det ferdige verket som en del av museets formidlingstilbud. Vest-Agder museets parole; vi forteller din historie, er museets kjerne i sin formidling. Jeg har derfor vært opptatt av at installasjonen jeg utformer vil på sin måte vil være et bidra til historiefortellingen. Det har ledet meg til arkivet.

### *Sted og verk, uløselig knyttet?*

I det teoretiske kapittelet presenterte jeg tre måter å se verk og sted i sammenheng av hverandre, gjennom en presentasjon av Miwon Kwons tre paradigmer. Jeg foreslo å videre forholde meg til hennes begreper som tre stedsdimensjoner; en fenomenologisk dimensjon, en sosial og institusjonell dimensjon og en diskursiv dimensjon.

Jeg oppfatter at mitt prosjekt forholder seg til den fenomenologiske kategorien, da det er med utgangspunkt i det sensoriske møte med Sjølingstad Uldvarefabrik at jeg søker motivasjon til å utføre et verk i fabrikkens omgivelser. Likevel har er det ikke bare erfaringen av det fysiske stedet som har preget prosjektets utforming. Jeg sier at jeg har arbeidet med tre nødvendigheter; ulla, stedet og selvet. Det er virkningen mellom disse tre som skal utgjøre det ferdige verket. Jeg betegner virkningen som *Ullkraft*.

Ullkraften forankrer ulla, stedet og selvet. Med andre ord trenger delene hverandre og det ferdige verket er avhengig av ullkraften for å virke. På denne måten vil jeg argumentere for at mitt prosjekt kan berøre den diskursive dimensjonen til Kwon. Til denne dimensjonen nevner hun at stedet som verket knyttes til går fra å være et fysisk sted til et problemområde eller en felles forståelse av et samfunnsaktuelt begrep (Kwon, 2002:24).

Jeg er bevisst at ullkraft i seg selv ikke står i en allmenn diskurs, men likevel vil jeg si at ullkraftvirkningen kan bidra til å løfte frem noe allement gjenkjennelig. Dette kommer spesielt til syne i verkets fysiske forankringssted. Ved å la installasjonen materialisere seg i fabrikkens materialarkiv, tar jeg med arkivets iboende symbolverdi som en del av installasjonens meningsforståelse. Denne approprieringen setter verket i sammenheng med en felles forståelse av hvordan vi bruker et arkiv og hva et arkiv kan romme. Det er i det man kommer inn til materialarkivet i sammenheng med mitt personlige materialarkiv i ull, at samtalen går fra å handle om arkivet i seg selv, til å handle om den personlige arkiveringen knyttet til våre personlige fortellinger og minnearkiver.

## Avslutning

For å komme meg frem og tilbake til Sjølingstad Uldvarefabrikk har jeg tatt den lokale skolebussen. Det er den samme bussjåføren som frakter meg, og det er de samme barna jeg vinker ha det til når de hopper på der jeg hopper av ved fabrikk.

Jeg slår alltid følge med bekken, opp til kastansjetreet, rundt det første bygget, bak til det andre. Bekken og jeg skiller lag og jeg vandrer videre opp til fabrikkinngangen, sjekker inn og starter arbeidsdagen min.

Da jeg først kom ut hit, var jeg opptatt av å kartlegge støy. Jeg hadde selv opplevd at det var et kraftig støybilde her ute, i maskineriet og ute ved vassdraget, samtidig som jeg bar på vissheten om at det ikke var uvanlig at arbeiderne slet med hørselsplager.

Jeg minnes samtalen jeg hadde med de ansatte, tirsdag 5. September 2017.

(Samtalen er utdrag fra: Støysoner og ullkraftsoner, 07.09.17)

- *Vårin er her for å ta opp lyd i dag!*
- *Ja, fra gangene jeg har vært her ute, har jeg nemlig latt meg fascinere av denne enorme støyen som er her ute, så i dag vil jeg se litt nærmere på det faktiske lydbildet her - fortsetter jeg.*
- *Mange kalle d for støy, men for åss e d som musikk for øran, ellår hva?- Spøker en.*
- *Ja, d henne mi legge på no sang - svarer en tilbake...*

Vi lo, mens jeg samtidig undret over hva de egentlig mente. Det kunne være ironisk, men samtidig følte jeg det lå en dypere mening i utsagnet.

Nå skjønner jeg hva de har snakket om. Lydene glir ikke lengre inn i hverandre og skaper støybilder, slik jeg først erfarte. Jeg har nå lært stedets lyder å kjenne. Jeg tar meg i å savne den kraftige rytmen til jaquardveven, om den en dag ikke er i bruk. Er bekken ekstra pratsom, tar jeg meg ikke lengre til ørene, men blir pratsom tilbake. Hver lyd på stedet, gjør stedet. Alt her ute samhandler. Alt her ute livnærer hverandre. Jeg opplever en symbiose.

## Hvordan bidrar oppgaven til feltet?

Jeg ser på all kunst som en stemme for kunstens viktighet i samfunnet. Jeg vil ikke påstå at jeg kan endre verden med denne oppgaven, eller at kunst i seg selv er eneste redning, men kunst er et språk som gjør verden lettere å forstå og være i. Dette er hva jeg har ønsket at denne oppgaven skal synliggjøre.

Norberg-Schulz trekker frem Martin Heidegger som uttaler at det er behov for å utvikle et poetisk forhold til virkeligheten, da han mener at det er på det poetiske plan at livets meninger kommer frem (Nordberg-Schulz, 1992:33). Dette betrakter jeg som kunstens rolle.

Det bringer meg til det myteskapende forholdet vi mennesker har til våre omgivelser, vår natur, vår kultur, vår historie. Dette kommer til syne i undersøkelsene om ullas myteomspunnede tråder, det kommer til syne i den religiøse forankringen på Sjølingstad Uldvarefabrikk, det kommer til syne i mitt arbeid, der jeg leter etter ullkraft. Oppgaven sier noe om det å forstå seg selv som menneske i møte med verden.

Tidligere i oppgaven nevnte jeg at en nostalgisk bølge har skyldt over verdenssamfunnet. Vi har begynt å se tilbake til våre røtter, for å forankre oss i det beste fra fortiden. Kunsthåndverket og de materialorienterte prosessene er i vinden som aldri før. Før var det ”bare” gjenstander. Nå har de begynt å snakke til oss. De forteller oss noe om hvem vi er. De Selv har jeg kommet nærmere min oldemor. Og selv om hun levde i en annen tid, opplever jeg at det hun sier fremdeles er aktuelt for min tid.

*Dette med å arbeide med hendene og få noe til, er en meget vesentlig del av vår menneskelighet,*

sier hun i et portrettintervju (NRK, 1967).

Jeg er enig.

Jeg har arbeidet med å synliggjøre en arbeidsprosess som foregår under jord. Masteroppgaven er i så måte også et bidrag for å vise hvordan en kunstner orienterer seg frem i kunsten og materialet sitt.

Til slutt vil jeg trekke frem at oppgaven belyser hvordan det å forankre seg til et sted kan gi en positiv kraft i utviklingen av et kunstnerisk uttrykk. Dette kan være interesessant å se i sammenheng av kunstfeltets pågående samtale der det diskuteres om det er slik at den kunstneriske kvaliteten forringes når kunstneren må inrette seg etter en målgruppe. Samtalen kan ses i forlengelse av kunstløftet som har vært et utviklingsprosjekt fra 2008-2015. Målet har her vært å styrke kvaliteten på kunstproduksjonen for barn og unge, og i tillegg oppnå at kunst for barn og unge skal få en høyere status (Haugsevje, Heian & Hylland, 2015:7). Som det også kommer tilsyne i eksempelet fra Marit Roland, oppfatter jeg at en ytre forankring tvert i mot kan styrke den kunstneriske kvaliteten og samtidig utvide kunstnerens territorium.

### **Veien videre**

Denne oppgaven er min reisefortelling. Fortellingen startet da jeg søkte total beskyttelse i en bunker, og fortsatte da jeg videre utforsket hvor langt ulla kunne utvide mitt territorium.

Nå har røttene mine strukket seg mot arkivet på Sjølingstad, der stedet skal samle hele meg og forankret selvet mitt.

Hvert arbeid jeg har ferdigstilt på reisen er temporære. Altså eksisterer de kun i visningsperioden. Når verkene taes ned, mister de sin kraft. Men ideen om dem lever videre i meg.

Gjennom bloggen har jeg samlet på reisens erfaringer. Her synliggjør jeg prosessen fra begynnelse til slutt. Sluttet blir alltid begynnelsen på et nytt kapittel, og derfor vil jeg fortsette å bruke bloggen til å samle erfaringer og fortsette reisen, med ulla, gjennom livet og kunsten. For jeg skal aldri miste ulla igjen.

Ullkraften er forankret til meg...

Vårin Traaholt, 2017.



## Kildehenvisning

- Aure, Venke & Bergaust, Kristin. (2015). *Estetisk og samfunn – tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke AS
- Barthes, Roland (år). Bildets Retorikk. I Stene-Johansen, Knut (Red.), *I tegnets tid – utvalgte artikler og essays*.(s.22-35) Oslo: Pax Forlag AS
- Bishop, Claire. (2005). *Installation Art*. London: Tate Publishing
- Bloch-Hoell, Nils Egede. (2014). Haugianere. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/haugianere>
- Bomuldsfabrikken. (2017). *Pathways, stories of memories*. (Utstillingstekst). Arendal: Bomuldsfabrikken kunsthall.
- Borgdorff, Henk. (2006). The debate on research in the arts. I *kompedium: Artikler KF-402*.
- Böhme, Gernot. (2008). ”Innføring” fra aisthetik. Estetikk som teori om den sanselige erkjennelse. I K. Bale og A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori – En antologi* (s.519-532). Oslo: Universitetsforlaget AS
- Denscombe, Martyn. (2014). *The Good Research Guide*. Glasgow: Bell and Bain Ltd
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (1991). ”Persept, affekt og konsept” fra *Qu’est-ce que la philosophie?*. I K. Bale og A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori – En antologi* (s.519-532). Oslo: Universitetsforlaget AS
- Ellis, Carolyn & Scott-Hoy, Karen. (2008). Wording pictures. I Knowles, J. Gary; Cole, Ardra L (Red), *Handbook of the arts in Qualitative Research*. California:Sage Publications, Inc
- Halvorsen, Else Marie. (2007). *Kunstfaglig og pedagogisk FoU*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS.
- Haugsevje, Åsne Dahl & Heian, Mari Torvik & Hylland, Ole Marius. (2015). *Resultater fra NM i Kunstløftet-Evaluering av Kunstløftets andre periode 2012-2015*. Bergen:Fagbokforlaget [11]
- Hustvedt, Siri. (2017). *Kvinne som ser på menn som ser på kvinner*. Oslo: Aschehoug
- Jortveit, Anne Karin. (2017). På vandring i det som ble satt bort. I Henmo, I & Linnert, L & Palmstrøm, S (Red.). *Ode til en vaskeklut, hymne til en tiger* (s:72-93). Oslo: Grapefrukt forlag.

- Kjørup, Søren. Pleading for Plurality – Artistic and Other Kinds of research. I *Kompendium: Artikler KF 402*. Rapport presentert på forelesning 24.08.2015. Universitetet i Agder, avdeling Kristiansand.
- Kwon, Miwon. (2002). *One place after another – Site-specific art and locational identity*. Massachusetts: First MIT Press
- Liene, Anne-Mette. (2017). Motstand som konflikt. *Drama 2017(2)*. (s.36-39)
- Merewether, Charles. (2017). *The Archive – overview*. Hentet fra <https://mitpress.mit.edu/books/archive>
- Merleau-Ponty, Maurice. (1994). *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag AS.
- National Galleries of Scotland. (2016). *Who is Joseph Beuys? 12.08-2016*. (Videoklipp) Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=e7pIGGcIoLk>
- NRK. (Produsent). (1967). *Brukskunstneren Sigrun Berg i nærbilde*. (Videoreportasje) hentet fra <https://tv.nrk.no/program/foia00001267/brukskunstneren-sigrun-berg-i-naerbilde>
- Ormestad, Helmut. (2015). Kraft-fysikk. I *Store norske leksikon*. Hentet fra [https://snl.no/kraft\\_-\\_fysikk](https://snl.no/kraft_-_fysikk)
- Petersen, Anne Ring. (2009). *Installationskunsten: mellom bilde og scene*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Protevi, John & Smith, Daniel. (2012), *Gilles Deleuze*. Hentet 18.04-2016 fra [plato.stanford.edu/entries/deleuze](http://plato.stanford.edu/entries/deleuze).
- Ragcha Media. (2006). *Mongolian Felt Making 27.05-2016*. (Videoklipp). Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=gJ0uojUHYdA>
- Skaar, Magnus. (1996). *Sjølingstad Uldvarefabrik 1894 til 1994*. Mandal: Salvesen grafiske AS.
- Sundbø, Annemor. (2015). *Spelsau og samspill – Glansfull ull og lodne skjebnetråder*. Tvedestrand: Bokbyen Forlag.
- Sørnes, Arne & Vespestad, Linda. (2017. 23.oktober). Tar ned omstridt kunstverk i Kvam. *NRK*. Hentet fra <https://www.nrk.no/ho/tar-ned-omstridt-kunstverk-i-kvam-1.13745898>
- Tate Modern. (2017). Archive. I *Art Term*. Hentet fra <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/archive>
- Universitetet i Bergen og Språkrådet. (2017). I *Bokmålsordboka*. Hentet fra <http://ordbok.uib.no/territorium>

- Vest-Agder museet. (2017). *Sjølingstad Uldvarefabrikk – Historikk*. Hentet fra <http://www.vestagdermuseet.no/sjolingstad/historikk/>
- Vest-Agder museet. (2012). *Sjølingstad Uldvarefabrikk*. (Brosjyre). Vest-Agder museet.
- Zahavi, Dan. (2014). Fænomenologi. I F. Collin & S. Kjøppe (Red.), *Humanistisk videnskabsteori (s.189-222)*. København: Lindhardt og Ringhof Forlag AS.

## BILDER

- Skyggen – min signatur (Bilde). (2017). Hentet fra [http://bomuldsfabriken.no/bomuld\\_program/regien-cox/](http://bomuldsfabriken.no/bomuld_program/regien-cox/)
- Paperdrawing #16 (Bilde). (2016). Hentet fra <http://maritroland.no/>

## VEDLEGG FRA SIGRUN BERGS ARKIV

Vedlegg 1: Sigrun Bergs ønskedrøm

Vedlegg 2+3: Portrettintervju i Arbeiderbladet 18. April 1959

### Sigrun Bergs nevskue.

Den første spiren var en ønskedrøm som fikk sin utforming i et dokument skrevet i 1918. Dokumentet er gått tapt men hadde følgende ordlyd. "Jeg sværger ved alt som er mig hellig, at jeg vil innrette mitt liv med det mål å få et lite bruk i Bærum hvor jeg vil drive nevskue, fargereri og hørseri." Denne ønskedrøm er gått i oppfyllelse nå i mitt 48 år, eller 30 års vandring hvor ofte målet syntes å være forsvunnet, for så med ett å dukke frem igjen; forsvinde, og dukke frem igjen for så endelig å ha funnet en fast form. Jeg vil prøve å fortelle historien om Sigrun Bergs nevskue.

# SIGRUN I VEVEN

Vi har fått vite at krig er brutt ut på ullfronten. Maridalsveien er rapportert som sentralt front-avsnitt. Så drar vi dit. Til et gammelt hus bak fjerdens rundt. De Forenede Ullvarefabrikker. Der finner vi Sigrun Bergs Vevstue. Det er der vandelene skal holdes til huse. Vi stiger inn.

Ull alle vagne. Ull i kurver og søkker, ull på bord og golv, i krokker, hjørner og under tak. Og for enn ull, slissende flatt. Ull med liv, ull i røne, sterke, spretne farger. Rødt, grønt, blått, fiolett, sort, gult... Det var som å vandre inn i et maleri av Cezanne. Øynene frydet seg og hendene strakte seg mot bordene, mot et materiale som var glattere og mykere enn barnehår. Og der, bak en vev mellom østene, byttene, bustene av ull, et ansikt. Et åpent, vennlig ansikt med sterke, brungrå øyne under et buskett av hvitt hår. Sigrun Berg. Kjettersken.

— Vi har lest i en avis at De har kastet plantefargene på båten, fru Berg, naturens egne, ekte farger, og gått over til syntetiske vederstyggeligheter av tvilslom holdbarhet. Ja, at De til og med har tenkt å fylle selveste Haakonshallen med denne usatur. Hva har De å si til Deres forsvar?

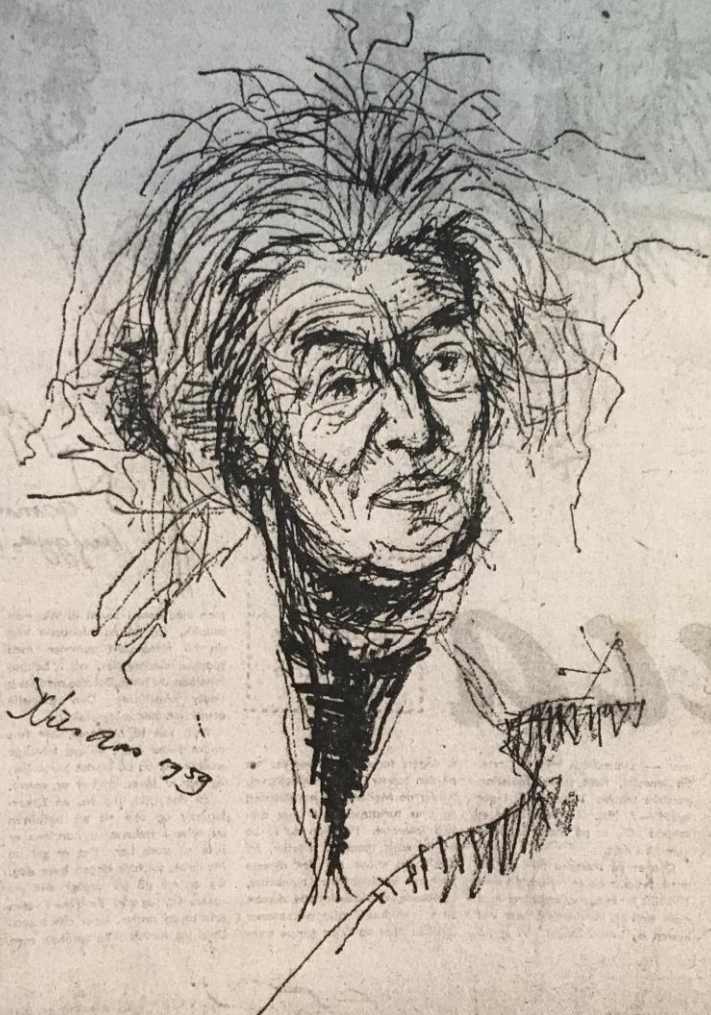
Et lett sukk drukner i ull. Stillferdig ber hun oss sitte ned. Og vi forstår på hennes langsomme tale, at det hun nå vil si, ligger henne steekt på hjertet.

— Jeg vil ikke kaste plantefargene på båten. Det har nok stått noe slikt i en avis, men jeg har aldri sagt det. Jeg vil bruke plantefargene når de holder mål, men syntetiske farger der det er det rette. Men jeg tror at de syntetiske fargene meget ofte er det rette. Av sinn er jeg plantefarger så god som noen. Det ville være naturlig for meg å plante-farge, all, om det bare hadde vært mulig. Ikke noe kan glede meg mer enn å gå ute i naturen og plukke planter. Det var ren nød som tvang meg til å begynne med syntetiske farger. Jeg skulle lage et teppe og kunne ikke skaffe de fargene kunstneren hadde satt inn i kartongen. De syntetiske fargene har en fargekala som er meget rikere enn plantefargenes skala. På leting etter kvalitet kom jeg til de syntetiske fargene. Slik var det.

Hennes tale er lavmælt, som avpasset for en vevstue hvor alt er nerveberoligende stille og all uheld drukner. Bare jevne dunk fra vevstolene, drevet av faste kvinnehender, spper uforstyrrelig aktivitet.

— Men holdbarheten, fru Berg, tepper i Haakonshallen må ha farger som holder i tusen år.

— Tøknikeren sier at de syntetiske fargene vil holde meget lenge uten å kunne angi et nøyaktig tidsrom. Selv vil jeg ikke ta mennesken for full, jeg har ikke prøvd teppene i tusen år. Men også de syntetiske fargene kom-



ekthet. Jeg har satt dem på den aller hardeste prøven som finnes, en vår, sommer og høst ute i sol, regn og vind ved sjøen. Noen ble nok en tanke mildere, gikk litt ned i valør, men det var fortsatt de samme fargene, ingen fargesmonn. Og min farge-metode skader ikke fiberen mer enn ved plantefarging, garnet blir ikke kokt, jeg greier meg med 30-40 grader.

— Er ikke teppekunstnere tross alt på tryggere grunn med plante-farger?

— Det er ikke alltid vellykket med plantefarger. Vi har norske middelaldertekstiler som er farget på en riktig stygg måte, de er blitt sussa. Det er meget vanskelig å beregne falmingen, slik

skal bestemme vårt fargesyn. Husflidens farger er for mørke og svake, de er kopier av fargene i middelaldertekstilene. Det er disse avblekte fargene de setter på nytt garn! Else Halling har innlagt seg uvisnelig heder ved å plukke fra hverandre tråder i Baldisholletpetet og påvise de opprinnelige sterke fargene midt i tråden. Det er farger med kraft og glød! Hvorfor skal vi så kopiere falmete farger?

Ja, hvorfor skal vi det? Hvorfor det når det finnes en slik fargeprakt som i ullhugene til Sigrun Berg? Det er så en får lyst til å stupe inn i haugene av bare fryd. Her hos fru Berg blir ullen farget før garnet er spunnet. Dermed blir garnet gjennomfarget og ligner hvite tupper

vevstuen er som en vandring over en sammenfallen regnbue.

Opp av ullkaoset, lange vevstolens trådrekker strekker seg stramme fargekomposisjoner i disiplinert teppeprakt og spper en skapende vilje mellom østene. Dyktige veveraker har Sigrun Berg i vevstolene sine. Hun får dem fra Kunst- og Håndverkskolen og kan ikke få fullrost overløper Kjellaug Holaa som utdanner alle disse driftige kvinnene. Sigrun Berg er et beskjedent menneske, hun ser æren for vevstusens innsats over sine unge medarbeiderker, tillegger dem både skapende fantasi og selvstendig utførelse evne. Likevel, viljen bak denne ulne bedrift, den artistiske nerve og det eksperimenterende mot har nok

nye stier trukket opp, nye veier foretatt. Hun har kunstners urolige sinn som ikke tillater henne å masseproducere i hun en gang har laget godt. faller hun da også pladask som forretningskvinnene. Om hun taper eller taper på sin virksomhet det vet hun knapt nok selv. Men det er jo et levebrød, så da! Hun spper sin natur når hun ureflekterende fingerfjeler om velsene, tar på tingene, søker etter stoffligheten. Når hun berter sin serviett, bygger den et til et hus og glatter den ut en flate. Når hun stryker over bilens ryggstrekke... eller når hun lar spelsauens ull gli mellom fingrene.

— Spelsauen ja, hun blir reforelsket i røsten når hun snakker om den, — denne rare, småvokste sauen som ikke finnes på annet sted i verden enn i Norge og som har en ull som er annenledes og finere enn all annen ull sammensatt av dekkhår og ullhår som må skilles ut fra hverandre. Det er dekkhårene som blir brul og som gir garnet en glinsende farge og virker oppkvikkende og livgivende på hele teppet. Det er hos spelsauen vi finner noe av hemmeligheten i de gamle vevnadene fra norsk middelalder: Sunniva Lønning og Else Halling gjorde et banebrytende arbeid da de gjennom års iberidiske studier og eksperimenter avlurt de gamle vevnadene hvordan spelsau-ullen var spunnet. De kan bety noe riktig stort for all framtid i norsk kunsthåndverki hva de to har oppdaget, sier Sigrun Berg. Men spelsauen er ikke kjestetrik, og prisen på denne vidunderlige ullen er ikke høy derfor er ikke spelsauen populær blant byndene. De er i ferd med å miste interessen, sier hun trist, de er begynt å pare den med dalasau... Men det er en landsak, en nasjonal sak, en kulturell sak av rang å redde spelsauen. Hoel-feldt-Lund i Grimstad hadde bil samlesentral for all spelsau-ull i landet, så kunne han sortere den og distribuere den. Spelsauen er nøyson, skal jeg si Dem. Den har et lite hode og liten hale og ullen går helt ned til bakken... I Haakonshallen blir det forlangt at vi skal bruke spelsau, sier hun glad, bare spelsau. Vi trenger 100 kilo håndspunnet spelsauarn til det, og hittil har det ikke vært produsert mer enn 30 kilo pr. år i hele landet. Men det skal bli gjort! Det var et sjokk å vinne den konkurransen, for vi visste jo ikke om vi kunne skaffe nok spelsau-ull. Men vi skal klare det, vi skal klare det.

Vi tror henne når hun sier det. Hun har en styrke i ansikt og skikkelighet som får oss til å tro på henne, en indre energi som overbeviser. For denne gamle jordmora fra kvinneklinikken, fru Trysil, fra Rauland og fra Himalaya har tatt harde lærer før. Hun var godt oppe i fjert-årene da hun forlot sitt gamle jordmoryrke og slo seg på veving (hun hadde oppdaget at Mexicos fedselsgulliane også var gode for veving), hva måtte hun ikke ha av krefter, pågangsmot og tålent for å nå så langt når hun startet så sent? Denne gamle i mal-taleren fra Telemark

argesyn.  
tatte og  
rgene i  
det er  
e setter  
ing har  
ler ved  
tråder i  
de opp-  
midt i  
d kraft  
så ko-

Hvor-  
en slik  
gene til  
en får  
gene av  
erg blir  
r spun-  
t gjen-  
tupper  
i det

vevstuen er som en vandring  
over en sammenfallen regnbue.

Opp av ullkaoset, langs vev-  
stolens trådrekker strekker seg  
stramme fargekomposisjoner i  
disiplinert teppeprakt og røper  
en skapende vilje mellom nøstene.  
Dyktige veversker har Sigrun  
Berg i vevstolene sine. Hun får  
dem fra Kunst- og Håndverk-  
skolen og kan ikke få fullrost  
overlærer Kjellaug Hølaas som  
utdanner alle disse driftige kvin-  
nene. Sigrun Berg er et beskje-  
dent menneske, hun øser æren  
for vevstuens innsats over sine  
unge medarbeidersker, tillegger  
dem både skapende fantasi og  
selvstendig utførende evne. Like-  
vel, viljen bak denne ulne be-  
drift, den artistiske nerve og det  
eksperimenterende mot har nok  
sin faste forenkning hos Sigrun

til det, og hit  
vært produsert  
pr. år i hele  
skal bli gjort  
å vinne den ko  
visste jo ikke o  
nok spelsau-ul  
klare det, vi sk

Vi tror henne  
Hun har en st  
skikkelse som f  
henne, en indre  
beviser. For de  
mora fra kvin  
Trysil, fra Raul  
malaya har tatt  
Hun var godt c  
da hun forlot  
moryrke og sk  
(hun hadde opp  
fødselsgudinne  
for veving), hva  
ha av krefter, p  
lent for å nå s  
startet så seint  
1. mai-taleren  
fjelbygder har  
har bein i nesa.  
at hun har et hj  
ikke bare for i  
men også for de  
har gjort til sitt