

*Konseptuelt
kunsthåndverk en
materialbasert praksis?*

*En undersøkelse om hva som kan kjennetegne
konseptuelt kunsthåndverk*

Birthe Kalhagen Tangen



Kandidatnummer: 403

Masteroppgave i formgivning, kunst og håndverk. Avdeling for estetiske fag.

Høgskolen i Oslo, 2011

Sammendrag

Undersøkellesområdet er konsentrert rundt konseptuelt kunsthåndverk. I dag befinner dette området seg midt i en diskusjon om hvordan det skal defineres og hva det inneholder av kjennetegn. Ut fra det konseptuelle kunsthåndverkets utydelige posisjon tar denne undersøkelsen for seg problemstillingen;

Hva kjennetegner konseptuelt kunsthåndverk?

Problemstillingen blir stilt fordi kjennetegn kan bidra til å gi kunsthåndverket et utvidet begrepsapparat som kan definere hva kunsthåndverket er basert på i dag.

Undersøkelsen er definert som en casestudie hvor ulike analyseenheter blir brukt for å finne svar på problemstillingen. Med data fra intervju av to kunsthåndverkere og sju verksanalyser blir den resulterende informasjonen brutt ned og drøftet opp mot tre eksisterende teorier i feltet.

Undersøkelsen tar for seg hva som går igjen av teknikk, materialbruk og innhold i verkene. Dette har dannet grupperinger som har blitt brutt ned videre. På den måten har undersøkelsen kommet frem med ulike begrep som kan kjennetegne det konseptuelle kunsthåndverket.

Som svar på problemstillingen har undersøkelsen kommet frem til at det er nødvendig med en ny forståelse over begrepene *materiale*, *håndverk* og muligens *bruk*, og at kunsthåndverket dermed er basert på de samme kjennetegn som har vært gjeldende i lengre tid.

Problemstillingen fra undersøkelsen overføres også til en undervisningssituasjon. Gjennom et prosjekt innenfor tekstilkunst åpnes det for studentenes egne refleksjoner over definering av eget arbeid, samt refleksjoner rundt utfordringer med et slikt prosjekt.

Masteroppgaven stiller også frem mitt eget praktiskeestetisk arbeid som et resultat, og en kommentar til hva deler av undersøkelsen har kommet frem til.

Summary

This thesis' survey area is focused on conceptual arts and crafts. Currently, this area is in the middle of a discussion about where it can be placed and what it consists of. Based on the unclear position of conceptual art and craft, the thesis raises the question;

What characterizes the conceptual arts and crafts?

The question is raised because the characteristics can help to more easily describe what conceptual art and craft now is based on.

The survey is defined as a case study in which various devices of analysis are used to find answers to the question. By interviewing two craftsmen and analyzes of seven works, the resulting data is broken down and discussed in the context of three existing theories in the field.

The survey looks for common characteristics in the techniques, materials and content of the works. This has formed groups of characteristics that have been broken down further. In this way, the survey has found different concepts that can help characterize the conceptual art and craft.

The survey found that it is necessary to obtain a new understanding of the concepts of materials, craftsmanship and possibly use, and that the craft therefore is based on the same characteristics that have been prevalent for some time.

The problem area from the survey is transferred into a teaching situation as well. Here, a project within textile arts allows for students' own reflections on the definition of his or hers own work, as well as reflections on the challenges of such a project.

The thesis also shows my own practical aesthetic work as a result, and a comment on what parts of the survey has established.

Takk til!

Jeg vil takke veilederne mine Edith Skjeggstad og Frøydis Oma Ohnstad. Det har vært godt å ha noen å diskutere gangen i oppgaven med. Dere har et skarpt blikk og har gitt en god konstruktiv veiledning.

Jeg vil også takke informantene Irene Nordli og Siri Berqvam som stilte til intervju og studentene på Kunst og Design, tekstil som bidrog med sine prosjektbesvarelser.

Takk for tillatelse for bruk av bilder i oppgaven fra alle kunstnerne bak verkene som er analysert.

Jeg vil også takke Lars Petter som har lest korrektur og som sammen med familie og venner støttet og oppmuntret meg hele veien.

Birthe Kalhagen Tangen

Oslo 14. april 2011

Innhold

KAPITTEL 1 - INNLEDNING.....	7
BAKGRUNN FOR VALG AV TEMA	7
UTFORMING AV OPPGAVEN.....	8
KAPITTEL 2 – PRESENTASJON AV UNDERSØKELSESFELTET.....	9
BEGREPSAVKLARING.....	9
ET FAGFELT UNDER UTVIKLING	10
FAGLIG PERSPEKTIV OG RELEVANS.....	14
KAPITTEL 3 – METODE	18
METODE	19
FORSKNINGSDESIGN	19
ANALYSESTRATEGI	20
ANALYSEENHET 1 - INTERVJU MED KUNSTHÅNDVERKERE	21
ANALYSEENHET 2 - VERKSANALYSE	23
KAPITTEL 4 – TEORI PÅ FELTET	26
JORUNN VEITEBERG - OM ET TREDJE ROM.....	26
KNUT ASTRUP BULL - OM KONSEPTUELL MATERIALISME.....	28
LOUISE MAZANTI- OM EN SEMI-AUTONOM POSISJON	31
TEORIENES ROLLE VIDERE.....	34
KAPITTEL 4 – DATAMATERIALE	37
INTERVJU.....	37
VERKSANALYSE	44
VERK 1: "LITTLE PIECE OF WONDERLAND" – SIRI BERQVAM	46
VERK 2: "VENUS" – IRENE NORDLI	48
VERK 3: "ØVELSER I Å DØ" – HILDE K. FRANTZEN.....	50
VERK 4: "ROSE BORDER MULTIPLE" – CAROLINE SLOTTE	52
VERK 5: "RENEWALOOOP" – ASTRID SLEIRE	54
VERK 6: "REST" – KARI STEIHAUG	56
VERK 7: "LITTLE SISTER HAPPY" – ANNE LENE LØVHAUG.....	58
PRESENTASJON AV VERKENES FORMELLE KJENNETEGN.....	60
SAMMENFATNING FORMELLE KJENNETEGN	63
PRESENTASJON AV VERKENES KONSEPT	64
SAMMENFATNING KONSEPTUELLE KJENNETEGN.....	66

<u>KAPITTEL 6 – DRØFTING AV FUNN.....</u>	67
OM Å VURDERE KUNSTHÅNDVERK	67
MATERIALE, HÅNDVERK OG BRUK.....	69
KUNSTHÅNDVERKET – BÆRER AV ET INNHOLD?	74
SAMMENFATNING	76
<u>KAPITTEL 7- ET FAGDIDAKTISK PERSPEKTIV</u>	78
RAMMER.....	78
FAGFELTETS EGENART	79
REFLECTION-ON-ACTION-IN-ACTION.....	82
SAMMENFATNING	87
<u>KAPITTEL 8 – PRAKTISK-ESTETISK ARBEID.....</u>	89
PRAKTISK-ESTETISK ARBEID	90
<u>KAPITTEL 9 – AVSLUTTENDE REFLEKSJONER</u>	94
KRITISKE BLIKK PÅ ANALYSESTRATEGI.....	94
KUNSTHÅNDVERKETS FREMTID.....	95
<u>KILDER</u>	96
<u>BILDELISTE</u>	98
<u>VEDLEGG.....</u>	98

Kapittel 1 - Innledning

Bakgrunn for valg av tema

Bakgrunn for valg av tema for denne masteroppgaven kan knyttes til egen interesse for praktisk-estetisk arbeid i tekstil. Gjennom flere prosjekt i faglærerutdanningen i formgivning, kunst og håndverk har jeg jobbet med tekstile tolkninger av gjenstander fra hverdagen, og har blant annet sydd tredimensjonale skulpturer av arkitektoniske elementer og bygninger.

Jeg har også sydd kjoler ved å bruke sider fra telefonkatalogen, som ble brettet og modellert som en skulpturell kjole.

I forhold til dette arbeidet har jeg ofte blitt inspirert av det jeg ser rundt meg. Spesielt har jeg også hatt en stor interesse for og fått mye inspirasjon fra kunstnere som jobber med kjente gjenstander fra hverdagens omgivelser omsatt i et kunstfelt.

Jeg har hatt en spørrende holdning til denne måten å jobbe på, og har til tider blitt frustrert over manglende definisjoner over hvor det kan plasseres og hva som kjennetegner det. Er det kunst eller er det kunsthåndverk? Har denne kunstformen noen felles kjennetegn? Hvordan kan jeg avklare og finne fram til relevante begrep og teorier i feltet?

Etter å ha studert dette kunstfeltet nærmere, dukket diskusjonen rundt dagens konseptuelle kunsthåndverk opp. Debatten hadde tydeligvis pågått i flere år, og har gått ut på at kunsthåndverket har utviklet seg mye gjennom årene. Med dette menes at kunsthåndverket har utviklet seg til å bli mer og mer konseptuelt. Det har ført til diskusjoner om det fortsatt kan kalles kunsthåndverk eller om grensene mellom dagens kunsthåndverk og billedkunsten er delvis utvisket. Jeg synes denne debatten ble og er svært interessant for det feltet som jeg ville studere nærmere.

Det som også ble interessant med diskusjonen rundt det konseptuelle kunsthåndverket var at det feltet jeg ville undersøke - som jobber med gjenstander fra hverdagen - kanskje var en del av nettopp denne diskusjonen og at jeg derfor opplevde det som vanskelig å definere. Diskusjonen rundt utviklingen av det konseptuelle kunsthåndverket ble derfor et utgangspunkt for undersøkelse og drøftning i forhold til det som kommer frem som begrep og kjennetegn for mitt utvalgte felt. Hvordan en kan beskrive, begrepsfeste og plassere dette feltet, dannet derfor grunnlag for undersøkelsen.

Utforming av oppgaven

Oppgaven er delt inn i 9 kapitler. Kapittel 1 tar for seg innledning til tema. Kapittel 2 består av feltbeskrivelse, problemstilling og definering av begrep. I kapittel 3 vil det bli redegjort for vitenskapelig ståsted, metode og analysestrategi. Her vil en modell av forskningsdesignet også bli presentert. Kapittel 4 vil ta for seg undersøkelsens ulike teoretiske synspunkter i forhold til dagens kunsthåndverk. Kapittel 5 vil ta for seg intervju og verksanalyse som er en del av empirien for undersøkelsen. Kapittel 6 vil bestå av refleksjoner og drøfting rundt funn som er gjort og vil bli drøftet opp mot de teoretiske perspektiv som ble presentert i kapittel 4.

Som en annen del av oppgaven vil kapittel 7 bestå av fagdidaktiske refleksjoner som er avledet fra oppgavens hoveddel. Her er konseptuelt kunsthåndverk gjennomført i en undervisningssammenheng som danner grunnlag for refleksjoner rundt hva som kan være innholdet i slik undervisning. Kapittel 8 tar for seg eget praktisk-estetisk arbeid i forhold til undersøkelsesområdet. Her vil egne ideer i forhold til å jobbe med hverdagsgjenstander være fokus. I kapittel 9 vil avsuttende refleksjoner over den innhentede empiri reflekteres over og bli sett i forhold til en videre utvikling av feltet.

Kapittel 2 – Presentasjon av undersøkelsesfeltet

Begrepsavklaring

I masteroppgaven er det en del sentrale begreper som går igjen. Jeg ønsker her å legge frem min forståelse og bruk av begrepene.

KONSEPTUELT KUNSTHÅNDVERK OG KONSEPTKUNST

Konseptkunst er definert som en kunstform hvor kunstverkets idé poengteres som viktigere enn selve produktet (Jørgensen, 1999:58). Innen kunsthåndverket er kunsthåndverkets idé blitt viktigere innen praksisen enn hva det tidligere har vært. *Konseptuelt kunsthåndverk* kan derfor se ut til å ha blitt en betegnelse på at kunsthåndverket har blitt en bærer av ett innhold. Om det er viktigere enn selve produktet slik som det er definert innen konseptkunst er noe som det kan stilles spørsmål til, og som innhentet empiri muligens vil svare på. Konseptuelt kunsthåndverk blir her likevel definert som et kunsthåndverk som er bærer av et innhold og idé. Det konseptuelle kunsthåndverket vil også bli referert til som *verk* der jeg analyserer og drøfter kunsthåndverket i feltet og vil også bli referert til som et fenomen.

KUNSTHÅNDVERKER ELLER KUNSTNER?

Bruken av begrepene *kunsthåndverker* eller *kunstner* kan i denne oppgaven ha samme betydning. Det har vært vanskelig å velge term da utøverne i feltet som skal undersøkes, ser ut til å definere seg ulikt, og som kan se ut til å være et resultat av det konseptuelle kunsthåndverkets manglende teoriutvikling. Jeg har her valg å se på begrepet kunsthåndverker og kunstner som den som har utført det verket som er laget og setter derfor ingen skille mellom de to begrepene.

READYMADE OG GJENSTAND

Readymade har blitt definert som en betegnelse for kunstverk som består av en eller flere bruksgjenstander som ofte er masseproduserte og trekkes ut fra sin sammenheng og behandles som en kunstgjenstand uten noen form for bearbeiding (Jørgensen, 1999:99). Bruk av readymade innen kunsthåndverkets rammer er ofte nevnt innen sentral litteratur innen feltet. Jeg kommer til å bruke ordet readymade hvor det blir henvist til litteraturen, men kommer

selv til å definere *readymade* som en *gjenstand*. Det er fordi bearbeiding av gjenstanden ser ut til å være sentralt innen undersøkelsen og vil derfor ikke bruke begrepet *readymade* i den sammenheng da det kan misforstås ut fra begrepets definisjon. En gjenstand blir i oppgaven definert som alt som er maskinprodusert, eller gjenstander som er laget fra andre enn kunsthåndverkeren selv og som blir brukt som et materiale.

Jeg bruker også begrepet *hverdagsgjenstander*. Jeg viser da til gjenstander som ofte er en sentral del av hverdagen, som kan være bruksgjenstander, dekorgjenstander eller gjenstander som en kan finne i de fleste hjem. Dette er altså gjenstander som blir brukt i menneskets hverdag på en eller annen måte.

Andre begrep som blir brukt i oppgaven vil bli definert underveis.

Et fagfelt under utvikling

Her vil jeg kort beskrive kunsthåndverkets historiske utvikling, for å etablere en forståelse av feltet slik det har utviklet seg frem til i dag. Jeg har valgt å ikke legge vidt ut om kunsthåndverkets historiske utvikling da det er det ikke er en sentral del av denne masteroppgaven. Jeg henviser derfor til lesning av Trine Thorbjørnsens masteroppgave *Kunsthåndverk et fag i drift? – Fornyelse eller krise?* (Thorbjørnsen, 2005), hvor hun gir en utdypning av kunsthåndverkets røtter. Jeg ønsker likevel her å gi et bilde på kunsthåndverkets utvikling som danner grunnlag for forståelse av hva jeg vil undersøke i min masteroppgave. Jeg vil derfor gi et kort blick og oppsummering av kunsthåndverkets utvikling frem til i dag.

I kunsthåndverkets historie har det vært flere viktige milepæler som har satt sine spor. Under renessansen på 1500-tallet ble håndverk og kunst splittet som to ulike sjangre. Kunsten fikk status som intellektuell aktivitet, mens håndverket ble rangert lavere som manuelt arbeid. Under industrialiseringen på 1800-tallet skjer det en ny oppsplitting, men da mellom håndverks- og maskinproduksjon. Kunstindustri ble da gitt en opphevet status. Ting skulle være praktisk brukbare og kunstnerlig vakre, og ble forbundet med kostbare gjenstander i dyre materialer.

På 1900-tallet skjer det enda et skifte og begrepet brukskunst kommer inn. Brukskunst ble forbundet med masseproduksjon av bruks- gjenstander som en kunne finne i de fleste hjem. På 1970-tallet ble datidens brukskunst omdefinert til kunsthåndverk i Norge. En bakgrunn til dette lå i et opprør som oppstod mot overproduksjonen som videre førte til dårlig økonomiske

vilkår for håndverkerne. På grunnlag av dette knyttet håndverkere seg sterkere til kunstbegrepet for å få gjennomslag for økonomisk støtte fra statlig hold. Kunsthåndverk ble da det begrepet som ble valgt, og endte med at de tok avstand fra masseproduksjon, husflid og amatørvirksomhet (Henmo, 2007; Thorbjørnsen, 2005; Veiteberg, 2005a).

I dag er begrepet kunsthåndverk å finne definert som en;

”Kunstart som arbeider med tekstil, keramikk, glass, lær, metaller og andre materialer som er formet og ferdig produsert i kunsthåndverkerens verksted. Kunsthåndverkeren står for hele prosessen fra idé til ferdig produkt (caplex¹).

Det er den definisjonen som jeg har møtt på flest ganger i arbeidet med litteraturen for masteroppgaven.

Kunsthåndverket har i dag utviklet seg til å bli mer konseptbasert. Dette har ført til en sterkere tilknytning til kunsten og det har følgelig vært mye diskutert om det trengs en utvidelse av kunsthåndverksbegrepet. Denne definisjonen av kunsthåndverk kan det derfor stilles spørsmål til om den fortsatt kan bli stående, da den ikke gir et bilde av hva hele kunsthåndverkets felt består av.

Hos Norske kunsthåndverkeres hjemmeside (NK, 2011) kunne jeg finne en mer alternativ definisjon av kunsthåndverket og dets innhold.

”Nyskapende, utagerende, bevisst, reflektert, visjonært, sammensatt, tradisjonelt, provoserende, vakkert, grensesprengende?” (Ibid), er ord de beskriver kunsthåndverket med, og det med en spørrende holdning. De forklarer at kunsthåndverket er en kunstart som er i stadig forandring og at grensene flyttes og nye tendenser oppstår, slik det gjør innen all kunst. De viser til at kunsthåndverkeren jobber skulpturelt, idé- og materialbasert, og at det er mange som jobber med crossovers² ved at de nærmer seg design og billedkunst. De påstår derfor at det ikke lenger er naturlig å definere kunsthåndverk, og begrunner det med at ”hvem vil påta seg rollen å definere begrepet billedkunst?” (Ibid). Norske Kunsthåndverkeres påstand om at det ikke lenger er naturlig å definere kunsthåndverk speiler den problematikken som befinner seg i feltet. Det synes som om det nå er uenighet om kunsthåndverket har nærmet seg billedkunsten, eller om denne konseptuelle utviklingen av kunsthåndverket er en naturlig utvikling innefor kunsthåndverkets egne premisser.

¹ <http://www.caplex.no/Web/ArticleView.aspx?id=9319826>

² En crossover er kan tolkes på samme måte som det er å ta et steg innenfor en annen ramme. Å krysse eller trå utenfor sine egne grenser eller rammer.

I hovedfagsoppgaven til Bull (1997) definerer han kunsthåndverket inn i tre retninger som dekker de ulike materialsjangerne og teknikker. Han definerer disse som;

1. En konservativ retning hvor en kan finne konkrete bruksgjenstander og arbeider ut i fra en konservativ holdning til kunsthåndverket.
2. En liberal retning hvor en har et friere syn på kunsthåndverket og funksjonsaspektet, og legger større vekt på det estetiske uttrykket.
3. En ikke-funksjonell retning som han mener ikke ser ut til å forholde seg til kunsthåndverksbegrepet i det hele tatt.

Bull kom frem til disse retningene i hans hovedfagsoppgave fra 1997, som jeg mener beskriver tre retninger som kan bidra til at en kan forstå variasjonene som finnes innen kunsthåndverket.

Mitt eget ståsted tar utgangspunkt i kunsthåndverk som kan plasseres innen den liberale retningen og som også kan strekke seg til å se ut som en ikke-funksjonell retning. Hvilket er en retning som jeg ser kan knyttes til diskusjonen i feltet, og kan virke som vanskelig å definere. I enkelte tilfeller kan dette kunsthåndverket se ut til å ha et friere syn på funksjonsaspektet, og i andre tilfeller later ikke funksjonsaspektet å være tilstede. Dette er noe som vil vise seg nærmere i denne oppgaven.

KUNSTHÅNDVERKET I DAG

De endrede rammene gjør at kunsthåndverket forandrer innhold og det utfordrer derfor tradisjonen. Kunsthåndverkets retning mot det konseptbaserte og bruken av readymades³ har ført til en bekymring om at den håndverksmessige bearbeidingen og materialkunnskapen er i ferd med å forsvinne. Her er det uenigheter i feltet om dette er en krise eller om det er en fornyelse (Thorbjørnsen 2005). Fokuset på det materielle kan likevel se ut til å være grunnleggende. Selv om man oftere ser bruk av readymades i kunsthåndverk, mener jeg at man kan se en særegen måte å forholde seg til bruken av det materielle innen kunsthåndverkets rammer. Dette er noe som jeg kommer tilbake til drøftningen.

Kunstner og kunstkritiker Lars Vilks definerer kunsthåndverk som en hybrid plassert mellom kunst og håndverk, og har blant annet uttalt seg om at kunsthåndverket har ingenting med kunsten og gjøre, annet enn et tilfeldig innslag (Vilks, 1999). Med det mener han at kunsthåndverket blir en hybrid, hvor kunsthåndverket forholder seg til bruksfunksjonen

³ Definerer av readymades henviser jeg til begrepsavklaringen på side 9.

samtidig som det fungerer som et estetisk objekt. Med referanse til Kants rangering av kunsten, mener Vilks at kunsthåndverket blir *urent*. Han sier at en gjenstand har som formål å være brukbar, hvilket er underordnet i kunsten (Vilks, 1999:27).

Han forklarer videre at i samtidens kunst er ikke lenger materialet eller teknikken viktig. De blir kun et redskap som benyttes for en anledning og skal tjene hovedfokuset; idéen. Verkets utforming kan derfor bli gjort av andre aktører i feltet. Dette strider mot kunsthåndverkets grunnlag hvor teknikken og materialet er en grunnleggende del i utformingen (Vilks, 1999:29). Om kunsthåndverket da tar et skritt inn å opphever forholdet til det funksjonelle, så betyr det at en forlater tradisjonen og at det da ikke gjenstår noe av kunsthåndverket. Han mener at det derfor blir umulig for kunsthåndverket å ta et skritt i denne retning og hevder derfor at det moderne kunstbegrep er det eneste som har noe med kunst å gjøre (Ibid).

Professor Søren Kjørup svarer på Vilks uttalelser om kunsthåndverket og kritiserer sterkt hans bruk av Kant for å bevise at kunsthåndverket ikke har noen legitimitet i samtidskunsten. Kjørup stiller spørsmål om en kan diskutere kunsthåndverket og kunst i samme åndedrag uten å insistere at det er en avgjørende forskjell mellom de to aktiviteter og verk. Kjørup mener at Kant heller kan brukes til en motsatt overveielse (Kjørup, 2010:67). Ved å åpne for en annen vurdering av kunsthåndverkets situasjon går Kjørup her i motsatt retning enn det Vilks representerer. Kjørup mener derimot det motsatte, at det er den relasjonelle kunsten som kan vende seg ”mot det hverdagslige, det konkrete, det virkelige” (Kjørup, 2010:73) – nettopp det som kunsthåndverket baseres på. Relasjonell kunst definerer Bourriaud som ”kunstneriske praksiser som tar mellommenneskelige relasjoner og deres sosiale kontekster som teoretisk og praktisk utgangspunkt, heller enn et autonomt og privat rom” (Bourriaud, 2007:165). Kunsten venders seg dermed bort fra Kants rangering mellom høy og lav kunst.

Kanskje det er de ovennevnte vendinger som nettopp har skapt et rom som gjør vanskelig å definere hva som er kunst og hva som er kunsthåndverk?

UNDERVISNINGSSITUASJONEN I FELTET

Kunsthåndverkets utvikling har også ført til en omorganisering innenfor kunsthøgskolene. Den tidligere benevnelsen *kunsthåndverk* ble i Bergen omdøpt til *spesialisert kunst* og i Oslo til *kunsthøgskole*. Her ble kunsthåndverk og billedkunst slått sammen og med det ble skapt disse nye fellesbenevnelser. Tanken var at studentene med dette skal få et friere og mer fleksibelt studieforløp som skal gi en høyere og bredere kompetanse (Thorbjørnsen 2005:107). Problematikken ligger her i at fordypning innenfor ett materiale og tradisjonelle teknikker

faller bort. Det er flere som mener at den håndverksmessige bearbeidingen og materialkunnskapen er i ferd med å forsvinne og at det er et resultat av en større interesse mot det konseptuelle. Omorganiseringen har derfor blitt tolket som en avvisende holdning til det håndlagde, og at det kunstneriske og idébaserte uttrykket er avgjørende for valg av materiale. Dette bryter med den tidligere holdningen til rendyrking og utforskning av materialets iboende egenskaper. Det er en diskusjon om kunsthåndverket er i en krisesituasjon og er kunsthåndverksfagets undergang, eller om dette er en fornyelse av den faglige tradisjonen, at det er en vesentlig del at en søker nye måter å skape og uttrykke seg på (Thorbjørnsen, 2005). I følge Veiteberg ligger spørsmålet nå på hvilke kunnskapsfelt de materialbaserte kunststartene representerer og hva som skal tas vare på. For å kunne ivareta den kunnskapen som er et resultat av erfaring og bearbeiding gjennom tid, forklarer hun at de må skapes et læringsmiljø for dette (Veiteberg, 2005b). Det kan her være interessant å se på hvordan det feltet jeg forholder meg til kan plasseres inn i en slik utvikling. Jeg mener for eksempel at gjengivelsen eller bruk av hverdagsgjenstander på nye måter kan bidra til mye i fornyelsen av den faglige tradisjonen og dermed kunne vært interessant å drøfte i et fagdidaktisk perspektiv.

Utviklingen av det konseptuelle kunsthåndverket har ført til at det er mange store og små spørsmål til hvordan utviklingen av undervisning på kunsthøgskolene vil bli i fremtiden.

Jeg undrer også om dagens kunsthåndverk er et underkommunisert felt innen utdanning? I denne masteroppgaven stiller jeg spørsmål til på hvilke måte bruk av hverdagsgjenstander, og plassering av det konseptuelle kunsthåndverket, kan bidra til en utvikling av feltet og innen undervisning rundt temaet, konseptuelt kunsthåndverk. Kan det bidra til en økt forståelse over hva kunsthåndverket består av i dag? Dette er en problemstilling som kan stilles innen all utdanning.

Faglig perspektiv og relevans

I de siste årene har det også forekommet flere masteroppgaver og forskningsrapporter som tar opp viktige spørsmål rundt kunsthåndverket og dets tradisjoner. Innenfor masteroppgaver er det blant annet å finne undersøkelser som stiller spørsmål om kunsthåndverkets forhold til kunst (Hansen, 1995), hva som er kunsthåndverkets røtter, for å finne ut om kunsthåndverket befinner seg i en krisesituasjon (Thorbjørnsen, 2005), om fortellende kunsthåndverk (Gulbrandsen, 2006), og om kunsthåndverkets forhold til kunstverket (Bull, 1997), for å nevne noen.

Louise Mazanti har kommet ut med doktoravhandlingen om temaet i boken *Superobjekter – En teori om nutidigt, konseptuelt kunsthåndverk* (Mazanti, 2006). Samtidig har det også kommet flere bøker om tema, blant annet fra Bull med boken *En ny diskurs for kunsthåndverket: en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket* (Bull, 2007) og Veiteberg med boken *Fra tause ting til talende objekt* (Veiteberg, 2005a).

Innen utviklingen av rammene rundt kunsthåndverket kan jeg derfor finne et stort engasjement og kan også finne diskusjonen i artikler, bøker, seminarer, samt som tema på utstillinger. Jeg har derfor valgt å gjøre et utvalg i litteraturen som kan hjelpe meg i å belyse problemstillingen. Undersøkelsen er derfor konsentrert rundt teoriene til Veiteberg, Bull og Mazanti. Disse presenterer både motstridende så vel som parallellgående teorier, som jeg ser kan bidra til drøfting rundt problemstilling. Hva teoriene består av vil bli nærmere presentert under kapittel 3.

Som vi har sett er kunsthåndverkets praksis og fagfelt i dag svært utvidet i forhold til tidligere. Utviklingen av nye uttrykk, form og innhold, har ført med seg at kunsthåndverkets tilhørighet har blitt vanskelig å plassere. Dette har ført til at endringer og nye fenomener oppstår i samtiden. Disse bør defineres. I dag er utviklingen av det konseptuelle kunsthåndverkets teori i ferd med å bli definert, men det er tydelig å se at feltet fortsatt preges av uenighet om hva det inneholder og om det må defineres eller ikke. Teoretikere er likevel i ferd med å gi begrepet kunsthåndverk en bredere forståelse over hva det inneholder slik at kunsthåndverk som eget selvstendig felt kan styrkes.

Det å dokumentere feltets tradisjoner og endringer er viktig for å fremme fagområdet kunsthåndverk. Det å stille spørsmål til eksisterende kunsthåndverkspraksis og til undervisning innen kunsthåndverk i undervisningssituasjoner, er viktig for å videreutvikle forståelsen over begrepets innhold. Det oppstår stadig nye fenomener og perspektiver. Disse mener jeg må vurderes og drøftes i en større sammenheng.

Det faktum at jeg finner lite dokumentert kunnskap om det å bruke og anvende gjenstander fra hverdagen i kunsthåndverket, samt at kunsthåndverket trenger en tydeliggjøring av hva begrepet inneholder, danner grunnlag for denne masteroppgavens videre undersøkelse.

Jeg stiller derfor problemstillingen;

Hva kjennetegner konseptuelt kunsthåndverk?

For å finne svar på problemstillingen vil undersøkelsen inneholde fire ulike sider for å belyse temaet;

- 1) Kunsthåndverkets forhold til hverdagsgjenstander.
- 2) Drøfting av feltet i lys av det konseptuelle kunsthåndverkets teoretiske utvikling.
- 3) Fagdidaktisk problematisering av feltet.
- 4) Egen praktisk-estetisk tolkning av problemstilling.

En nærmere forklaring på fremgangsmåten vil bli gitt under metodekapittelet.

DRØFTING OG AVGRENSING AV PROBLEMSTILLING

I denne oppgaven har jeg gjort en avgrensning innen hvilket kunsthåndverk som skal undersøkes. Kunsthåndverksfeltet er stort og består av svært varierte praksiser. Jeg har derfor avgrenset til et felt innen kunsthåndverket; Det feltet som tydelig forholder seg til hverdagsgjenstander - enten ved å gjengi gjenstander eller ved å bruke de som en form for ready-made⁴. Problemstillingen vil se på kjennetegn som sentrale trekk ved det kunsthåndverket som her rettes fokus mot.

Problemstillingen spør etter hva som kjennetegner det konseptuelle kunsthåndverket. Med muligheten for at funnene *kan* vise kjennetegn for kunsthåndverket, understrekes fordi undersøkelsen tar utgangspunkt i en liten del av feltet. Det vil derfor gi et bilde over hva som *kan* stå som kjennetegn for *en del* av det konseptuelle kunsthåndverket og spør derfor ikke etter hva som kjennetegner *hele* feltet. Avgrensingen vil bli nærmere utdypet i metodekapittelet.

Det *konseptuelle kunsthåndverket* er et resultat av utviklingen av kunsthåndverket i samtiden. Det ser ut som om kunsthåndverket har gått fra å være materialbasert og bruksrelatert, til å være konseptuelt.

⁴ Se side 9 og 10 for begrepsbeskrivelse.

At kunsthåndverket er konseptuelt kan som jeg tidligere har nevnt, ha tilknytning til konseptkunst. Konseptkunst blir sett på som en idébasert virksomhet, hvor ideen bak kunstverket er viktigere enn den håndverksmessige eller den visuelle utførelsen. Kunsthåndverk ser ut til å være definert som konseptuelt fordi kunsthåndverket har utviklet seg til å være bærer av et innhold. Innen kunsthåndverket mener jeg det kan det stilles spørsmål til om hvilke sider som er viktigst, ideen eller håndverket – eller om de er like viktige?

Definisjonene av kunsthåndverket, som henvist til tidligere⁵ vil ikke denne undersøkelsen være fast bundet til, med bakgrunn i at feltet er i utvikling. Denne undersøkelsen er nettopp ute etter hva som kan kjennetegne det konseptuelle kunsthåndverket og vil derfor være en sentral del som oppgaven vil prøve å finne svar på.

En ytterligere avgrensing vil bli gjort under valg av metode og utvalg.

⁵ Se side 11 for definisjoner.

Kapittel 3 – Metode

MED UTGANGSPUNKT I ET FENOMENOLOGISK VITENSKAPSSYN

Utgangspunktet for denne masteroppgaven er som tidligere beskrevet et felt som sies å befinne seg mellom kunsten og kunsthåndverket. Nysgjerrighet og frustrasjon over det ubestemmelige ved feltet gjorde at en nærmere undersøkelse var nødvendig. Feltet som det tas utgangspunkt i ser ut til å gjengi og bruke gjenstander fra hverdagen. Det hele kan beskrives som et fenomen som viser seg særlig sterkt i samtiden.

Et fenomenologisk vitenskapssyn er med på å danne grunnlaget for en forståelse av feltet. Som Halvorsen skriver så er ”fenomenologiens oppgave å klarlegge det skjulte og få fram i dagen ulike perspektiv” (Halvorsen, 2005:14). Innen fenomenologien er det fokus på persepsjon og tolkning. Undersøkelsen er blant annet ute etter å finne essensen og kjennetegn som kan beskrive fenomenet som utgjør gjengivelse av hverdagsgjenstander. I følge Brinkmann og Tanggaard, så er det essensen som gjør fenomenet til det det er, ”og fenomenologiens ambisjon er å beskrive de essensene” (Brinkmann & Tanggaard, 2010:189). Essensene vil i denne oppgaven bli definert som de kjennetegn og kategorier som kommer frem i undersøkelsen av fenomenet. Her vil min tolkning, persepsjon og oppfattelse av de innhentede data om fenomenet være grunnlag for at jeg skal kunne finne det som kan utgjøre seg som essen og kjennetegn for fenomenet.

Filosofen Hans Skjervheim forklarer at i fenomenologien så leter en ”ikke etter årsakssammenhenger, men etter meningssammenhenger, etter hvordan den virkelige verden konstituerer seg i bevisstheten” (Halvorsen, 2005:6). Jeg undersøker fenomenets vesen gjennom å lete etter meningen bak kunsthåndverket. Meningen kan i denne sammenheng defineres som de kjennetegn som knyttes til det konseptuelle kunsthåndverket, som er gjort ut fra funn fra analyse av feltet. Husserl uttrykker fremgangsmåten slik;

Man skal ikke bare betrakte det gitte, gjenstanden, og analysere den måten den blir *gitt* på. Man skal også analysere den måten den var *ment* på, hvordan man fatter den, hele den intensjonale måten hvorpå man forholder seg til noe som gis i akten (Halvorsen, 2005:12).

Det er viktig for denne oppgaven å analysere det som er det gitte. Det *gitte* er her de verk som er stående som eksempler av fenomenet og vil være utgangspunkt for oppgavens

verksanalyse. Jeg ønsker også å analysere den måten verket var *ment* på, og har derfor valg å intervju kunstnere for å forstå meningen bak deres praksis.

Jeg ønsker å *forstå* fenomenet og bidra til å beskrive, kartlegge og belyse konseptuelt kunsthåndverk. Dette gjøres ut fra tolkning av hvordan kunsthåndverket er gitt og ment på. Hvordan jeg forholder meg til det som fremtrer av kjennetegn kommer frem gjennom;

- 1) Tolking av data fra intervju
- 2) Verksanalyse
- 3) Resultat av undervisningsopplegg
- 4) Eget praktiskeestetisk arbeid.

Metode

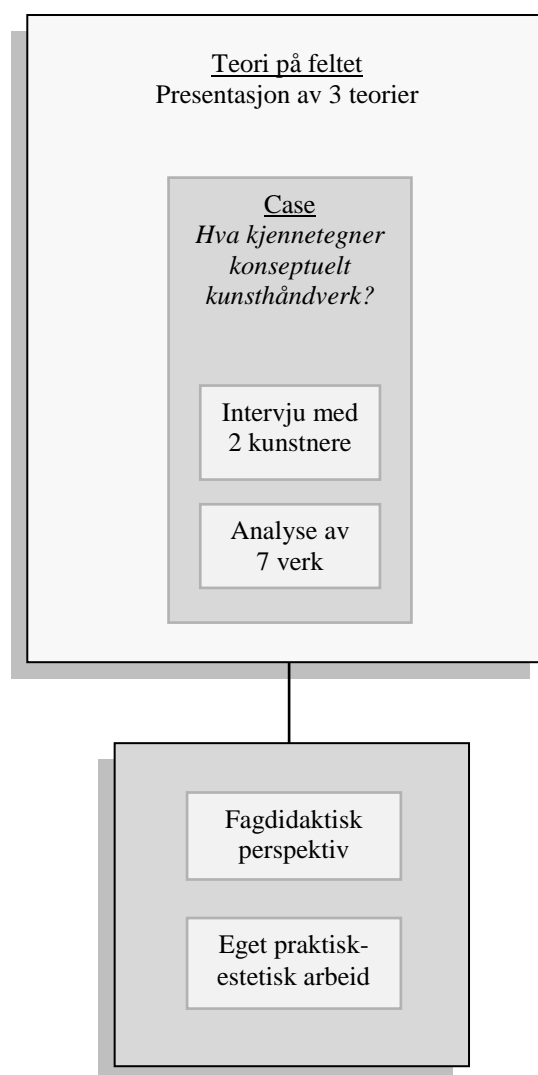
CASESTUDIE SOM METODE

For å undersøke feltet har jeg konstruert det som en case. Casedesign som forskningsstrategi innebærer å bruke flere datainnsamlingsmetoder. Et casedesign ser jeg på som en god strategi for å innhente ulike sider ved fenomenet. Robert Yin definerer casestudier slik: ”En casestudie er en empirisk undersøkelse som studerer et aktuelt fenomen i dets virkelige kontekst fordi grensene mellom fenomenet og konteksten er uklare” (Johannessen, Tufte, & Kristoffersen, 2010:199). Grensene for hva det konseptuelle kunsthåndverket består av vil derfor bli studert gjennom ulike innfallsvinkler av fenomenets fremtreden gjennom ulike analyseenheter, som her er intervju og verksanalyse.

Innledningsvis ble problematisering av feltet identifisert og en problemstilling for undersøkelsen ble definert. Oppgaven undersøker problemstilling som et case gjennom flere analyseenheter (Yin, 2007). Med det kan en studere fenomenets vesen innen ulike rammer slik som jeg ønsker med et utgangspunkt i fenomenologien. Caset består derfor av en problematisering over hva som kjennetegner det konseptuelle kunsthåndverket.

Forskningsdesign

Fremgangsmåten for undersøkelsen kan visualiseres i et forskningsdesign som viser undersøkelsens ulike fokus. Forskningsdesignet er inspirert av Yins casestudiedesign (Yin, 2007:60).



Som en ser er modellen delt inn i to deler. Den øverste boksen utgjør hoveddel av oppgaven. Den nederste boksen består av det fagdidaktiske perspektiv og eget praktisk-estetisk arbeid. Jeg har valgt å plassere disse to utenfor det som er undersøkelsens case fordi de har avledet en overføringsverdi som har blitt gjennomført med en handling og en etter-refleksjon. De fremstår derfor som en annen del av oppgaven som er avledet fra den første.

En nærmere beskrivelse av innholdet og fremgangsmåten i caset vil videre bli presentert. Rammer og metode rundt det fagdidaktiske perspektivet og eget praktisk-estetiske arbeid vil bli presentert i innledningen til disse kapitlene – kap 7 og kap 8.

Analysesstrategi

Analysen kan defineres som en kvalitativ innholdsanalyse. Analyseprosessen vil bevege seg mellom å bryte ned dataene, dele opp, og sette sammen på nytt. På den måten har jeg lett etter

mønstre som kan bygge opp kjennetegn for feltet. Disse blir igjen satt i nye sammenhenger, som her er sammenhengen mellom funn fra feltet og teorier rundt det konseptuelle kunsthåndverket.

Jeg vil her også understreke at de verk og informanter som er utvalgt er definert og plassert innen kunsthåndverkets rammer av kunsthåndverks-institusjonen selv. Analysen tar derfor utgangspunkt i at verkene på forhånd er definert som kunsthåndverk.

En nærmere beskrivelse over de ulike datainnsamlingsmetodene og analyse av caset vil bli beskrevet under.

Analyseenhet 1 - Intervju med kunsthåndverkere

Utgangspunkt for valg av intervju var et ønske om å innhente meningen bak verkene. Jeg har derfor gått til det som er primærkilden – kunsthåndverkeren.

Som Kvale og Brinkmann skriver, må "[...] fenomener i verden beskrives før det kan utvikles teorier om dem, forstås før de kan forklares, og ses som konkrete kvaliteter før de behandles som abstrakte kvantiteter" (Kvale & Brinkmann, 2009:31). Med et fenomenologisk vitenskapssyn er jeg ute etter å "utforske og beskrive mennesker og deres erfaringer med, og forståelse av, et fenomen" (Johannessen, Tuft, & Kristoffersen, 2010:80-81), et semistrukturert intervju var derfor naturlig. Jeg bruker Kvale og Brinkmanns modell for semistrukturert livsverdensintervju⁶. At et intervju er semistrukturert kan forklares med at intervjuet er på forhånd planlagt, ofte med en intervjuguide, og er en fleksibel samtale om intervjupersonens mening om fenomenet intervjuet omhandler (Kvale & Brinkmann, 2009).

Ved å ta utgangspunkt i et fenomen, ble intervjuet utført med et ønske om å få vite mest mulig om kunsthåndverkerens egen praksis, for så å trekke ut kunnskap for videre analyse. Blant annet var kunsthåndverkernes fokus og ideologi analysert for å undersøke om det kunne være noen felles kjennetegn for hva som utgjør fenomenet.

Utvalg

Utvalget av informanter til intervju er gjort på basis av deres verk forholder seg til hverdagsgjenstander og presenterer fenomenet, konseptuelt kunsthåndverk.

Et annet utvalgs-kriterium var å gjennomføre intervjuene gjennom et personlig møte. Derfor ble intervjuobjektene ble begrenset til norske kunsthåndverkere med mulighet til å intervjues i Oslo og omegn. Avgrensingen førte til at undersøkelsens intervjupersoner, i forhold til

⁶ Livsverden er "verden slik vi møter den i dageliv, uavhengig av og forut for vitenskapelige forklaringer. Slik verden foreligger i direkte og umiddelbare opplevelser" (Kvale & Brinkmann, 2009:324)

fenomenet, ble begrenset. Etter å ha sendt ut flere forespørsler til alternative informanter, så var det kun to informanter som hadde mulighet til å delta.

Kunsthåndverkere som er valgt og som ønsket å delta, representerer ulike materialtilhørighet: Én innen disiplinen keramikk/porselen, og én innen tekstil. Antall informanter gjør at denne delen av undersøkelsens funn ikke nødvendigvis kan vise til en sannhet. Jeg velger likevel å benytte meg av disse to intervjuene som data for å finne kjennetegn for feltet, fordi denne studien inneholder flere analyseenheter som i tillegg kan vise fenomenets sider og de kan si noen om en tendens som er å finne i feltet.

Samtykke

Informantene ble førstegangskontaktet gjennom e-post og fikk et informasjonsskriv om undersøkelsen med en samtykkeerklæring⁷. De har begge signert og godtatt rammene rundt bruk av intervjuet. Kunstnerne har blitt informert om, og har samtykket, at de vil være identifiserbare og ikke anonymiserte i den skriftlige masteroppgaven. At informantene er identifiserbare gjennom navn skjer fordi de beskriver sin egen praksis og beskriver den blant annet gjennom egne verk. Jeg har ikke vært ute etter å innhente eller utlegge sensitive data som går utover det som var informert om informasjonsskrivet. Jeg var ute etter deres mening og beskrivelse om deres praksis. Studien er meldt og godkjent av Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste A/S. Intervjuene ble tatt opp på lydopptaker, som jeg transkriberte i etterkant. Disse vil makuleres etter at masteroppgaven er vurdert.

Intervjuguide

Intervjuene tok utgangspunkt i en felles intervjuguide⁸. Det var jeg som forsker som satte opp intervjuguiden, og det med utgangspunkt i min forforståelse av fenomenet. For å ikke styre hva som kunne bli svarene i intervjuene valgte jeg derfor å bruke semistrukturert intervjuform som jeg har beskrevet over. Jeg styrte intervjuet i den form at jeg hadde satt opp kategorier som intervjuet skulle dreie seg om. Denne fungerte som en temaliste, og var et hjelpemiddel for å få konsentrere samtaleemnet rundt det som gjaldt deres mening bak verket og utførelsen av det. Intervjuguiden tok blant annet utgangspunkt i kunstneren, konsept for verket og kunstnerens forhold til materialbruk i egne verk. Kunstnerens egne verk var en sentral del av samtalen, da disse var eksempler på deres konsept- og materialbruk. Siden det var semistrukturerte intervjuer, resulterte det i at intervjuene fremstår med ulikt innhold og utforming. Begge intervjuene varte i et tidsrom på ca 1 time.

⁷ Se vedlegg nr. 1

⁸ Se vedlegg nr. 3

Intervjusituasjonene

a) Intervju med Irene Nordli

Intervjuet med Irene Nordli var det første intervjuet som ble gjennomført. Intervjuet fant sted i kunsthåndverkerens eget atelier, høst 2010. Nordli var i ferd med å avslutte et prosjekt og intervjuet ble derfor gjennomført samtidig som hun jobbet på en skulptur. Det var ingen stram struktur for når hvilket tema skulle diskuteres, men det falt seg heller naturlig med oppfølgingsspørsmål underveis mens kunstneren forklarte og viste eksempler fra eget arbeid. Dette intervjuet var preget av en fortellende og beskrivende form. Siden kunstneren holdt på med å lage en skulptur og vi var omgitt av tidligere verk og materialer, falt det seg naturlig at det som fantes i rommet, blant annet tidligere verk, var med på å forklare hva hun mente. Mine observasjoner av dette var derfor med å forklare hva hun mener i det transkriberte intervjuet.

b) Intervju med Siri Berqvam

Intervjuet med Siri Berqvam var det andre intervjuet som ble gjennomført. Siri Berqvam bor ikke i Oslo så intervjuet tok plass på en kafe i Oslo, høst 2010. Det at vi var på en kafe, gjorde at intervjuet fikk mer forstyrrelser fra omgivelsene enn ved det første intervjuet og intervjuet fikk en mer spørrende form, men en del oppfølgingsspørsmål. Intervjuet med Berqvam var også gjennomført noen uker senere. Jeg hadde derfor kommet lenger med å forstå problematiseringen i feltet og hadde derfor flere oppfølgingsspørsmål som har gitt meg mer data.

Innhentet data fra intervjuene vil bli presentert og drøftet i kapittel 4.

Analyseenhet 2 - Verksanalyse

UTVALG

Utvalget av de verk som analyseres, kan en se på Husserls metode for fri variasjon av fantasien (Brinkmann & Tanggaard, 2010:189). Med det menes det at, for å undersøke et fenomens vesen, må man variere et gitt fenomen i dets mulige former og det som viser seg som konstant innen de ulike variasjonene av disse vil være fenomenets vesen (Ibid). For utvalget har jeg derfor valgt ut ulike verk som kan vise flere variasjoner som kan defineres innenfor det konseptuelle kunsthåndverkets bruk av gjenstander. Med omfanget og tidsperspektivet på masterstudiet vil undersøkelsen derfor kun vise til *noen* variasjoner innen

det konseptuelle kunsthåndverket og ikke til alle fenomenets mulige former slik som Husserl viser til.

Verkene er valgt ut fra ulik materialtilhørighet og ulike uttrykk. Utvalget viser også til en bredde av det konseptuelle kunsthåndverket, og til det jeg kunne finne innen utvalgskriteriene. Utvelgelsen av verk er gjort etter at verket skal;

- Være tilknyttet norsk kunsthåndverk
- Ha referanse til hverdagsgjenstander
- Vise til ulike materialdisipliner
- Være konseptuelt

Kriteriene over er valgt fordi det er trekk ved det kunsthåndverksfeltet som jeg innledningsvis definerte som utgangspunkt for masteroppgavens undersøkelse.

De utvalgte verk er også begrenset til å være norske. Grunnen til det er at jeg da kan forholde meg til diskusjonen som pågår her i Norge og analyserer verkene ut fra den konteksten. Under innhenting av verk kom det også frem internasjonale verk som tydelig er karakteristisk for bruk av hverdagsgjenstander. Jeg valgte å ikke la de ta del i analysen fordi jeg opplever at definering av kunsthåndverk er ulik i verden og analyse av disse verkene ville muligens gitt feil data i forhold til deres opprinnelige intensjon.

Utvalg til analysen har derfor endt opp med å bli;

- Tekstilkunstner Siri Berqvam. Verk; *Little pieces* 2008
- Keramiker Irene Nordli. Verk; *Venus* 2000
- Keramiker Caroline Slotte. Verk; *Rose border multiple* 2008
- Tekstilkunstner Hilde K. Frantzen. Verk; *Øvelser i å dø* 2010
- Keramiker Astrid Sleire. Verk; *Reinwellop* 2010
- Tekstilkunstner Kari Steinhaug. Verk; *Rest* 2005
- Smykkekunstner Anne Lene Løvhaug. Verk; *Little sister happy* 2003

Som en kan se er flertallet plassert enten som tekstilkunstnere eller keramikere. Til tross for felles materialdisipliner, skiller deres praktisering i teknikk og materiale fra hverandre og gir dermed et utvalg som kan vise til ulike variabler innen feltet.

FORMÅL OG UTFORMING

Formålet med å gjennomføre en verksanalyse er å lokalisere kjernebegrep og kjennetegn som presenterer fenomenet, fordi med et fenomenologisk vitenskapssyn så er en ute etter å forstå og avdekke fenomenets vesen (Halvorsen, 2007). For å finne kjennetegnene, brukes det ulike kategorier for å analysere verkene.

De verk som analyseres kan både tolkes som gjenstander for praktisk bruk og ikke. Samtidig har de et konseptuelt perspektiv som i denne sammenheng er viktig å analysere. Teoriene rundt det konseptuelle kunsthåndverket har også vist at dette er en viktig del av nåtidens analyse av kunsthåndverk. Bull sier blant annet at ved å bare se på de visuelle likheter så reduseres kunsthåndverket til gjenstandstyper, materialkategorier og utøvelse av håndverk, og enhver konseptualisering vil dermed oppfattes som et brudd med kunsthåndverksdiskursen (Bull, 2007:65). Oppgaven belyser derfor en blanding av en analyse som ser på de formelle sidene ved verket og samtidig verkens konseptuelle side. Hvordan dette gjøres vil bli beskrevet under definering av analysen. Jeg har valg å presentere defineringen av analysen i tilknytning til analysekapittelet, fordi den analytiske tilnærmingen er avledet av den teoretiske begrepsramme, hvor det ble funnet en rekke begrep som gikk igjen. Disse kjernebegrepene vil bli benyttet som redskap for oppgavens tolkningsstrategi.

Det understrekes at analysen er avgrenset til det som har vært tilgjengelig. Analysen tar derfor ikke for seg verkens kontekst, da verkene analyseres gjennom bilder og ikke gjennom direkte opplevelse av verkene plassert i en utstilling som ville ha gitt en opplevelse av verkens kontekstuelle setting, som rommet, omgivelser rundt, og hvordan de er stilt ut.

Kapittel 4 – Teori på feltet

På grunn av kunsthåndverkets konseptuelle utvikling de siste årene, har det oppstått ulike teorier rundt plassering av dagens kunsthåndverk. I Norden jobber sentrale teoretikere som Knut Astrup Bull, Jorunn Veiteberg, og Louise Mazanti for å utvikle teori for samtidens kunsthåndverk.

Jeg vil her understreke at dette er kun et utvalg som presenterer ulike synspunkt i feltet, og jeg utelukker ikke andre teoretikere som tar opp utviklingen i feltet. En presentasjon av disse teoretiske perspektivene vil vise hva de mener er sentralt og hva de legger frem av problematisering. Jeg vil også understreke at jeg har trukket ut det som er mest relevant for denne undersøkelsen og viser derfor ikke til alle teoriernes mulige sider.

Det teoretiske perspektivet vil bli drøftet i forhold til resultatene som kommer frem i intervju og verksanalyse.

Jorunn Veiteberg - om et tredje rom

Jorunn Veiteberg er dr.philos i kunsthistorie og professor ved kunsthøgskolen i Bergen og i Oslo. Hun har blant annet skrevet boken *Kunsthåndverk – Fra tause ting til talande objekt* (2005a) og har også skrevet artikkelen *Kunsthåndverk – en ubestemmelig kategori* (2005b).

MATERIALE, HÅNDVERK OG BRUK

Veiteberg viser til at innenfor samtidskunsten så er materiale og den håndverksmessige ferdighet et tapt emne, men at det er noe en fortsatt kan finne innen kunsthåndverket identitet, men at begrepene må få en ny teoretisk underbygning (Veiteberg, 2005a:33). Veiteberg definerer kunsthåndverkets identitet gjennom kjerneverdiene; *håndlaget* og *materiale* som er noe jeg vil se videre på.

Materiale

Kjerneverdien *materiale* beskriver Veiteberg som at de er gjennomvevet av tradisjoner og ritualer som er gitt dem gjennom årene. Hun definerer materiale som et medium, og ikke bare et fysisk materiale eller teknikk, men et ”middel til kunnskap og kommunikasjon” (Veiteberg, 2005b:31). I den sammenheng setter hun bruk av readymades inn i en slik type forståelse. ”Som ting hentet fra hverdagslivet er også de bærere av minner og fortellinger” (ibid.). Bruk av readymade som et materiale har blitt stadig viktigere innen kunsthåndverket. Det å trekke inn masseproduserte gjenstander og transformere de til kunstobjekt mener Veiteberg varsler

om et nytt paradigme for kunsthåndverket og at det har blitt en tendens som er med på å utvide kunsthåndverkets felt. Grunnet bruk av readymade som et materiale i kunsten så viser hun til at det ikke lenger er spørsmål om håndverk og teknikker, men et spørsmål om ideer (Veiteberg, 2005a).

Håndlaget

Veitebergs andre kjerneverdi definerte hun som *håndlaget* som en også kan knytte opp til definisjonen av kunsthåndverk⁹, hvor kunsthåndverkeren er den som står for hele prosessen bak verket. Veiteberg forklarer at kunsthåndverkeren er ”opptatt av den fysiske prosessen som det er å gå i dialog med materialet – med alt det krever av teknisk kunnskap og håndverksmessig ferdighet – i stedet for å sette utføringen av arbeidet bort til andre” (Veiteberg, 2005a:33). Hun forklarer videre at dette kan i dag se ut til å være et mindre fokus for kunsthåndverkerne fordi de har begynt å ta i bruk ferdigproduserte gjenstander i verkene.

Bruk

Veiteberg nevner også at *bruk* kunne ha vært en kjerneverdi, men grunnet manglende nytenking rundt begrepet i Norge, mener hun at det er en verdi som ikke kan definere om noe er kunsthåndverk eller ei (Veiteberg, 2005b). Hun påstår at bruksfunksjon ikke lenger er en kategori som kan skille mellom kunsthåndverk og billedkunst (Veiteberg, 2005a). Hun forklarer at det i dag er det mange kunsthåndverkere som tar i bruk former som forbindes med bruk, men det ofte i form for av en representasjon av ulike bruksformål, hvor verket fremstår som ufunksjonell (Veiteberg, 2005a:27).

ET TREDJE ROM

Veiteberg trekker linjer til Artur Dantos *Kunstens avslutning* (Danto, 2006) ved å vise til at kunsthåndverket har blitt like tøyelig og åpent som billedkunsten, og hun stiller spørsmål til om vi nå kan snakke om en tilsvarende avslutning for kunsthåndverket, slik som Danto gjorde med kunstens avslutning. Veiteberg henviser ikke her til at kunsthåndverket er dødt, men at det nå er umulig å holde fast til kunsthåndverkets historiske definisjoner og krav til at kunsthåndverket skal være funksjonelt og håndverksmessig godt laget. Dette fordi kunsthåndverket har utviklet et mangfold av materialbruk, uttrykk og visningssteder som har komplisert bruken av faste kriterier for å definere kunsthåndverk (Veiteberg, 2005a:39-40). Hun mener med dette at kunsthåndverket kan ikke plasseres i en fast bås, men at:

⁹ Se definisjon side 11

[...] i stedet bør det handle om å innstille seg på at kunsthåndverket vil holde fram med å være ustabil, og at det som annen kunst trolig lettere lar seg definere gjennom hva det ikke er enn gjennom hva de er (Veiteberg, 2005a:42).

Veiteberg mener at kunsthåndverket må få forandre seg på samme måte som kunsten gjør det. Kunsthåndverkets plattform kan være historien, men kunsthåndverket må få være et åpent begrep (Henmo, 2007). Selv knytter hun begrepet *hybridkunst* som dekkende for det konseptuelle kunsthåndverk. Hun definerer en hybrid som ”en kryssing av to ulike arter som så resulterer i en tredje, ofte oppfattet som en bastard¹⁰” (Veiteberg, 2005a:38). Med hybridiseringen danner hun seg et tredje rom hvor andre posisjoner kan utvikles; ”Slik jeg vurderer dagens situasjon, er kunsthåndverkerne i ferd med å skape et nytt og utvidet rom for dagens kunsthåndverkspraksis, *et tredje rom*” (Ibid). I det tredje rom gir hun plass til flertydige praksiser, ”og det er mulig for ulike praksiser å leve side om side – uten hierarkisk rangorden – samtidig” (Ibid). Hun forklarer at denne type tankegang kan åpne opp for en forståelse av kulturelle endringer og kan gi mye til kunsthåndverket. I et tredje rom kan, bruksfunksjon eller funksjonsløst, håndlaget eller readymade presenteres som aktuelle strategier som utelukker motsetningsforholdene og problemene som ellers kan oppstå.

Knut Astrup Bull - om konseptuell materialisme

Knut Astrup Bull er førstekonservator ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Han har blant annet skrevet hovedfagsoppgaven *Kunsthåndverkets emansipasjoner – En drøftelse av forholdet mellom kunsthåndverket og kunstverket* (Bull, 1997), og skrevet bøkene; *Kunsthåndverket fra materialistisk kunst til konseptuell materialisme* (Bull, 2005), og; *En ny diskurs for kunsthåndverket – En bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket* (Bull, 2007).

Han har utviklet en teori som forankrer kunsthåndverket til sin egen filosofiske tradisjon hvor han trekker opp de historiske linjene tilbake til 1700-tallet, gjennom det autonome kunstbegrepets framkomst og frem til William Morris materialistiske estetikk. Gjennom dette utvikler han det han mener er en estetikk som dagens kunsthåndverk kan leses og defineres ut i fra.

Å VURDERE KUNSTHÅNDVERK

Bull ser ut til å legge fokuset på hvordan en skal vurdere kunsthåndverk, fordi han mener at en opphevelse av kunsthåndverket kan ha ”utspring i den økende visuelle likheten mellom

¹⁰ Ordet bastard betyr det samme som en blanding eller en kryssing mellom de to kunstformene.

kunstformene som konseptualiseringen har ført med seg” (Bull, 2007:23). Bull stiller seg ikke enig i påstander om at kunsthåndverket har gått inn under billedkunstens premisser og hevder at analyser av kunsthåndverkets estetiske status preges av en manglende bevissthet til hvilket kunstbegrep det skal diskuteres ut ifra. Han mener derfor at det må etableres en estetikk som er basert på kunsthåndverkets egne premisser (Bull, 2007:11). Bull mener videre at enhver diskusjon med utgangspunkt i billedkunstens premisser vil alltid resultere i hybridkunstdefinisjonen på den måten Veiteberg plasserer kunsthåndverket mellom billedkunst og brukskunst; i et tredje rom (Veiteberg, 2005a). Han presenterer derfor det han mener er ”en særegen estetikk for kunsthåndverket, som danner et utsiktspunkt som analysen av samtidens kunsthåndverk kan sees fra” (Bull, 2007:11). Han sier at;

Vi må behandle den konseptuelle retningen innen kunstformen ut fra forutsetningen om at kunsthåndverket er en alternativ estetisk diskurs etablert av Morris og hans likesinnede. En diskurs som ikke er tuftet på den idealistiske estetikken kunstbegreper, men på materialismen. (Bull, 2007:37).

Kunsthåndverksbegrepets utvidelse har ikke gjennomgått en teoretisk utvidelse eller fornyelse, og dermed har heller ikke estetikken fått nye relevante tolkningsmønstre. Bull beskriver derfor at det i dag er ”lite hensiktsmessig å vurdere hva som er kunsthåndverk kun ut fra objektets visuelle karakteristika som gjenstandstype, materialbruk, eller fremstillingsteknikker” (Bull, 2007:60). Siden dagens kunsthåndverk inneholder mer enn hva det gjorde tidligere blir også verkets konsept i dag et viktig fokus, og må derfor bli behandlet i kunsthåndverkets problemstillinger.

For å lese et konseptuelt kunsthåndverk må en derfor tre ut av de tolkningstradisjoner som setter kunst og arbeid som klare motsetninger. Dette mener Bull ikke vil svekke diskursen, men vil bidra til en spesialisering og får frem det som er spesifikk for kunsthåndverkets felt (Bull, 2007).

REFLEKTERENDE KUNSTHÅNDVERK

Bull viser til at kunsthåndverket må leses som et allegorisk verk og ikke organisk, fordi bruken av eksisterende symboler og readymades et viktig trekk i et allegorisk verk. En organisk verkforståelse definerer han som;

[...] en forståelse av verket som en sammensmelting mellom innhold og uttrykk, der innholdet er uttrykket og uttrykket er innholdet. Ut fra en organisk verksforståelse blir håndverksprosessen i vesentlighet til verkenes innhold (Bull, 2007:13).

Dette kan knyttes til det kunsthåndverket som ikke er bærer av et innhold utover dens egen form. Allegori defineres som ”en tekst lest gjennom en annen tekst, eller i visuell sammenheng, et symbol lest gjennom et annet symbol” (Bull, 2007:14). Han forklarer at kunstneren som jobber med allegorier ikke fremstår som oppfinnere, men som tolkere av de, og presiserer at kunstneren ønsker ikke her å gjenskape funksjonen eller symbolets originale mening, men blir i stedet gjenskapt og tilført ny mening ved å plasseres i nye kontekster. Betrakterens rolle blir derfor annerledes framfor et organisk verk fordi et allegorisk verk krever en reflekterende handling for å forstå verket. På den måten er de idebaserte verkene allegoriske (Bull, 2007:14).

Kunsthåndverkere har i dag en større frihet til å kommentere og fornye tradisjonen ved å hente nye perspektiv fra andre kunstrområder. Kunsthåndverkerens bruk av allegorier kan knyttes til det å ta i bruk kulturelle symbol og readymades som gis nytt innhold og plasseres inn i en kunsthåndverks kontekst. Bruk av readymades, installasjons-, og konseptkunst var tidligere ikke tenkelig innen kunsthåndverket, men i dag er det ideen som får mer fokus enn håndverket og materialtyper. Spørsmål som da er sentral er om ideen behandler problemstillinger innen kunsthåndverket? (Bull, 2007). At det konseptuelle kunsthåndverket i dag er refleksivt forklarer han med at ”De utforsker seg selv for å finne ny struktur og legitimitet” (Bull, 2007:46). Bull mener at kunsthåndverket i dag reflekterer over sin egen tradisjon, og at det dermed ikke trer utenfor sine egne rammer. Han sier at tradisjoner og institusjoner er reflekterende for å kunne fornye seg. Det må bygges en bro mellom det tradisjonelle og den nye kunnskap. ”Hvis ikke vil innholdet av dem bli uttømt og uten aktualitet for samfunnet” (Bull, 2007:43).

KONSEPTUELL MATERIALISME

Bull forklarer at ved å knytte kunsthåndverket til William Morris materialisme, er kunsthåndverket tuftet på en estetisk diskurs og ikke etter håndverksferdighetene. Den materialistiske estetikk kritiserer kunstverkets transcending, hvor verket trer over det som er hverdagsvirkeligheten, fordi den idealistiske estetikken representerer en ”frihet fra eksistensen og ikke frihet i eksistensen, slik Morris så det” (Bull, 2007:61). Bull definerer derfor kunsthåndverket som en selvstendig estetikk gjennom William Morris materialisme, og sier at

Dagens generasjon av kunstnere har aktualisert den estiske diskursen som Morris etablerte ved å ta utgangspunkt i de konseptuelle muligheter den rommer, og i samme prosess har man satt diskursen i kursiv, en refleksiv prosess som har modernisert kunsthåndverkets estetiske tradisjon og gitt den gyldighet for samtiden (Bull, 2007:65).

Bulls teori baseres på at kunsthåndverket har endret seg fra en materialistisk estetikk til konseptuel materialisme hvor en reflekterer over den materialistiske estetikens problemstillinger og tradisjoner (Ibid). Bull forklarer at med en konseptuell materialisme må en derfor ikke ta utgangspunkt i de visuelle likhetene som et verk har til kunsthåndverk. Kunsthåndverket vil da bli til gjenstandstyper, materialkategorier og håndverksferdighet, og om et verk da er konseptuelt vil det derfor bli oppfattet som et brudd med kunsthåndverksdiskursen. Når kunsthåndverket blir betraktet som en selvstendig diskurs, må den løsrives fra modernismens tolkningstradisjoner, som setter motsetning mellom konseptualitet og håndverk (Ibid).

Med presentasjonen over viser Bull at dagens kunsthåndverk representerer overgangen fra en materialistisk kunst til en konseptuel materialisme. Dermed er kunsthåndverket fortsatt knyttet til materialismen, men med en ny tilknytning til det konseptuelle. Kunsthåndverket utfører her en refleksjon over egen diskurs og opphører derfor ikke som kunsthåndverk.

Louise Mazanti- om en semi-autonom posisjon

Louise Mazanti har skrevet doktorgradsavhandlingen *Superobjekter – En teori for nutidigt, konseptuelt kunsthåndværk* (Mazanti, 2006). Hun har også skrevet en rekke artikler om det konseptuelle kunsthåndverket.

Mazantis (2006) avhandling stiller spørsmål til hvilke posisjon kunsthåndverket inntar i samtiden. Hun ser på oppfattelsen om kunsthåndverket som en hybrid praksis som et tegn på manglende teori for feltet, og mener at feltet trenger en teoretisk definisjon som dekker både den historiske og aktuelle praksis. Noe avhandlingens gjør ved innhenting av data gjennom verksanalyse. Denne fremgangsmåten er også noe som har inspirert til min egen undersøkelse. Videre vil jeg legge frem Mazantis teori om kunsthåndverket og håper det vil bidra til å hjelpe å finne svar på problemstillingen.

KUNSTHÅNDVERKETS FORMELLE RELASJON TIL HVERDAGEN

Mazanti (2007) beskriver kunsthåndverkets forhold til hverdagslivet som formelt, fordi det har et forhold som er grunnleggende for verkene før en begynner å tolke innholdet.

1) En *åpenlys relasjon til hverdagen* er definert som verkens konkrete form som ofte referer til bruk gjennom ulike objektkategorier. Gjennom eksempler som, kopp, smykke, møbel,

tallerken og lignende. Det blir derfor en åpenlys relasjon til hverdagen fordi formen refererer til en bruksfunksjon og blir derfor formell.

2) En annen form for formell relasjon defineres gjennom en *material- og teknikkåret relasjon* til hverdagen. En kan bruke ting fra hverdagen som materiale, eller teknikken kan ha en hverdagsrelasjon. Eksempler på det kan være å bruke en såpe som materiale, eller ta i bruk stikking som kan forbindes med en teknikk mye brukt i hverdagen. Her kan et materiale eller en teknikk bli tatt direkte ut av en hverdagssammenheng.

3) En tredje relasjon til hverdagen er gjennom å invitere publikum til å bli en del av verket. Med det skjer det en *interaksjon* med beskuer. Her vil det derfor ikke være en direkte formmessig relasjon til hverdagen, men vil likevel ha en materialbåret relasjon. Dette kan gjøres ved å for eksempel at verket er plassert i samfunnet, eller at et verk kan sirkulere i hverdagen (Mazanti, 2007).

Hun oppsummerer med at det er gjennom form, materiale og funksjon i ulike variasjoner at kunsthåndverket blir formelt relatert til hverdagslivet og understreker at den formelle relasjonen til hverdagen legger grunn for en tolkning av verkets betydningsinnhold, men er ikke nok til å tolke verkets innhold i seg selv. Hverdagsrelasjonen blir derfor det hun mener er en ”underliggende kategorisering av et gjennomgående trekk ved kunsthåndverket” (Mazanti, 2007:4).

Mazanti mener her at en sammensmelting av billedkunst og kunsthåndverk skjer fordi en ser på et konkret betydningsinnhold og ikke på den formelle modus verkene forholder seg til, som nettopp utgjør en definering av kunsthåndverket (Ibid). Jeg tolker det derfor som at en må fokusere på den relasjonen kunsthåndverket har til hverdagen at en da kan finne en plattform som en kan tolke kunsthåndverket ut fra før en går inn å tolker verkets egne premisser.

M E T A F O R E R

Mazanti (2006) viser at det er en tendens i feltet at kunsthåndverket defineres ut i fra materialhåndteringen og fremstillingsprosessen. En overser derfor et vesentlig forhold som er ”betydningen av kunsthåndverkets formtypologiske relasjon til den materielle kultur” (Mazanti, 2006:201). Med uttrykket *formtypologiske relasjon* mener hun at innholdet til objektet referer til en form for bruksfunksjon eller en gjenstand. Verket er da ikke vanlige hverdagsgjenstander, men utstillingsobjekter som spiller på gjenkjennelighet og fremmedgjørelse, hvor de kommuniserer et budskap som går ut over objektets form og funksjon (ibid). Det som også er interessant er at Mazanti knytter den formelle relasjonen til hverdagen opp til materialets referanser – som da transformeres til metaforer og den virkelige

funksjonen fortolkes i et eget medie og materiale (Mazanti, 2006:172). Det kan tolkes som at det nye objektet består av en alternativ tolkning av det gamle objektet og blir derfor en metaforisk tolkning av materialkulturen. Innen spliden av kunsthåndverket består betydningsinnholdet av en fortelling som går ut over dens egen formelle verkskarakter, og har et innhold som er idebasert ut i fra objektets funksjon.

PLASSERING

En plassering av kunsthåndverket i et rom mellom kunst og håndverk er noe vi har sett hos Veiteberg. Mazanti plasserer også kunsthåndverket i et mellomrom, men viser en annen måte å tolke kunsthåndverkets plassering i dette rommet. Mazanti mener at kunsthåndverket er hybrid, ”ikke ved å blande kunstneriske genrer, utvide kunstbegrepet og oppheve kunsthåndverkets identitet, men ved nettopp å fremheve den” (Mazanti, 2006:204). Hun mener at kunsthåndverkets posisjon er unik, fordi det *på forhånd* befinner seg i et mellomfelt mellom kunst og virkelighet. Mazanti poengterer at dette ikke er noe som er nytt og mener at det har røtter helt tilbake til den britiske Arts and Crafts bevegelsen. I likhet med Bull (2007) sier hun at det er i denne bevegelsen en kan gjenfinne det konseptuelle kunsthåndverket.

Som Bull, mener hun også at posisjonen til det konseptuelle kunsthåndverksbegrepet er unik for det kulturelle feltet, fordi det konseptuelle kunsthåndverket rommer et kritisk-refleksivt innhold, som en kan tolke som en estetisk protest mot egen praksis. Kunsthåndverket lar seg derfor ikke plassere i en autonom posisjon og leses som billedkunst fordi kunsthåndverket i denne posisjonen er kritisk og reflekterende over egen praksis. Med dette konkluderer Mazanti at kunsthåndverket i dag utfyller en sentral rolle i samtidskulturen ved at kunsthåndverket inntar et frirom som fungerer som en parallellsystem til hverdagsvirkeligheten. Dette begrunnes med at de konseptuelle verkene har et fravær av fast identitet og referer til materialkulturen, og påvirker den ellers funksjonelle formtype.

SEMI-AUTONOM POSISJON

Gjennom en kritisk refleksjon formidler det konseptuelle kunsthåndverket nye visjoner. Ved å holde et ben innen det autonome verksbegrep og et ben innen materialkulturens verksbegrep, blir det derfor værende i Mazantis *frirom*. Hun betegner det som en ikke-instrumentellbar materialkultur, eksempelvis ved at redskapene ikke er det viktige, og derfor at feltet ikke har en tradisjonell verkarakter (Mazanti, 2006:172-173). Hun forklarer at kunsthåndverkets karakter derfor blir interessant, fordi den retter en kritikk gjennom et konseptuelt betydningsinnhold som samtidig materialiserer en alternativ virkelighet. Verkene pendler

dermed i frirommet som kan oppstå som uavklart. Det kan være fordi objektene inneholder både et symbolsk og et funksjonelt nivå, hvor det er objektet som er bæreren av innholdet. Det kommunikative innholdet refererer dermed til materialkulturen og en brukssammenheng.

Hun mener dermed at det konseptuelle kunsthåndverket forholder seg både kontekstuel og innholdsmessig til en kunstnerisk autonomi, men at det lener seg opp mot materialkulturen. Mazanti definerer derfor frirommet og kunsthåndverket som å utgjøre en semi-autonom posisjon (Mazanti, 2006:176). Ved at kunsthåndverket på forhånd har stått i en semi-autonom, er fordi kunsthåndverket forholder seg til en kunstnerisk autonomi. Med det kan kunsthåndverket gjenposisjoneres i en semi-autonom posisjon som den har hatt fra starten. Dermed må ikke kunsthåndverket kjempe til seg posisjonen, men det er dens naturlige utgangspunkt (Mazanti, 2006).

Teoriens rolle videre

Teoriene presenterer det som kan være det konseptuelle kunsthåndverkets problem – på hvilken måte det skal analyseres og tolkes, og hva det består av. Det som jeg vil trekke med meg videre er teoretikernes ulike synspunkter om hva en bør ta stilling til i analyse av kunsthåndverket. Jeg vil sette opp en analysemodell som vurderer de ulike teoriens synspunkter. Dette håper jeg vil hjelpe meg å finne fenomenets vesen og fange opp sentrale kjennetegn for utvalgt kunsthåndverksfelt.

Ut fra teoriene kan jeg tydelig se flere likheter, samtidig som de ser ut til å skille seg fra hverandre i meninger om hvor kunsthåndverket skal plasseres, og er til dels uenig om hva kunsthåndverket inneholder i dag. På bakgrunn av dette utkrystalliserer det seg noen spørsmål jeg ønsker å undersøke nærmere.

Plassering?

Teoriene drøfter alle en mulig plassering av det konseptuelle kunsthåndverket - enten i et tredje rom, som en konseptuell materialisme, eller i en semi-autonom posisjon.

Bull mener at kunsthåndverket er tuftet på sin egen tradisjon gjennom materialismen og kritiserer lesning av kunsthåndverket ut fra billedkunstens premisser. Det kan derfor se ut til at Veitebergs teori er nettopp det som Bull kritiserer – at kunsthåndverket ikke er en hybrid, slik som Veiteberg plasserer kunsthåndverket i det tredje rom. Mazanti ser jeg kan oppfattes som en slags kombinasjon av de to andres teorier, men det er viktig å understreke at hun har utviklet forståelsen over hvordan kunsthåndverket plasseres i et mellomrom – i motsetning til Veiteberg som tilsynelatende blander kunstbegrep og opphever kunsthåndverkets identitet.

Mazanti mener at dette er et frirom som kunsthåndverket *på forhånd* har befunnet seg i, og er et rom mellom kunst og virkelighet. Jeg synes det er interessant hvordan kunsthåndverket kan tolkes og plasseres ulikt, men i undersøkelsen som gjøres i den masteroppgaven er plasseringen ikke det som problemstillingen spør etter. Hva de mener disse posisjonene inneholder er derimot noe som vil bli drøftet opp mot kjennetegn for kunsthåndverket.

Relasjoner?

Mazanti knytter også kunsthåndverket opp til å ha grunnleggende relasjoner til hverdagen. Det gjennom *åpenlys relasjon, material- og teknikkåret relasjon* eller gjennom en *interaksjon*. På bakgrunn av at Mazanti mener at dette er grunnleggende relasjoner som kategoriserer kunsthåndverket før en tolker innholdet, undrer jeg derfor på:

- Er relasjonene tydelig i de verk jeg analyserer og kan det kjennetegne det konseptuelle kunsthåndverket?

Bærer av metaforer?

Både Mazanti og Bull knytter kunsthåndverket opp som bærere av metaforer, eller allegorier som Bull kaller det. Det fordi verkene blir fylt med betydninger som går ut over kunsthåndverkets konkrete form. Dette synes jeg er interessant. I denne sammenhengen ønsker jeg å fokusere på følgende:

- Er dette også gjeldene for det kunsthåndverket som her skal analyseres?
- Hvilket innhold er det objektene bærer?
- Er metaforene noe som kan kjennetegne og knyttes til kunsthåndverket?

Reflekterende?

I den metaforiske posisjonen mener Mazanti at kunsthåndverket er kritisk og reflektivt, som igjen kan knyttes til Bulls mening om at det konseptuelle kunsthåndverket reflekterer over sin egen tradisjon. Siden begge fremstiller kunsthåndverket slik gjør at jeg stiller meg spørrende til;

- Kommer refleksjonen frem i intervjuene og i det kunsthåndverket som her skal analyseres, og kan det da kjennetegne det konseptuelle kunsthåndverket?

Begrepsforståelse?

Begrepene materiale, håndverk og bruk har lenge vært sentrale for kunsthåndverkets praksis. I dag stiller teoriene spørsmål til om det er ideen bak verket som er det gjeldene.

Veitebergs kjerneverdier og presisering om at kunsthåndverket trenger en utvidet forståelse av begrepenes innhold ønsker jeg derfor å ta med meg videre, ved å stille spørsmål om hva disse begrepene kan inneholde innenfor det utvalgte feltet jeg undersøker.

- Kan materiale, håndverk og bruk være begrep som fortsatt kjennetegner kunsthåndverket?
- Kan en utvidet forståelse av begrepene gi et svar på problemformuleringen?

Jeg har stilt en rekke spørsmål til de ulike teoriene om det konseptuelle kunsthåndverkets innhold og plassering. Dette er spørsmål som jeg undrer om kan hjelpe meg til å finne svar på problemstillingen om hva som kjennetegner det konseptuelle kunsthåndverket, og vil derfor ta de med meg videre inn i drøftingen i kapittel 6.

Kapittel 4 – Datamateriale

Intervju

For å forstå hva som kan være kjennetegn for det konseptuelle kunsthåndverket har jeg intervjuet to utøvere i feltet, Irene Nordli og Siri Berqvam. Intervjuene er basert på utøvernes egen kunstneriske praksis. Jeg har vært ute etter å se om hva utøverne selv mener om sin egen praksis og forholdet de har til ideen, opplevelse av gjenstanden, bearbeiding av materiale, håndverk og teknikker, og bruk og funksjon. Innholdet fra intervjuene har vært noe vanskelig å dele inn i tydelige grupper, fordi gruppene ofte viser en sterk tilknytning til hverandre. Jeg har likevel prøvd å presentere empirien i grupper for å tydeliggjøre hva innholdet er konsentrert rundt.

I dette kapittelet vil funn som er gjort i intervjuene bli presentert og vil i bli drøftet i et senere kapittel.

IDEEN

I intervjuene spurte jeg om de kunne fortelle om din ideologi og utgangspunkt for deres arbeid.

Nordli kunne fortelle at hun har hatt ulike utgangspunkt gjennom årene. Tidlig i hennes karriere var hun opptatt av å modellere skulpturer som kunne ligne på de figurene som en er vant med, men som hun prøvde å vippe mer over til det groteske. Hun sier at hun var ute etter ”hvordan det søte så lett kunne bli ganske skummelt”.

Etter hvert i hennes karriere forklarer hun at hun ble mer og mer opptatt av figuren og figurtradisjonen og jobbet mye med nipsefigurer. Hun forklarer at hun først hadde en ironisk holdning og distanse til den når hun startet, men når hun hadde jobbet med det en stund ble distansen borte.

I hennes egen hovedfagsoppgave kan hun fortelle at hun jobbet med figurene fra porsgrunnproduksjonen. Da lagde hun formelen $1+1=3$, hvor hun setter sammen ulike figurer som resulterer i en tredje figur. Senere fortsatte hun å jobbe med figurer som vi omringes med, men da i forhold til populærkultur. Her jobbet hun med leker, superhelter, actionfigurer, suvenirer og dukker. Selv beskriver hun det som ”sånt som er allemannseie, som nesten alle har et slags forhold til”.

Hun forklarer at;

Det har nok kanskje vært veldig viktig da å prøve si litt om de figurene som vi omgir oss med da, og aktualisere det litt. Det jeg gjorde på porsgrunn ble jo veldig sånn historisk, da var det jo gamle figurer, ikke sant! Mens nå myldrer det jo. Det å ta tak i det har jo vært liksom den mest naturlige ting i verden. Hvorfor skal jeg lage ting fra bunnen av liksom, når det finnes så enormt mye materiale å ta tak i.

Nordli viser her til at hun problematiserer det mangfoldet av figurer som finnes, og presenterer en holdning til at man kan bruke det materialet man har. Hun sier at ”materialet har på en måte historien med seg”. Det var noe som hun synes var interessant å ta med seg inn i arbeidet.

Ut fra det Nordli har fortalt om bakgrunn for hennes arbeid, tolker jeg det som at figurtradisjon er det som har vært grunnleggende for hennes ideer. Hun tar utgangspunkt i ulike figurer ved å sette de sammen til en ny figur. Med det problematiserer hun både mangfoldet av figurer, historien de bærer med seg, og at en kan bruke figurer på nytt. Selv om Nordli jobber med porselen som hovedmateriale, blir figurene på en måte stående som et grunnleggende materiale for det som er ideen.

Berqvam kan fortelle at utgangspunktet for hennes arbeider er et skjevt blikk på det samfunnet vi lever i, ressursene og alt vi forbruker. Hun forklarer at hun ser på det med en leken og humoristisk måte ved at hun er inspirert av det ”barnlige, naive, tv-nasjonale, taktile og veldig mange ting, litt sånn surrealistiske”.

Berqvam har arbeidet med ideene gjennom ulik utforming i tekstil. Hun har laget gjenstander i tekstil som er i én-til-én skala, overdimensjonerte gjenstander og har i det siste jobbet med kombinasjon av gjenstander og natur hvor alt er utformet mer organisk.

Ut fra det Berqvam har fortalt, har jeg tolket det som at ideen er utgangspunkt for hennes praksis, hvor blant annet forbruket i samfunnet er gjennomgående tema. Hun forholder seg til tekstil, og leser ideen gjennom materialet. Gjennom dette formidles en normalt kjent gjenstand på en ukjent måte, slik at betrakteren kan persipere gjenstanden med nye øyne.

BEARBEIDING AV MATERIALE

I intervjuene spurte jeg om de kunne fortelle om hvilket forhold de hadde til bruken av materialer og hvilke rolle materialet hadde i verket.

Nordli kunne fortelle at i forhold til det å ta i bruk den figurtradisjonen som er å finne i kulturen, forklarer hun at det ”handler jo om hvordan jeg bearbeider det da. Om jeg klarer å gjøre det om sånn at det blir mitt da. At det oppstår noe nytt av det her kjente materiale”.

Nordli kunne også fortelle at materialet var veldig viktig i hennes praksis, ”jeg har lyst til å finne ut enda mer, jeg føler meg liksom ikke utlært”. Hun kan fortelle at det har vært viktig for henne og stort sett forholde seg til ett materiale og at hun prøver å ta med seg materialet i forhold til ideen. Hun fortalte meg om en skulptur hvor materialet ”falt på samme lag med ideen, altså eller kanskje fremhevet det eller forsterket det enda mer, [...] jeg skjønner jeg jo mer og mer at materialet er uhyre avgjørende for uttrykket, ikke sant”.

De siste årene har hun begynt å jobbe med større skulpturer. Hun forteller her at overflaten ofte er viktig. Ofte vil hun at overflaten skal vise til en skjørhet. I de store skulpturene har hun jobbet med ulike materialer, men med materialer som, mosaikk, glass, polyester og glassfiber. Hun sier at ved å bruke mosaikk, så får skulpturen ”en slags følelse av skjørheten over seg likevel da kanskje, selv om den er stor”. Hun forteller meg også om når hun har jobbet med betong som materiale, har hun jobbet med å få det organisk, mykt og levende. Hun beskrev at hun synes det var spennende at en ”kan bearbeide materialet så mye at det oppleves som helt annerledes enn hva en tenker på i utgangspunktet da, og det er jo fantastisk”.

Jeg tolker Nordlis bruk av figurtradisjonen som materiale som at hun bearbeider det om til sitt eget ved å sette de sammen i et nytt materiale, som ofte har vært porselenet.

Materialet viser å være svært viktig både i forhold til bearbeiding av materialet, at det skal gi en opplevelse av andre kvaliteter enn hva det opprinnelig har, slik som skjørhet, mykhet og en levende overflate. Hun forklarer også at denne bearbeidingen av materialet ofte spiller sammen med det som er ideen bak verket.

Berqvam beskriver at arbeidet hennes blir en slags ”oversettelse fra et materiale til et annet” (informant 2). Og videre, ”det er noe med at jeg kanskje kommer på ting som en kan gjøre med mitt materiale som en kanskje ikke ville ha gjort eller kommet på om jeg ikke hadde hatt slik inspirasjon. Og det synes jeg er spennende”. Jeg forstår det slik at hun stiller spørsmål til gjenstandene. Selv sier hun, ”Hvordan kan jeg lese det i det tekstile? Selv om jeg kanskje ikke skal fremstille det helt konkret, men bare lage min variant ut av det, i tekstil”.

Berqvam viser her til at hun *leser* gjenstandene gjennom å lage de i et tekstilt materiale. Det tolker jeg også som at det er ideen som blir lest gjennom det tekstile, og kanskje til og med lesningen er en del av ideen.

HÅNDVERK OG TEKNIKKER

I intervjuet kom det også tydelig frem hvilket forhold de hadde til håndverket og teknikker.

Nordli kunne fortelle meg at spesielt i hennes hovedfagsoppgave var hun veldig fasinert av den industrifremstilte nipsefiguren. Hun ville at figurene hennes skulle fjernes for alle spor av støpekanter slik at det ikke skulle se ut som at det var hun som hadde laget figurene. De skulle se ut som at de var industrifremstilt.

Nordli viser dermed til at håndverket og teknikker er svært viktig for å få det til. Det håndverksmessige blir da på en måte presentert som en manglende del, at det er industrifremstilt, fordi det er vanskelig for en betrakter å se spor etter hånden. Det håndverksmessige blir dermed så godt gjennomført, og kan derfor se ut til å være svært viktig del for ideen bak verket.

Berqvam forteller at hun synes materialet tekstil er helt unikt og har mange muligheter. ”Jeg har mine teknikker og trives veldig godt med det, det håndverket da. Det faller meg naturlig”. Hun kan fortelle at teknikker som hun bruker er også maskinsøm og håndsøm, håndbroderi og digitalt broderi. Hun forteller også at hun er ”opptatt av detaljrikdom med det jeg gjør. Som eksempel etiketter som er sånn, sånne trash ting som er liksom finurlig brodert og sydd, alt er liksom håndverksmessig gjennomført”. Hun forteller meg også at hun alltid farger tekstilene selv. Det begrunner hun med at hun mener det gir en helt annen overflate og blir mer levende. Hun sier at akkurat det er noe som hun ikke kan ta så lett på, ”fordi det ofte står og faller på de små tingene i selve utførelsen. Hvis ikke blir ikke resultatet interessant”.

Det at Berqvam farger tekstilene fordi de da får en annen overflate og blir mer levende, kan jeg se tydelig likheter til Nordlis bearbeidelse av overflaten som er tidligere beskrevet. Det å bearbeide overflaten slik at den kommer til liv handler også om det den tilknytningen en får til materialet og bearbeidelsen av det. En kan derfor tolke at håndverket og teknikkene er en svært viktig faktor i hennes praksis.

BRUK – FUNKSJON

I utgangspunktet spurte ikke intervjuguiden etter kunsthåndverkerens forhold til bruk og funksjon, men i intervjuet med Berqvam kom det frem at det var en del innen kunsthåndverk hun ikke kunne identifisere seg med, og da spesielt brukskunsten. Ellers var det lite som kom frem om deres forhold til bruk og funksjon. Om det er noe som er helt fraværende i deres

praksis eller om det er mindre viktig er vanskelig å si ut fra intervjuet. Jeg har derfor ikke gjort andre funn enn at Berqvam ikke kan identifisere seg med brukskunsten.

OPPLEVELSE

I intervjuene kom det frem at opplevelsen av verkene var viktig.

Som også nevnt under bearbeiding av materialet, er Nordli opptatt av at materialet skal bearbeides slik at det oppleves som noe helt annet enn hva det egentlig er. Da enten ved å bearbeide en hard overflate slik at den ser myk ut, eller at overflaten skal oppleves og vise til en skjørhet. Hun forteller også at;

Størrelse har jeg blitt mer bevist på etter hver da, at figuren er jo litt ufarlig i den lille størrelsen, men det kan jo også være en sånn utfordring da, at det kan være et overraskelsesmoment fordi man ikke forventer så mye av en liten figur, mens skulptur i vår størrelse, den reagerer vi over på en annen måte da, mer fysisk liksom, fordi vi ligner mer liksom.

Hun forklarer at hun synes det har vært veldig interessant hvordan noe er søtt og ufarlig i liten størrelse, kan forandres så mye ved å forstørre det.

Det viser seg her at opplevelsen av verket er en viktig baktanke og som i likhet med andre tidligere faktorer at opplevelsen kan knyttes til ideen. Nordli viser også her til at ideen som er knyttet til figuren kan uttrykkes på ulike måter, og hun uttrykker at hun er opptatt av at betrakter kan oppleve figuren ulikt etter hvilken skala den fremstilles i.

Berqvam kunne fortelle at gjenkjennelsesaspektet er veldig tydelig i det hun gjør. Hun forklarer at tekstiler er nære materialer som en nødvendigvis ikke ser på som kunst. Det tekstile gjør at verkene hennes kan ha et overraskelsesmoment, at det er mykt og formbart. Hun viser til et nyere arbeid hvor hun har vridd ting og formet det som hun vil. Her har hun likevel gjenkjennelsesaspektet. Med dette forteller hun at materialet tekstil er helt unikt og har mange muligheter.

Berqvam forteller også utgangspunktet hennes som for eksempel fyrstikkeskene og havregryneposene er ”ting som er lett gjenkjennelig og som har vært på markedet i årevis”. Jeg spurte henne om hun i noen av arbeidene var ute etter å lage en illusjon av virkeligheten. Hun forklarte da at det kunne være at noen trodde det ene verket hennes var for eksempel en ekte sykkel, men at det er ikke noe som var et poeng i seg selv for henne. Hun mener at det er

en balanse over hvor likt det skal være. Hvis hun hadde for eksempel fjernet for mye detaljer så hadde en mistet virkningen som stammer fra gjenstandens gjenkjennelighet.

Berqvams forhold til gjenkjennelsesaspektet knytter jeg til det som er opplevelsen av verket. Dette er også innlysende i beskrivelsene rundt tekstil som et nært materiale og at det er brukt som et overraskelsesmoment. Jeg tolker derfor disse relasjonene til å ha betydning for den bakenforliggende ideen til verket.

KUNSTHÅNDVERKER ELLER BILLEDKUNSTNER?

I det tidsrommet intervjuet med Nordli ble foretatt, var undersøkelsens fokus rundt kunsthåndverkets situasjon ikke like konsentrert som tema som det var under intervjuet med Berqvam. Intervjuet har derfor ikke fått innhentet informasjon rundt Nordlis refleksjoner rundt denne kategorien.

I intervjuet med Berqvam spurte jeg om hennes tanker og forhold til debatten om det konseptuelle kunsthåndverket. Hun kunne fortelle at hun egentlig var litt lei den debatten, men forstod at debatten kanskje måtte ligge i feltet. Selv mener hun at hun relaterer seg innen begge kategorier. Hun sier at ”jeg kan identifisere meg begge steder”. Hun forklarte at det er det samme om folk kaller henne kunsthåndverker eller billedkunstner. ”For meg spiller det ingen rolle, for jeg gjør jo det jeg gjør uansett”.

Hun forteller videre at det er mye som er gjort innen kunsthåndverk som hun ikke kan identifisere seg med. Da spesielt brukskunsten. Men samtidig så er materialene veldig viktig i hennes praksis. Hun forklarer at;

Det er jo ikke bare et konsept eller en ide som jeg kan løse på en hvilken som helst måte fordi det, jeg føler at det er noe som jeg bygger sakte. Jeg bygger sakte gjennom et håndverk og gjennom det jeg. Jeg klarer ikke å jobbe uten å gjøre ting. Der tror jeg kanskje at der er det kunsthåndverk. Tankegangen, måten jeg jobber på. Jeg sitter ikke bare å pønser ut en ide og gjør det og sier hvem som helst kan ta det. Men, ja, det er litt sånn både og altså. Men jeg føler egentlig ikke heller at det er min jobb å definere heller. Akkurat det. Tenker jeg da.

Hun forklarer videre at kunsthåndverket i Norge går mer utover funksjonsaspektet enn hva det gjør i andre land. Hun stiller og spørsmål til om kanskje keramikere kjenner seg mer igjen i kunsthåndverket enn hva tekstilkunstnerne gjør.

Berqvam viser her til at hun kan beskrive sin tittel som både kunsthåndverker og billedkunstner, men utdyper også at det ikke er alt med kunsthåndverket som hun kan identifisere seg med.

Slik som det har kommet frem i tolkningen jeg har gjort av intervjuet, viser Berqvam også her til at tankegangen hennes og måten hun jobber på kan knyttes til kunsthåndverket. Hennes forklaring rundt at hun ikke er opptatt av hva hun blir kalt, gjør at jeg stiller meg spørrende til om dette kan være en faktor som speiler problematikken som ligger i feltet.

KONKLUSJON

Det som har vist seg i intervjuene er at begge kunsthåndverkerne knytter ideen opp til materiale og til håndverket og teknikken. Håndverket, teknikk og materiale kommer også frem som en viktig faktor for opplevelsen kunsthåndverkeren ønsker skal være tilstede i verket. Bruk og funksjon er en kategori som ikke kommer tilsyne og tolkes derfor som lite tilstede eller fraværende i deres praksis.

Verksanalyse

Som tolkningsstrategi har jeg, som også beskrevet i metodekapitlet, valgt å ta utgangspunkt i en analysemodell som er basert på verkets formelle side, som inneholder de visuelle og konkrete sidene ved verket, men også verkets konseptuelle side. Jeg følger her det som kom frem under teoriene som drøftes i feltet, da det viste seg at begge sidene var viktige for analyse av dagens konseptuelle kunsthåndverk.

I analysemodellen har jeg valgt å se etter tittel, hvilken gjenstand som verket har referanser til, og hvilke materiale og teknikk som er tatt i bruk. Jeg har også valgt å se etter verkets relasjon til hverdagsgjenstander, og hva som er verkets konsept. Det hele oppsummeres med hva som kommer frem av kjennetegn.

Analysen er utført skjematisk. Å jobbe med skjema har gjort det oversiktlig og lettere for meg å finne det som utgjør fellestrekk, og det som kommer frem av ulikheter. Verkene har dermed blitt analysert etter samme kriterier og er med på å styrke gyldigheten som ligger i de kjennetegn som jeg finner innen fenomenet.

De utvalgte verk som tidligere nevnt er, 1) Siri Berqvams *Little piece of wonderland* 2) Irene Nordlis *Venus* 3) Hilde K. Frantzens *Øvelser i å dø* 4) Caroline Slottes *Rose Border Multiple* 5) Astrid Sleires *Renewalooop* 6) Kari Steihaugs *Rest* 7) Anne Lene Løvhaugs *Little Sister Happy*.

DEFINERING AV ANALYSEN

1) Formelle kjennetegn:

Verkenes formelle kjennetegn defineres her som: *teknikk og materiale, type gjenstand, og hverdagsrelasjon*. Disse punktene er valgt da de alle beskriver det visuelle aspektet ved verkene samtidig som de alle beskriver kunsthåndverkets mer tradisjonelle analysepunkter.

a)Teknikk og materiale:

Under dette punktet vil en se etter hvilke teknikker som blir brukt og hva som er verkets materiale. Hvilke teknikk og materiale er brukt? Står det i sammenheng til i hva som er gjenstandens rolle i verket?

b)Gjenstand og funksjon:

Punktet gjenstand er i tilknytning utvalgt felt innen fenomenet. Analysen vil her se etter hvilke gjenstand som er laget eller som blir brukt, gjengitt, eller referert til. En gjenstand har som oftest en form for funksjon. Jeg lurer derfor på hvilken grad er gjenstanden er funksjonell i verket? Hvilke gjenstander blir brukt, og hvordan?

c)Hverdagsrelasjon:

Jeg vil her se om Mazantis (2007) tre formelle relasjoner til hverdagen er tydelig å finne i verkene. Hun har definert disse som 1) åpenlys-, 2) material- og teknikkåret-, og 3) interagerende relasjon. En nærmere beskrivelse av disse er å finne på side 31 og 32. De er valgt som en del av analysen slik at den kan se om utvalgt felt kan knyttes til opp til disse og kan være en hjelp til å finne svar på problemstillingen.

2)Konsept:

Her vil analysen se på hva som er ideen bak verket og se om det finnes noe som viser seg som felles i de ulike verkene. Hva formidler verket? Har verkets formelle side en rolle i forhold til det som er idéen?

Verk 1: "Little piece of wonderland" – Siri Berqvam



Bilde 2: Siri Berqvam. Siri. *Little piece of wonderland*, 2008.

Kunsthåndverker:	Siri Berqvam
Tittel og årstall:	"Little piece of wonderland" 2008 100x100x30 cm
Teknikk og materiale:	Alt er sydd i tekstil, med ulike typer tekstiler. På selve fyrstikkesken er etiketten brodert.
Gjenstand og funksjon:	Gjenstanden er en fyrstikkeske som er åpnet, med fyrstikker som ser ut til å være ubrukt og med fyrstikker som ser ut til å være brukt. Gjenstanden kan ikke ha en funksjon da den er laget av tekstil, selv om det kan se slik ut da fyrstikkene ser bruk ut.
Hverdagsrelasjon:	En direkte gjengivelse av en fyrstikkeske, men med en overdrivelse av størrelsen og bruk av tekstil som materiale. Materialet står derfor i kontrast til tre og papp som fyrstikkesken vanligvis er laget av.

	<p>På grunn av den visuelle likheten til gjenstanden kan det se ut til at verket har en åpenlys relasjon til hverdagen.</p>
<p>Konsept:</p>	<p>Verket formidler en konstruert virkelighet. Det fordi gjenstanden er transformert til tekstil og fremstår som funksjonsløs, myk versjon av virkeligheten. Berqvam stiller dermed opp en kontrast gjennom teknikk- og materialvalg til gjenstandens virkelighet. Valget av materialet gjør at gjenstanden blir interessant.</p> <p>Ved å forstørre opp fyrstikkesken til 100x100x30 cm blir det lille og kanskje det ubetydelige som en ofte overser i hverdagen løftet frem. Berqvam ser derfor ut til å tematisere hverdagens bruk og kast kultur ved å sy forstørrede kopier av gjenstanden. På denne måten blir gjenstanden mer synlig. Med dette vekker Berqvam en undring og nysgjerrighet hos meg som betrakter og tvinger meg til å se gjenstanden på en ny måte.</p>
<p>Kjennetegn:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Hard/myk materialkontrast - Direkte gjengivelse av gjenstand, men forstørret i skala - Ideen blir forsterket i materialvalget.

Verk 2: "Venus" – Irene Nordli



Bilde 3. Irene Nordli. *Venus #1*, 2000

Kunsthåndverker:	Irene Nordli
Tittel og årstall:	”Venus#1” 2000
Teknikk og materiale:	Verket er laget av porselen og er støpt.
Gjenstand:	Verket fremstår som en nipsefigur som ser ferdigprodusert ut. Den er satt sammen av deler fra forskjellige leker og figurer. Verket fremstår derfor som en ny gjenstand.
Hverdagsrelasjon:	<p>Nordli har satt sammen deler fra ulike leker og figurer, tatt avstøpning og satt de sammen til en ny figur.</p> <p>Verket har også tydelig kunsthistorisk tilhørighet både gjennom tittelen <i>Venus</i> og med skjellet som tydelig er inspirert av Botticellis maleri, <i>The birth of Venus</i>, fra 1486.</p> <p>Verket til Nordli ser derfor ut til å ha en åpenlys relasjon til</p>

	hverdagen på grunn av referansene til ulike gjenstander.
Konsept:	Nordlis verk har en tydelig referanse til kitch-kulturens nipseproduksjon. Ved å ta utgangspunkt figurene fra massemedium og populærkulturen, mikser hun sammen deler fra forskjellige gjenstander og revitaliserer de og skaper nye figurer og omformer dem som estetiske objekter. Hun levendegjør dermed figurene ved å tilføre de en ny mening og et nytt liv.
Kjennetegn:	<ul style="list-style-type: none"> - Gjenstandene blir bruk direkte som materiale, samtidig som gjenstandene har blitt fremstilt som en nipsegjenstand med nytt utseende. - Ideen spiller på å gi figurene en ny mening

Verk 3: "Øvelser i å dø" – Hilde K. Frantzen

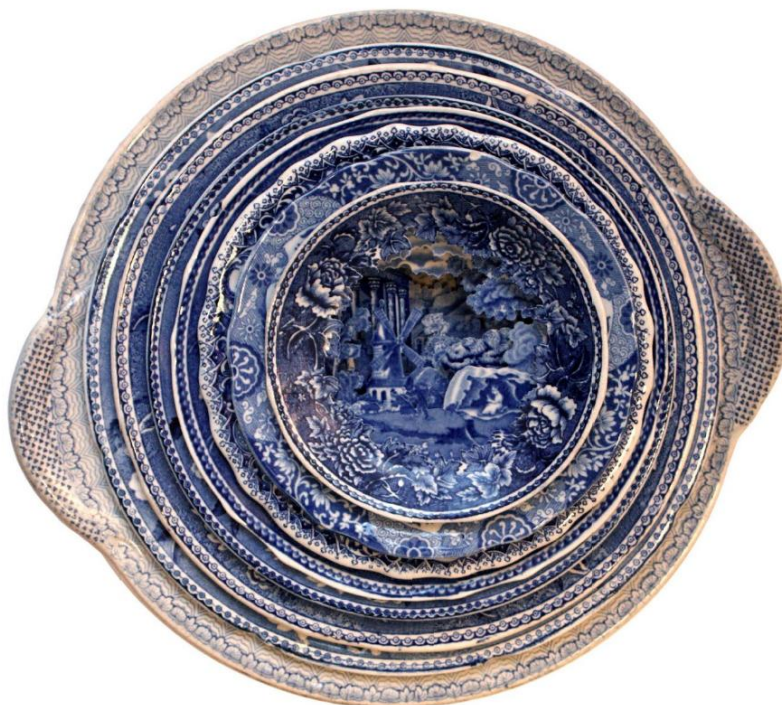


Bilde 4. Hilde K. Frantzen. *Øvelser i å dø*, 2010

Kunsthåndverker:	Hilde K. Frantzen
Tittel og årstall:	"Øvelser i å dø" 2010
Teknikk og materiale:	Verket er her sydd i hvit tekstil, hvor svart tekstiltrykk danner mønster og konturer til det som er gjenstandens sentrale trekk og linjer.
Gjenstand:	Det er sydd flere elementer som har klare referanser til gjenstander. Gjenstandene ser ut til å være en stol, sag, sprayflaske og lignende. Det er også gjengitt tekstilformer som ser ut til å være små flammer og ord. Alle

	gjenstandene ser ut til å være vatterte og myke med deres tekstile utforming.
Hverdagsrelasjon:	Gjenstandene er plassert i et avgrenset rom hvor også veggene og gulvet er trukket med tekstil med trykk. Det kan se ut til at verket har flere hverdagsrelasjoner. Men flere av delene som er sydd i verket har klare referanser til hverdagsgjenstander og kan på den måten ha referanser til en åpenlys hverdagsrelasjon.
Konsept:	Først og fremst så ser det ut til at konseptet er nyttet opp mot tolkning av et rom og gjenstander i et annet materiale. I rommet er gulv, tak og vegger også dekket med tekstil og trykk og gjengir et rom hvor alt står i kontrast til virkelighetens rom. Men med tittelen <i>øvelser i å dø</i> fremtrer konseptet likevel på et annet plan hvor konseptet ser ut til å gå forbi verkets forhold til gjenstandene.
Kjennetegn:	<ul style="list-style-type: none"> - Hard/myk materialkontrast - Stilisert gjengivelse - Konseptet går forbi verkets forhold til gjenstandene

Verk 4: “Rose Border Multiple” – Caroline Slotte



Bilde 5. Caroline Slotte. *Rose Border Multiple*, 2008

Kunsthåndverker:	Caroline Slotte
Tittel og årstall:	“ <i>Rose Border Multiple</i> ” 2008
Teknikk og materiale:	Tallerken ser her ut til å være det som er materialet. Slotte har skjært ut motivene som er i servisets dekor og bygget de over hverandre slik at de danner et nytt bilde i et tredimensjonalt rom.
Gjenstand:	Det er her blitt brukt flere tallerkener i ulike størrelser med ulikt blå og hvit mønster og dekor. Tallerkene ser ut til å være masseproduserte. I følge kunstneren selv er det secondhand-objekter (Slotte, 2011). På grunn av stablingen av tallerkene bygger de et tredimensjonalt bilde eller en form for titteskap, da

	utskjæringen danner et bilde som går innover.
Hverdagsrelasjon:	På grunn av verkets tallerkener er nær og dagligdags, fremtrer relasjonen til hverdagen tydelig, kan det derfor plasseres innenfor en åpenlys relasjon til hverdagen.
Konsept:	<p>Slotte sier selv at hun er ute etter objektenes sanne indre (Slotte, 2011). Gjennom inngrep i materialet blir arbeidsprosessen en måte å stille spørsmål til materialet og peke på de historiene som gjenstandene bærer med seg.</p> <p>Hun belyser derfor tallerkenes iboende mening og åpner for nye tolkninger av materialet. Gjenstandene blir dermed omarbeidet slik at de får ny mening.</p> <p>Når hun omarbeider tallerkene, mister de sin opprinnelige funksjon, og skaper en spenning mellom den gjenkjennelige funksjonen og det funksjonsløse.</p> <p>Tallerkene blir stående som en forteller av en historie som de bærer med seg. Og får derfor en ny funksjon som bærer av minner. Dette kan derfor knyttes til det som er verkets konsept.</p>
Kjennetegn:	<ul style="list-style-type: none"> - Direkte bruk av gjenstand som materiale. - Omdanning av gjenstandens form og funksjon. – får ny funksjon som bilde. - Konseptet er tilknyttet gjenstandens iboende fortellinger

Verk 5: "Renewalooop" – Astrid Sleire



Bilde 6. Astrid Sleire. *Renewalooop*, 2010

Kunsthåndverker:	Astrid Sleire
Tittel og årstall:	"Renewalooop" 2010
Teknikk og materiale:	Materialet ser ut til å bestå av ulike tallerkener, vaser og figurer, og det kan se ut til å være masseproduserte gjenstander. Gjenstandene er dekket med betong, og hvor striper i betongen viser gjenstandenes opprinnelige glasurer og dekor.
Gjenstand:	Gjenstandene er diverse servise, vaser, og figurer. Tallerkene er hengt opp på veggen, og vasene og figurene ser ut til å være satt sammen til nye gjenstander eller figurer.
Hverdagsrelasjon:	På grunn av gjenstandene er så gjenkjennelig så fremtrer verkene å ha en åpenlys relasjon til hverdagen.

<p>Konsept:</p>	<p>Tittelen på verket, Renewalooop, mener jeg avslører konseptet. Hun gjenoppfinner de ulike objekt, men avslører likevel deres fortid ved å la deler av dekoren bli avslørt i striper som danner et nytt mønster.</p> <p>På grunn av at hun dekker gjenstandene i betong så fremtrer de her med et nytt utseende – som nye gjenstander.</p>
<p>Kjennetegn:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Direkte bruk av gjenstandene - Gjenstandene mister sitt opprinnelige utseende - Konseptet er knyttet til å gjenoppfinner gjenstandene

Verk 6: "Rest" – Kari Steihaug



Bilde 7. Kari Steihaug. *Rest*, 2005

Kunsthåndverker:	Kari Steihaug
Tittel og årstall:	"Rest" 2005
Teknikk og materiale:	I verket er det brukt strikkede gensere, duker og lignende. Disse er plassert som en installasjon hvor metallstenger holder de oppe, og noen ligger på gulvet. Det ser ut til at materialet er delvis rakkert opp fordi det er mange løse tråder.
Gjenstand:	Gjenstanden blir her strikkegensere, duker og nøster.
Relasjon til:	På grunn av at gjenstandene er rester fra mange ulike personers arbeider så blir arbeidet på en måte stående som interaksjon med beskueren, ved at det materialet som er brukt i verket har tilhørt og blitt stikket av mange ulike

	personer.
Konsept:	<p>Kari Steihaug arbeider med strikkeobjekter hun finner og transformerer disse til nye objekter der tradisjon, håndverk, bruk og resirkulering ser ut til å være en viktig del av den bærende ideen (Steihaug, 2007).</p> <p>Hennes arbeid berører problemstillinger som kropp, minner og forventninger, sårbarhet, det uferdige objektet, refleksjon og tid (Ibid).</p>
Kjennetegn:	<ul style="list-style-type: none"> - Bruk av gjenstanden som et materiale. - Interagerende relasjon med materialet. - Konseptet er knyttet til den tradisjonen materialet bærer med seg.

Verk 7: "Little Sister Happy" – Anne Lene Løvhaug



Bilde 8. Anne Lene Løvhaug. *Little Sister Happy*, 2003

Kunsthåndverker:	Anne Lene Løvhaug
Tittel og årstall:	"Little Sister Happy" 2003
Teknikk og materiale:	Materialer som her blir brukt er en nipsefigur av et lite rådyr, rød ulltråd og et materiale som ser ut som gress. Ulltråden er heklet rundt gjenstanden
Gjenstand:	Gjenstanden er her nipsefiguren. Løvhaug bruker gjenstanden direkte og har kledd deler av den med ulltråd som ser ut som gjenstandens klær og horn.
Relasjon til:	På grunn av den direkte bruken av gjenstanden fremstår verket derfor å ha en åpenlys relasjon til hverdagen. Verket kan også knyttes til en material- og teknikkåret relasjon til hverdagen på grunn av referansene en kan få gjennom heklearbeidet.

<p>Konsept:</p>	<p>Løvhaug tar i bruk nips, som er gammelt eller nytt. Selv sier hun at målet er å gi gjenstandene et nytt liv nærmere mennesket (Løvhaug, 2011). Det får de ved at hun hekler små drakter slik at de blir bærbar og gir pyntegjenstandene en ny rolle som et smykke. Selv kaller hun det for en følgesvenn, i stedet for en passiv pyntegjenstand (Ibid).</p> <p>Løvhaug sier selv at hun ”forbinder hekling med tid, omsorg, tålmodighet og tradisjonelle kvinnesysler,- og opplever at disse verdiene også følger mine arbeider” (Ibid).</p>
<p>Kjennetegn:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Direkte bruk av gjenstanden - Gjenstanden mister sitt opprinnelige utseende - Gir gjenstanden en ny rolle med konseptet

Videre velger jeg å presentere de kjennetegn som har kommet frem i analysen. En drøftning over de ulike verkenes kontraster og likheter vil bli sammenlignet med hverandre og vil resultere i en konklusjon. Kan jeg finne noen likheter til hva teoriene mener kunsthåndverket består av i dag? Kan jeg finne noe nytt? Kan jeg finne noe som bryter meg kunsthåndverkets tradisjoner? Kan jeg finne noe som fastholder kunsthåndverkets tradisjoner?

Presentasjon av verkenes formelle kjennetegn

TEKNIKK OG MATERIALE:

Teknikker og materiale som er tatt i bruk i de verk som er analysert er søm, broderi og tekstil, trykk og tekstil, figurer og porselensstøping, utskjæring i tallerkener, betong og keramikkgjensander, strikk og gjenbruk, tråd og nipsefigurer. En kan her se at teknikk og materiale fremtrer som svært variert fra verk til verk. Innen variasjonene har jeg gjort ulike funn som vil videre vil bli presentert.

Gjengivelse av gjenstanden

Det som ser ut til å være et kjennetegn, er at flere gjengir en gjenstand slik at den fremstår som en direkte gjengivelse av dens originale versjon, men da ved å gjengi gjenstanden i et materiale som står i kontrast til gjenstandens originale materiale. Hos de verk som er valgt ut for analyse, og som kan plasseres innen denne gruppen, kan en også se et felles kjennetegn ved at gjenstandene er presentert som en myk versjon. Her kan en finne ulike måter å gjengi gjenstanden på, ved å ta i bruk ulike teknikker og virkemidler.

Som en kan se i Berqvams fyrstikkeske (verk 1), har hun tatt i bruk broderi for å lage fyrstikkeskens etikett. Her har hun kun tatt med dens viktigste detaljer. Hun har også brukt fyrstikkeskens opprinnelige fargeskala i teksten. Noen av fyrstikkene ser ut til å ha vært brukt, ved at de ser sotet og brent ut. Med dette gjengir hun fyrstikkesken direkte, med et unntak som tydelig avslører gjenstanden, at størrelsen er mye større enn en fyrstikkeske er i virkeligheten og at den er laget i tekstil.

I stedet for broderi tar Frantzen (verk 3) i bruk tekstiltykk for å få frem en gjengivelse av gjenstanden. Alle delene i installasjonen blir gjengitt med tekstiltykk, i svart og hvit, på former i vattert tekstil. Trykket utgjør gjenstandenes konturer slik at en tydelig oppfatter hvilken gjenstand det er. Frantzens verk gir med dette en form for direkte gjengivelse av gjenstanden, men med et stilisert uttrykk.

Verkene til Berqvam og Frantzen, presenterer med dette en gjengivelse som jeg vil kalle *hard/myk materialkontrast*. Begge verkene tar i bruk tekstil for å gjengi et hardt materiale som utgjør gjenstanden, for eksempel tekstil for å gjengi fyrstikker av tre, en trestol gjengitt i vattert tekstil med trykk. Felles for begge er at de gjengir noe som er et hardt materiale med et

mykt materiale, og skaper dermed en hard/myk materialkontrast. Materialkontrasten opphører gjenstandens opprinnelige funksjon og verkene gjenstår derfor som en gjengivelse og tolkning av gjenstanden i et annet materiale.

Bruk av gjenstanden som et materiale

I verkene til Nordli (verk 2), Slotte (verk 4), Sleire (verk 5), Steihaug (verk 6) og Løvhaug (verk 7), møter vi en annen form for bruk av materiale, enn det vi gjør med de som er beskrevet over. Det som ser ut til å være felles med disse verkene er at alle bruker gjenstanden *som et materiale* i verket. Da på en slik måte at en gjenstand fungerer som en form for rått materiale slik som leire er et materiale. For den overnevnte gruppen er materialet tekstil. I denne gruppen er materialet blant annet tallerkener og figurer som blir bearbeidet. Også her kan jeg se ulike måter å gjennomføre det på.

Bruker et annet materiale for å kle gjenstanden:

Hos Løvhaug og Sleire kan se ut til å ha en lik bruk av gjenstandene. Sleires (verk 5) servise, vaser og figurer er alle ferdigproduserte gjenstander som hun har kledd med betong, og latt noe av gjenstandens tidligere mønster komme til syne. Tallerkenes form er fortsatt den samme, men har fått et nytt utseende med betongen. Vasene kan derimot se ut til å være sammensatt av ulike gjenstander som utgjør vasens form, disse også kledd i betong.

Det å kle til gjenstanden kan en også se i Løvhaugs smykker (verk 7). Her har hun en nipsefigur som hun har surret og heklet en rød ulltråd rundt. Ulltråden fortsetter videre fra ørene og skaper en forlengelse av gjenstandens gitte form. Med det kler hun gjenstanden, men tilfører den også en forlengelse av gjenstandens gitte form.

Både Løvhaug og Sleire vil jeg med dette si bruker gjenstanden som et materiale hvor det blir brukt et annet materiale for å dekke eller tilføre gjenstandene et nytt utseende.

Fremstilt som en ny gjenstand:

Det å ta i bruk nipsefigur kan en også se i verket til Nordli (verk 2). Det som er annerledes med Nordlis nipsefigur er at den er bygget opp av forskjellige leker og figurer. Her har hun satt sammen en arm, et hode, en mage, og bein fra ulike figurer, tatt en avstøpning og skapt en ny figur. På en måte så kan det se ut som at Nordlis verk også kan plasseres innen det å dekke og tilføre gjenstandene et nytt utseende, men Nordli tar avstøpninger av ulike figurer og setter de sammen til nye, og dekker de dermed ikke slik som Løvhaug og Sleire.

Jeg vil derfor si at hun bruker ulike gjenstander ved å sette de sammen til en ny figur, eller som en ny gjenstand.

Omdanning av gjenstandens form og funksjon:

Ser en på Slottes (verk 4) bruk av gjenstander, kan en se en lignende form for bruk av materiale som hos Nordli. Men det Slotte gjør er å bruke gjenstanden, som i dette tilfelle er flere tallerkener, og omdanne tallerkens form og funksjon. Ved å skjære ut motivene som er tallerkenens dekor lager hun et tredimensjonalt bilde, og skaper en ny funksjon til tallerkene. Med dette bruker hun gjenstanden direkte som et materiale ved å forandre dens form og funksjon. Denne måten å ta i bruk materialet på kan også forbindes med det å ta utgangspunkt i et materiale som for eksempel tekstil, tre eller keramikk. Det fordi tallerken her blir et materiale som blir omformet til en tredimensjonal form.

Steihaugs verk *Rest* (verk 6) er bygget opp med en tanke om å gi en oppmerksomhet til noe uavklart (Steihaug, 2007). Hun bruker rester av klær og andre strikkede og heklede gjenstander. I verket kommer det frem ved at mange ulike gjenstander er rasket opp og blant annet plassert på mange strenger som danner en installasjon i form av en blomstereng. Materialet hennes er dermed gjenstandene som hun omdanner ved å rekke de opp og plasserer de i en installasjon hvor de får en ny funksjon.

GJENSTAND OG FUNKSJON

Det er tydelig at alle verk som er valgt ut for analyse, tar utgangspunkt i gjenstander som en kan finne i det allmenne hjem. Det er her gjenstander som vanligvis har en bruksfunksjon, eller som har en dekorasjonsfunksjon, som stoler, tallerkener, pyntefigurer og vaser, duker og klær, fyrstikkesker og leker.

Det blir åpenlyst for meg å se at alle verk spiller på en forandring av gjenstandens form og funksjon, og at alle forholder seg i stor grad til gjenstandens opprinnelige form, men forholder seg i ikke til dens opprinnelige funksjon. Det med unntak i at smykket til Løvhaug (verk 7) har en funksjon som smykke, så er gjenstandens funksjon som prydegjenstand her forflyttet fra dens tidligere rammer, og dermed mistet det som var dens opprinnelige funksjon.

RELASJON TIL HVERDAGEN

Jeg vil si at alle verkene kan plasseres inn i Mazantis (2007) kategori om en *åpenlys relasjon* til hverdagen. Det fordi alle tar utgangspunkt i gjenstander som er en del av hverdagen og

utgjør derfor en innlysende visuell fremtoning av noe kjent og kan derfor knyttes til å være *åpenlys relasjon*.

På en måte kan en også si at de er forankret til en *teknikk- og materialbåret* relasjon fordi materialet viser seg å være svært viktig del av verkene, det delvis også teknikkene.

Bare Steihaugs verk kan plasseres innen interaksjon med beskuer gjennom en iverksettelse av beskueren som en del av verket. Innsendte strikkeplagg, ferdige og uferdige, funnet på loppemarked og lignende er utgangspunktet for hennes verk. Dermed er beskueren en del av utgangspunktet for verket. Det ligger som en underliggende historiebærer i hver tråd. Men om det er så tilfelle kan en da også si at de andre verkene som tar i bruk gjenstandene blir da en historiebærer og tar med seg de historiene som gjenstandene er tilført gjennom gjenstandens levetid. Dermed har de også inngått i en *interaksjon*.

Sammenfatning formelle kjennetegn

Med utgangspunkt i de formelle kjennetegn som er beskrevet over kan jeg ikke finne noe som utgjør seg som felles for bruk av teknikk, men det fremkommer ett felles kjennetegn, som kan knyttes til hvordan materialer brukes. Alle de analyserte verkene tar utgangspunkt i en eller flere gjenstander. Det som viser seg er også at det oppstår et skille mellom det å *gjengi* en gjenstand og ta direkte bruk av gjenstanden *som et materiale* i verket. Et annet sentralt kjennetegn er at gjengivelsen eller bruken av gjenstanden i verket, ofte står i kontrast til gjenstandens opprinnelige utseende eller gjenstandens funksjon.

En kan derfor sette opp et kjennetegn på at;

1. Alle verk tar utgangspunkt i en eller flere gjenstander.

Under her kommer det nye grupper som danner kjennetegn for hvordan gruppen ser ut til å bearbeide eller ta utgangspunkt i gjenstanden;

- a. Gjengivelse av en gjenstand:

Hvor det blir tatt i bruk en materialkontrast i gjengivelsen.

- b. Bruk av gjenstanden som et materiale:

Hvor gjenstanden enten blir kledd, omdannet, eller mister sin funksjon som gjenstand.

Presentasjon av verkenes konsept

KONSEPT

Jeg kan hos alle de analyserte verkene se et felles kjennetegn innen bruk av konsept. Det ser ut til at alle tar utgangspunkt i hverdagsgjenstander for å formidle konseptet sitt, men på ulike måter som her vil bli inndelt i ulike grupper. Jeg kan også se at noen av verkene kan plasseres innen flere av gruppene. Det er her gjort et valg å stille verkene i de gruppene jeg ser de kan ha størst tilknytning til, men kommer også til å vise til det mulige innholdet verkene kan ha.

Det ubetydelige i hverdagen

Med tittelen *Little piece of wonderland* kan en hos Berqvam (verk 1) finne at konseptet ligger i det å ha fokus på det masseproduserte som en kanskje lett overser i hverdagen. For å formidle dette blir ideen forsterket gjennom teknikk og materiale da hun syr gjenstanden i tekstil og forstørrer den til å bli gigantisk, som igjen gjør at tittelen blir ironisk. Det vekker en undring hos betrakter. Forstørringen av gjenstandene gjør at en blir nærmest tvunget til å se og vurdere gjenstanden som en kanskje tar forgitt i det dagelige liv. Hun formidler en konstruert virkelighet av gjenstanden som er omgjort til en gigantisk kopi i tekstil og har gjort gjenstanden funksjonsløs. Ideen er tydelig forankret til gjenstandens rolle i samfunnet og derfor kan en på en måte si at verkets formelle side er grunnleggende for å formidle konseptet.

Gjenstanden får en ny funksjon

Løvhaug (verk7) sier blant annet at målet hennes er å gi gjenstandene et nytt liv nærmere mennesket (Løvhaug, 2011). Gjennom hennes direkte bruk av nipsefiguren som gjenstand gir hun den en ny funksjon som et smykke. Hun knytter også opp heklingen som omkranser figuren til tid, omsorg, tålmodighet og tradisjonelle kvinnesysler (Ibid). Dette legger et ekstra innholdsperspektiv til verket. Til tross for dette perspektivet kan en også si at ideen er direkte knyttet til bruken av gjenstanden fordi den har en sentral rolle. Jeg kan også se at det blir formiddlet en historie, både til Løvhaugs relasjoner til hekling som beskrevet over, men også at figuren blir bærer av en historie som er tilknyttet figuren – som her blir gitt en ny funksjon med et liv nærmere mennesket.

Gjenstandene er bærer av en historie

Med tittelen, *Renewalooop*, viser Sleire (verk5) til det som kan være konseptet bak verket. Hun gjenoppdager de ulike objekt, men avslører likevel deres fortid ved å la deler av dekoren komme tilsyne gjennom striper som danner et nytt mønster. Dette tolker jeg som at

gjenstandens opprinnelige funksjon blir gjenoppfunnet som dekorative elementer med en ny drakt. En kan også si at verket er en bærer av en historie fordi gjenstandenes tidligere historie er her dekket over og kommer til syne gjennom små glimt i overflaten.

Jeg kan også finne at flere av verkene spiller konseptet på gjenstandens iboende historier. En som spesielt viser det tydelig er Slottes tallerkener (verk 4). Gjennom utskjæring av tallerkenes mønster og motiv vokser det frem en fortelling som allerede befinner seg i tallerken. Dermed gir hun tallerkene en ny mening og tolkning av materialet. Med det mister de sin funksjon som tallerkener og får en ny funksjon som minnesbærere som Slotte (2011) selv betegner de som.

I Steihaugs verk (6) sier hun selv at hennes idé hviler på det å bruke rester av klær og andre strikkede og heklede gjenstander (Steihaug, 2007). Hun forklarer også at hun vil ta vare på den omsorg og historie som de strikkede elementene bærer med seg, og ”bygge større sammenhenger hvor andre betydninger, erfaringer og følelser kan få plass” (Ibid). Dette viser til hvorfor jeg har valgt å plassere verket innen denne gruppen – fordi gjenstandene er en bærer av en historie som blir formidlet.

Det at Steihaug rakker opp disse restene, og plasserer de i en installasjon, gjør at verket også kan plasseres i gruppen som omformer gjenstandens form og funksjon, men siden det ikke ser ut til å være sentralt i ideen blir derfor verket plassert her.

Gjenstanden gis ny mening

Irene Nordlis verk (2) vil jeg si er bærer av alle av de overnevnte kategoriene fordi verket er satt sammen på av mange ulike elementer. Med å omforme og sette sammen gjenstandene til nye figurer, får figurene en ny funksjon og blir tilført en ny mening. Figurene transformeres og fortolkes inn i et nytt materiale. Det nye objektet kommenterer på den måten det gamle objektet. Og blir på en måte stående å uttrykke en refleksjon over materialkulturen slik som Berqvams verk gjør, som er plassert i gruppen – det ubetydelige i hverdagen.

Ett verk som tydelig skiller seg ut fra resten av verkene innhold er Frantzens verk, *Øvelser i å dø* (verk 3). Tittelen speiler tydelig et helt annet innhold og vinkling en hva en kan se i de andre verkene. Gjenstandens rolle kan likevel se ut til å opptre som en viktig formidler av ideen. Gjenstandene er derfor her plassert inn i en hendelse eller noe som skal skje. Gjenstandene får derfor en annen mening enn hva de er i utgangspunktet tenkt til.

Sammenfatning konseptuelle kjennetegn

I det som har kommet frem gjennom verkens konsept er at jeg kan tydelig se at ideene er direkte knyttet til bruken av gjenstanden. Med et lite unntak i Frantzens verk hvor tittelen tydelig speiler et helt annet innhold og vinkling en hva en kan i de andre verkene. Likevel opptrer også her gjenstandens rolle som en viktig formidler av ideen.

Som en konklusjon innen de presenterte verks konsept har jeg derfor definert et kjennetegn;

1. Ideen er direkte knyttet til bruken av gjenstanden.

Under her kan jeg finne at;

- a) Konseptet henvender seg til det usynlige i hverdagen
- b) Konseptet gir gjenstanden en ny funksjon
- c) Konseptet hviler på at gjenstanden er bærer av en historie
- d) Konseptet hviler på at gjenstanden får en ny mening

Kapittel 6 – Drøfting av funn

I dette kapittelet vil jeg forsøke å svare på problemstillingen for denne oppgaven, *Hva kjennetegner konseptuelt kunsthåndverk?*

Jeg vil reflektere over hvorvidt de funn som er gjort kan eksemplifiseres som kjennetegn for hva det konseptuelle kunsthåndverket består av. Jeg vil derfor prøve å bryte de ned for å lete etter hva disse kjennetegnene faktisk er basert på. Det vil også trekkes linjer til de tre presenterte teoriene og deres meninger om hva kunsthåndverket består av i dag.

Om å vurdere kunsthåndverk

Som det viste seg under presentasjon av ulike teorier i feltet var at *hvordan en vurderer*, er viktig for å ta stilling til for kunne si om noe er kunsthåndverk eller ikke. Jeg har i den forbindelse vurdert kunsthåndverk ut fra at det allerede er definert som kunsthåndverk av institusjonen selv. I tilknytning til det å vurdere kunsthåndverk har det i denne sammenheng ikke vært fokus på å avgjøre om hva som *er* kunsthåndverk, men om å vurdere hva som kan *kjennetegne* kunsthåndverk. Om noe er kunst eller kunsthåndverk, har likevel vært viktig å ta med seg i undersøkelsen som er gjort, da det har vist seg å være en sentral diskusjon som kan knyttes til hva som kjennetegner konseptuelt kunsthåndverk.

Både Bull (2007) og Mazanti (2006) presenterte at kunsthåndverket er reflekterende over sin egen tradisjon og at det tar i bruk symboler i form av allegorier eller metaforer. Bull presiserte derfor at det er viktig å tolke dagens kunsthåndverk allegorisk og ikke organisk slik som det tidligere har blitt gjort¹¹. Jeg har tolket verkene allegorisk gjennom å tolke deres konseptuelle side, som er der allegoriene fremtrer. Jeg har valgt å ikke følge dette som en sannhet, fordi jeg ville se etter hva kunsthåndverket selv viser seg gjennom, og ikke hva teoriene mener det består av. Nå gjennom drøftingen vil derimot deres teorier bli drøftet opp mot det som er gjort av funn.

I denne masteroppgaven ble det som avgrensning valgt å utelukke vurdering av verkets kontekst i utstillingsrommet med en begrunnelse i at analysen ble gjort ut fra intervju, og verksanalyse gjennom bilder. Det er mulig at en vurdering av verkens kontekst kunne ha gitt mer variert svar på hva som kan kjennetegne konseptuelt kunsthåndverk. Men de funn som er

¹¹ Se definering av allegorisk og organisk tolkning side 29 og 30.

gjort viser at den kontekstuelle siden ved verket ikke her vært avgjørende for å vurdere, eller å gjøre funn på hva som kan være kjennetegn. En kunne derimot i denne sammenheng vurdert hvilke kontekst gjenstandene har i verket.

For å finne ut hva som kjennetegner konseptuelt kunsthåndverk har teoriene vist at det er viktig for å vurdere det ut fra de sider som kan være gjeldene for hva kunsthåndverket består av i dag (Bull, 2007; Mazanti, 2006; Veiteberg, 2005a). Ved å vurdere både verkets formelle og konseptuelle side, mener jeg har gitt analysen et grunnlag i å se og vurdere verk fra dets egne premisser, og det særegne ved verket har hatt mulighet til å tre frem. Som Bull (2007) understrekte; var det lite hensiktsmessig å vurdere kunsthåndverket kun ut fra de visuelle sidene. Jeg har i denne undersøkelsen derimot vurdert kunsthåndverket gjennom det konseptuelle og det formelle, som innebærer de visuelle sidene. Her er det gjort funn som viser til at det kan være hensiktsmessig å vurdere kunsthåndverket fra begge sider da jeg mener det kan se ut til at de er sterkt knyttet til hverandre i det konseptuelle kunsthåndverket. Funnene som er gjort viser også at det kan være hensiktsmessig å også vurdere disse sidene opp mot hverandre, da jeg har sett at det konseptuelle kan være knyttet til det formelle.

I tilknytning til problemstilling indikerer dette at kunsthåndverk må vurderes på kunsthåndverkets premisser for å finne hva som kan være gjeldende som kjennetegn for kunsthåndverket.

Relasjon til hverdagen

Denne analysen har på en annen side vært inspirert av Louise Mazantis tolkningsstrategi, hvor hun la frem at kunsthåndverket er knyttet til verkets formelle side, gjennom form, materiale og teknikk som er en grunnleggende relasjon til hverdagen¹². Mazanti mente at hverdagsrelasjonen derfor var en grunnleggende kategorisering av kunsthåndverket (Mazanti, 2007:4). Jeg har knyttet kunsthåndverket opp til denne tolkningsstrategien på grunn av kunsthåndverket var valgt på grunnlag av dens bruk av hverdagsgjenstander. Kunsthåndverkets relasjon til hverdagen fremtrer dermed svært tydelig på grunn av formens tydelige referanser til gjenstander fra hverdagen. Det var også gjennomgående at de analyserte verk viste tegn til å ha en åpenlys relasjon til hverdagen på grunn av dette, riktignok med enkelte unntak. Løvhaugs verk (7) kunne også hatt en material- og teknikkbåret relasjon til hverdagen på grunn av de relasjonene hun knytter til heklingen.

¹² Se side 31 og 32.

Verket til Steihaug (verk 6) kunne også hatt en relasjon hvor verket er i en interaksjon med beskuer. Det på grunn av at det som er materiale i verket, strikkesøyet, er andre menneskers arbeid.

På grunnlag av dette opplever jeg at Mazantis tre relasjoner i tilfeller kan være vanskelige å definere klart, og det kan derfor stilles spørsmål til om de kan brukes som grunnleggende kategorier for kunsthåndverket. Utover disse unntakene indikerer det likevel at kunsthåndverket innenfor disse rammebetingelser har en åpenlys relasjon til hverdagen og kan derfor vurderes som et kjennetegn for dette kunsthåndverket.

Materiale, håndverk og bruk

At Veiteberg ønsker å la kunsthåndverket være et åpent begrep bidrar til nettopp det som ser ut til å ende opp som et problem for kunsthåndverket – at det ikke har rammer å knytte seg til. Jeg mener at en kan definere dagens kunsthåndverk, og at en er avhengig av å gjøre det for å bevare kunsthåndverkets identitet. Hun presenterer en teori som vanskelig kan gi kunsthåndverket en legitimering i feltet, fordi det ikke har noen tydelige begrep om hva kunsthåndverk er. Etter de funn som er gjort, mener jeg at kunsthåndverket faktisk har klare rammer å forholde seg til, og behøver dermed ikke å plasseres i det *tredje rom* hvor kunsthåndverket fremtrer som uavklart.

Ut fra teoriene kan det også tolkes at kunsthåndverket ikke lenger forholder seg til kunsthåndverkets grunnleggende premisser som *materiale, håndverk* og *bruksfunksjon*, og at kunsthåndverket ikke lenger kan defineres innen slike rammer. Gjennom denne masteroppgavens funn vises en annen måte å knytte kunsthåndverket opp til disse begrepene. Jeg har lyst til å drøfte de funn som er gjort opp mot forståelsen av disse begrepene, da jeg mener en utvidet forståelse av begrepene kan være det som trengs for at kunsthåndverket fortsatt kan defineres innenfor samme rammer som det alltid har gjort. Jeg prøver derfor her å utvide forståelsen for begrepene som Veiteberg (2005a) også henviste til.

KUNSTHÅNDVERKETS FORHOLD TIL MATERIALET

Er materialet grunnleggende i praksisen?

I intervjuene med Irene Nordli og Siri Berqvam henviste begge til at materialet var grunnleggende og svært viktig i deres praksis. Det var da også tydelig gjennom deres beskrivelse av opplevelsen av materialet. Nordli kunne her fortelle at hun ønsket at materialet skulle se myk og formbart ut, tross for den harde overflaten figurene får da den er endelig.

I intervjuet med Berqvam kom det frem at hun hadde et overraskelsesmoment som hun knyttet til materialet. Hun gjengir gjenstandene ved at de ser myke og formbare ut, noe de ikke er i virkeligheten. Materialet er dermed knyttet til den opplevelsen betrakter møter både gjennom gjenstanden og gjennom materialbruken.

Begge intervjuene kan med dette også støtte den hard/myk-kontrasten som kom frem under analysen av verk¹³. I analysen ble derimot denne type kontrast knyttet til Berqvam og Frantzens verk, og ikke det spesifikke verket til Nordli som her er analysert. Jeg ser likevel Nordlis verk i forståelse av denne kontrasten, da verkets myke former kan forbindes med en slik kontrast.

Med bakgrunn i dette har jeg derfor inntrykk av at de har et ønske å forme materialet på en slik måte at det gir en opplevelse av materialet som trer utenfor de grenser en vanligvis forbinder med materialet. Dette er noe som jeg synes er svært interessant i forhold til det feltet som er analysert fordi det gir inntrykk av å være et felt som spiller på det kjente og ukjente – både gjennom bruken av materialet, og i møtet med materialet.

Dette mener jeg antyder at kunsthåndverket her har et betydelig forhold til materialet, noe teoriene derimot mente ble underlagt for ideen. Med bakgrunn i at verkenes materielle side har en viktig rolle og at de som ble intervjuet forklarer at materialet er svært viktig i deres praksis, gjør det imidlertid verdt å vurdere om bruken av, forholdet til, og viktigheten med materialet, kan være en kategori som likevel kan kjennetegne det konseptuelle kunsthåndverket i dag.

Gjenstandens rolle i kunsthåndverket

Veiteberg (2005a), Mazanti (2006) og Bull (2007) viser alle til at kunsthåndverket har begynt å ta i bruk readymades. Masteroppgaven viser også at readymades er sentralt i den delen av kunsthåndverk som her er analysert, men da presentert som en gjenstand¹⁴. Som Veiteberg (2005a) påpekte, medfører kunsthåndverkets forhold til readymades derfor et behov for en ny og utvidet forståelse over kunsthåndverkerens forhold til selve materialet. Påstander om at materialet har et mindre fokus i dag vil derfor problematiseres ved at de funn som er gjort kan vise noe annet enn nettopp dette.

Uten å ha analysert hvordan ready-made blir brukt innen kunstens rammer, kan jeg se at den blir brukt innen kunsthåndverkets rammer på en måte som kan knyttes til det som har vært gjeldene for kunsthåndverket tidligere definisjon - at kunsthåndverkerens praksis er

¹³ Se side 60 for beskrivelse.

¹⁴ Se begrepsavklaring side 9

materialbasert. Jeg vil derfor definere *gjenstanden som et materiale*, på samme måte som tekstil er et materiale.

Dette begrunner jeg i følgende to punkter:

- Intervjuet med Nordli, der hun uttrykte et ønske om å bearbeide figurer om til sine egne, noe som understreker at gjenstanden er et materiale
- Analysen hvor jeg dannet to grupper ut fra hvordan gjenstanden forholder seg til verket – at den blir gjengitt eller benyttet som et materiale.

Hos Berqvam og Frantzen kunne jeg finne at gjenstanden ble gjengitt, som i begge tilfeller var i tekstil. Jeg presenterte her at gjenstanden ble tolket inn i en hard/myk materialkontrast.

Jeg presenterte også en annen gruppe som bruker gjenstanden som et materiale, hvor gjenstanden enten blir dekket med et annet materiale, fremstilt som en ny gjenstand, eller ved å omdanne gjenstandens form og funksjon.

Disse to gruppene skiller seg fra hverandre ved at den ene gruppen *gjengir* gjenstanden, og den andre *bruker* gjenstanden. I forhold til kunsthåndverkets utvikling kan dette uttrykke et fornyet kunsthåndverk og en ny forståelse av hva som kan være et materiale og hvordan en kan jobbe med ferdigproduserte gjenstander innen kunsthåndverket.

Det som har vist seg å være felles er at dette indikerer at gjenstanden blir brukt som et materiale og ikke som en readymade, som en har sett er definert som en ferdigprodusert gjenstand som settes inn i en kunstkontekst *uten* bearbeiding¹⁵. Er dermed oppfattelsen av kunsthåndverket grunnet i feil forståelse av begrepet readymade?

Jeg mener derfor at denne bruken av gjenstander er verdt å vurdere som kjennetegn av det konseptuelle kunsthåndverket. Jeg vil derfor se videre på hvordan gjenstanden er knyttet til håndverket.

KUNSTHÅNDVERKETS FORHOLD TIL HÅNDVERKET

Tradisjonelt håndverk?

I de verk som gjengir gjenstander, som Berqvam og Frantzens verk, kan en se håndverket på en mer tradisjonell måte - gjennom søm, broderi og tekstiltrykk. I disse verk fremstår derfor ikke selve håndverket i seg selv som noe nytt. Det som skiller seg ut med disse verkene, er at de har valgt å bruke håndverk, teknikk og materiale, nettopp til å gjengi gjenstander i tekstil. Det kan derfor se ut til at kunsthåndverket her tøyser grensene for hva materialet tekstil kan brukes til, og dermed har utvidet forståelsen for hvordan materialet og håndverket kan brukes.

¹⁵ Se begrepsavklaring side 9

I intervjuene var det åpenbart at håndverket var helt sentralt i kunsthåndverkernes praksis.

Irene Nordli forklarte at hun forsøkte å fjerne alle spor fra håndverket for at porselensfiguren skulle se ut som at den var maskinprodusert. Den håndverksmessige siden er dermed å forstå som grunnleggende for utførelsen av verket.

Også i intervjuet med Siri Berqvam kom det frem at det var svært viktig for henne å utføre alle deler ved verket selv, alt fra farging av stoffene til brodering. Hun forklarte at det var noe hun ikke kunne ta lett på hvis hun skulle oppnå det uttrykket hun ønsket.

Dette mener jeg kan uttrykke at den håndverksmessige utformingen av kunsthåndverkets fortsatt er viktig. Det kan da stilles spørsmål til om det er slik hos alle kunsthåndverkere at håndverket er helt sentralt?

Å tilføre gjenstanden et håndverk

Alle de verk som brukte gjenstanden som et materiale viste den håndverksmessige siden ved å omarbeide gjenstanden, ved å tilføre eller å fjerne deler av den. Gjenstanden som i flere av tilfellene er maskinprodusert, blir på en måte tilført et håndverk, som for eksempel i Caroline Slottes og Anne Lene Løvhaugs bearbeiding av prefabrikkerte keramikk-gods. Dette er noe som jeg mener uttrykker en interessant vending av kunsthåndverket. Begge tilfører gjenstanden et håndverk, enten ved å skjære i flaten og bygge volum som i Slottes verk, eller ved å strikke nye deler som bygger videre på gjenstanden som i Løvhaugs verk.

I intervjuene kom det frem at Nordli forklarte at det var viktig for henne å bearbeide figurene om til sine egne. Det er noe som også speiler det som er gjort av funn fra analysen, å tilføre gjenstanden et håndverk.

Definisjoner av at kunsthåndverkeren former og produserer gjenstandene selv i eget verksted¹⁶, har blitt problematisert ved at kunsthåndverket har begynt å ta i bruk ferdigproduserte gjenstander. Gjennom de presenterte teoriene (Bull 2007, Mazanti 2006, Veiteberg 2005a) kunne jeg se at det stilles spørsmål til om denne delen av kunsthåndverket fortsatt kan stå som gjeldene, da bruk av prefabrikkerte gjenstander, eller readymades, som de refererer til å ha en mangel på håndverk. Kan en da utvide forståelsen over hva som er håndverk eller hva som er håndlaget ved å se på gjenstandene som et materiale? Kan en si at kunsthåndverkets håndverksmessige side da fortsatt er å bearbeide materiale i sitt eget verksted slik som tidligere definisjoner har beskrevet kunsthåndverket?

¹⁶ Se definisjon side 11

Jeg mener at en da er avhengig av at gjenstanden blir sett på som et materiale, og ikke som en gjenstand som ikke kan bearbeides videre. Blir gjenstanden brukt på den måten kan en jo også stille spørsmål til om det kunsthåndverkerens praksis fortsatt er basert på det samme som tidligere? At det derfor er forståelsen for begrepet håndverk som må utvides.

Dette mener jeg viser spor av at bruk av gjenstanden er en del av den materialbaserte praksisen som kunsthåndverket er basert på. Jeg anser det også som en unik og nytenkende del av hva kunsthåndverkeren betrakter som et materiale og hvordan en kan tilføre den et håndverk. Jeg stiller derfor spørsmål til om kunsthåndverkerens og kunsthåndverkets tilknytning til håndverket fortsatt kan være gjeldende for å definere hva som kjennetegner kunsthåndverk?

KUNSTHÅNDVERKETS FORHOLD TIL BRUK

I tilknytning til Veitebergs (2005a, 2005b) kjerneverdier, nevnte hun at *bruk* kunne ha vært en kjerneverdi, men som hun valgte å ikke definere som en fordi kunsthåndverket ikke lenger kan forbindes med det. Hun nevnte også at begrepet kunne trenge en ny teoretisk underbygging. Jeg stilte meg da undrende til hvordan *bruk* kunne knyttes til gjenstanden, eller til ready-made som hun selv kaller det for.

Selv om bruksfunksjon egentlig ikke lenger er med på å definere hva kunsthåndverk er, velger jeg å ta det med i denne vurderingen av kjennetegn fordi det i feltet som er undersøkt, kan en tilknytning til bruksfunksjon ha en sentral rolle på grunn av bruken av gjenstandene. Jeg har derfor lurt på om kunsthåndverkets forhold til bruk også kan trenge en utvidelse over hva begrepet kan inneholde i dag.

I intervjuene ble det ikke gjort noen direkte funn som kan knyttes til at bruk kan være et begrep som kan kjennetegne det konseptuelle kunsthåndverket, men snarere at det ikke kan knyttes til det. Det på grunn av Berqvams bemerkning om at henne arbeid ikke kunne identifiserer seg med brukskunsten. I de verk som er analysert og hos de kunstnerne som er intervjuet, var det også bare Anne Lene Løvhaugs verk sies å ha en bruksfunksjon, da det kan bæres som et smykke. Jeg vil likevel påstå at de andre verkene også har en klar tilknytning til bruk. Ikke at de har en bruksfunksjon, men ved at verkene er forankret til gjenstanden som har, eller har hatt, en forbindelse til bruk. Dette kom frem både innen den formelle og den konseptuelle vurderingen av verkene. Det har vist seg at gjenstanden er sentral på den måten at den enten blir tolket i tilknytning til et annet materiale eller setting, eller at den opprinnelige

gjenstanden blir bearbeidet slik at den ender opp med å ikke ha den opprinnelige funksjonen den var laget for.

Det er nettopp her jeg vil utvide forståelsen for begrepet bruk innen det konseptuelle kunsthåndverket. Det også ved å koble det til Bull (2007) og Mazantis (2006, 2007) teori om at kunsthåndverket er refleksiv ved at det reflekterer over sin egen tradisjon. Jeg stiller da spørsmålet om kunsthåndverket reflekterer over sin egen tradisjon ved å være knyttet til bruk? I tilknytning til denne undersøkelsen så mener jeg at det gjør det. Det fordi kunsthåndverket bruker gjenstander som et materiale, mens gjenstanden refererer til bruk. Det blir dermed reflekterende over sin egen tradisjon ved å utvikle nye forbindelser med gjenstanden.

For å se på det gjennom en annen vinkling, kan begrepet *bruk* knyttes til Mazantis åpenlyse relasjon til hverdagen. Denne relasjonen refererer til bruksgjenstander og kan derfor knyttes til det analyserte kunsthåndverket hvor denne relasjonen ser ut til å være sentral. Den kan derfor vise til at bruk *kan* knyttes til det konseptuelle kunsthåndverket, men ved å presisere at begrepet trenger en utvidet forståelse over hva det kan inneholde.

Jeg vil derfor si at dette kunsthåndverket er bundet til begrepet *bruk* på den måten at kunsthåndverket både refererer og reflekterer over det ved å la gjenstanden ha en sentral rolle i verket. Om det kan stå som et kjennetegn kan derimot diskuteres til tross for tilhørigheten det kan ha i denne sammenheng.

Kunsthåndverket – bærer av et innhold?

I tilknytning til teoriene som har blitt presentert, viste det seg at utviklingen til kunsthåndverket har blitt problematisert fordi det nå er konseptuelt og er bærer av et innhold. Noe som blant annet Veiteberg (2005a) presenterte som ser ut til å være viktigere enn materiale og håndverket. At kunsthåndverket har tilnærmet seg å være bærer av et innhold var også noe som utgjorde problematikken om det skulle defineres som kunst eller som kunsthåndverk.

Innen funn som er gjort fra analysen av verk viste innholdet seg gjennom gjenstanden som var tilknyttet verket. Jeg trakk frem fire måter som det viste seg gjennom utvalgte verk. Da gjennom;

- a) Konseptet henvender seg til det usynlige i hverdagen
- b) Konseptet gir gjenstanden en ny funksjon

- c) Konseptet hviler på at gjenstanden er bærer av en historie
- d) Konseptet hviler på at gjenstanden får en ny mening

Mazanti mener at kunsthåndverket kommuniserer et budskap som går ut over objektets form og funksjon. Det kan virke som at det nye objektet består av en alternativ tolkning av det gamle objektet og blir derfor en metaforisk tolkning av materialkulturen (Mazanti, 2006). Det konseptuelle kunsthåndverkets relasjoner til hverdagen gjør derfor at kunsthåndverket transformerer til metaforer, hvor gjenstandene blir fylt med en annen betydning og referanse. Bull (2007) forklarer at kunstneren som jobber slik ikke fremstår som oppfinnere, men som tolkere, og presiserer at kunstneren ønsker ikke her å gjenskape funksjonen eller symbolets originale mening.

I forbindelse med teoriene så kan jeg se at alle gruppene over kan knyttes til det som er kunsthåndverkets metaforer. Det fordi verkene refererer til andre historier eller symboler gjennom gjenstanden. For eksempel ved at gjenstanden har iboende historier slik Slottes tallerkener viser til, eller at gjenstanden problematiserer mangfold slik som Berqvams verk gjør, ved å synliggjøre mer usynlige ting fra hverdagen.

I intervjuet med Berqvam viste hun til at hun *leser* gjenstandene gjennom å lage de i et tekstilt materiale. Dette vil jeg derfor knytte til en slik forståelse Bull og Mazanti beskriver. Verket blir her en alternativ tolkning av en annen gjenstand, og blir igjen en metaforisk tolkning over materialkulturen ved å tolke og kommentere den.

Med bakgrunn i dette ser jeg det likevel som vanskelig å definere metaforer som et kjennetegn av kunsthåndverket. Det fordi konseptet er noe som må tolkes og dermed kan tolkes ulikt fra person til person. Det kan derfor være vanskelig å la det stå som kjennetegnende for det konseptuelle kunsthåndverket kun ut fra det jeg har tolket, da det er noe som er individuelt betinget til tolkning av et spesifikt verk.

Som vi har sett mener Bull (2007) at innholdet viser seg å være en refleksjon over sin egen praksis. Jeg mener her at den refleksjonen kan komme til syne nettopp gjennom utvidelse av begrepene materiale, håndverk og bruk. Kunsthåndverket reflekterer dermed over sin egen tradisjon på ved å se på dens kjerneverdier og fornye hva som er forståelsen og bruken av de innenfor kunsthåndverkets rammer. På den måten behandler også kunsthåndverkets konseptuelle side problemstillinger innenfor kunsthåndverket. Det fordi innholdet ser ut til å spille på de historiene som håndverket bringer frem fra materialet, som her er gjenstanden. På

den måten reflekterer kunsthåndverket for å fornye seg, slik som Bull forklarer (Bull, 2007:43).

Bulls (2007) mening om at kunsthåndverkets fokus er i dag på ideen og at håndverket og materialet derfor trer i bakgrunnen, kan jeg ikke se tydelig i de funn som her er gjort. Jeg kan snarere se at ideen er sterkt tilknyttet håndverket og materialet. Det på grunn av den håndverksmessige omformingen av gjenstandene som et materiale ser ut til å spille inn på det som er ideen bak verket.

Sammenfatning

HVA KJENNETEGNER KONSEPTUELT KUNSTHÅNDVERK?

At kunsthåndverket har blitt konseptuelt har utvidet kunsthåndverket. Kunsthåndverket må derfor tolkes på nye måter enn hva det tidligere har blitt. De funn og drøftninger som er gjort viser at kunsthåndverket må vurderes gjennom kunsthåndverkets formelle sider, som kan knyttes til materiale, teknikk og gjenstandstype. Det blir også viktig å vurdere kunsthåndverkets konseptuelle sider. I tillegg til det teoriene presenterte, ønsker jeg å legge til at disse sidene bør tolkes i forhold til hverandre, på grunn av at de funn som er gjort viser at det konseptuelle kan ha en sterk tilknytning til det formelle – og motsatt. Nettopp å vurdere kunsthåndverk på denne måten mener jeg kan bidra til å finne det som er kjennetegnende for det konseptuelle kunsthåndverket.

Det som viste seg i undersøkelsen er at materiale, håndverk og bruk har utviklet seg og blir i dag tolket av kunsthåndverkeren på en annen måte enn tidligere. Det kan virke som at praksisen har snudd på betydningen av begrepene, eller at de kan ha utvidet forståelsen av hvordan en kan forholde seg til dem.

Det har vist seg at kunsthåndverkeren bruker de ferdigproduserte gjenstandene *som et materiale* som blir *tilført et håndverk*. Dermed har denne undersøkelsens, under de rammer som har vært gjeldende, kommet frem til at materiale og håndverk er kategorier som fortsatt kan gjøre seg gjeldende som kjennetegn for det konseptuelle kunsthåndverket.

Denne undersøkelsen har også gjort funn som viser at konseptet bak verket har en tydelig relasjon til måten gjenstanden blir brukt som et materiale. Det som kjennetegner det konseptuelle kunsthåndverket kan derfor være at konseptet spiller på kunsthåndverkets

kjerneverdier materiale, håndverk og bruk. Da ved å utvide forståelsen for hva disse begrepene kan inneholde, og hvilke historier materialet bærer med seg.

Det ble også presentert at kunsthåndverket er bundet til begrepet *bruk* gjennom gjenstandens referanser til det. Om bruk kan stå som kjennetegn for kunsthåndverket er satt spørsmål til fordi det ikke ser ut til å være like sentralt i det kunsthåndverket som her er analysert.

Påstander om at kunsthåndverket ikke lenger er basert på sine tidligere premisser er derfor noe denne undersøkelsen kan motbevise. Denne undersøkelsen viser at kunsthåndverket derimot trenger en ny forståelse over hva som kan være et *materiale* og hva som er *håndverk*. Denne undersøkelsen stiller derfor disse begrepene som mulige kjennetegn for det konseptuelle kunsthåndverket.

Kapittel 7- Et fagdidaktisk perspektiv

Fagdidaktisk perspektiv skal være en del av undersøkelsen i masteroppgaven. For å belyse denne delen har jeg gjennomført et undervisningsopplegg i studiet Kunst og design, tekstil, på Høgskolen i Oslo, ved avdeling Estetiske fag. Da innenfor et av seks prosjekt, tekstilkunst.

Det fagdidaktiske perspektivet ble utført med bakgrunn i de teorier og erfaringer som er gjort ut fra masteroppgavens hoveddel, og munner ut i hvordan undervisning av konseptuelt kunsthåndverk kan fungere i praksis. Undersøkelsen har vært både å planlegge, gjennomføre og vurdere opplegget. Jeg forsker dermed på et undervisningsprosjekt samtidig som jeg prøver det ut i en praktisk situasjon for å kunne belyse fagdidaktiske spørsmål i en reell situasjon.

Refleksjonene rundt praksis er innfallsvinkelen til *hva, hvordan og hvorfor* en kan undervise innenfor emnet konseptuelt kunsthåndverk i forhold til tekstilkunst-prosjekter. Undervisningen la derfor vekt på en synliggjøring av problemstillinger rundt konseptuelt kunsthåndverk, og hva det kan inneholde av ulike sider i en undervisningsplanlegging. Det ble vektlagt at studentene både skulle planlegge, gjennomføre prosjektet og kunne reflektere over deres eget prosjekts plassering innenfor kunst eller kunsthåndverk.

Her vil min egen refleksjon, studieplan, studentenes gjennomføring og refleksjoner, ligge til grunn for en drøftning av undervisningsopplegget.

Jeg vil også understreke at jeg ikke er ute etter å vurdere studentenes forkunnskap om tema, men ute etter å innhente informasjon om deres utvikling av kunnskap og erfaringer etter gjennomføringen av prosjektet. Hva kan jeg trekke ut av studentenes tilbakemelding? Hvilke fagkompetanse står studentene igjen med? Hvilke utfordringer ligger i fagfeltet? Sist men ikke minst; kan denne informasjonen bidra til utviklingen av kjennetegn til å støtte dagens konseptuelle kunsthåndverk?

Rammer

Studiet Kunst og design, tekstil, er bygget opp som et årsstudium i høyere utdanning, på høgskolen i Oslo, og har som mål å anvende tekstil i kunst- og designproduksjon. Studiet

inneholder ulike fag og prosjekter, deriblant tekstilkunst som det er innhentet empiri til undersøkelsen.

Opptaksgrunnlaget er studiekompetanse fra videregående skole og studentene har derfor liten eller ingen kompetanse i faget tekstil, bortsett fra det halve året de har gjennom dette studiet. Studentgruppen bestod av 15 studenter, hvor alle var jenter. Tidsrommet for oppgaven var satt til seks arbeidsuker, delt med andre fag i studiet.

Samtykke

Studentene ble informert om prosjektet og ble utdelt et informasjonsskriv som beskrev hvordan prosjektet ville relateres til min masterundersøkelse¹⁷. Skrivet inneholdt beskrivelse av anonymisering av studentene og studentene har signert og godkjent bruk av deres prosjekt i denne undersøkelsen. Studien er meldt og godkjent av Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste A/S.

Forskerens rolle

I løpet av perioden med studentenes prosjekt, har jeg blant annet hatt rolle som observerende deltager, lærer og veileder. Johannesen (2010) skiller mellom deltagende observatør og observerende deltager. Om en er deltagende observatør foregår observasjonen i skjul. Er en observerende deltager, kjenner de andre deltagerne til observasjonen.

Med bakgrunn i at prosjektet er delvis konstruert, vil jeg her understreke at observasjonen foregår derfor under en ”arrangert setting som er spesielt konstruert for å studere fenomenet” (Johannessen, et al., 2010:120). Den foregår likevel i studentenes studietid, hvor prosjektløsning er en del av studie. Det som observeres er studentens gjennomføring, refleksjoner og resultater av det arrangerte prosjektet som vil bli knyttet opp mot forståelse av fenomenet.

Fagfeltets egenart

FAGDIDAKTIKK

Fagdidaktikk er et begrep i utvikling og har blant annet blitt definert slik; ”Fagdidaktikk er alle de refleksjoner en kan knytte til et fag og undervisning av dette faget, som kan gi økt kunnskap om fagets beskaffenhet, om fagets legitimering og økt kunnskap om hvordan faget kan læres, undervises og utvikles” (Lorentzen i Ongstad, 2004:55). Dette er en vid definisjon som tar opp ulike sider ved fag og undervisning, og undersøkelsen som er foretatt knyttes

¹⁷ Se vedlegg nr. 2.

derfor tydelig til utsagnet. Det er gjort refleksjoner over hva faget tekstilkunst kan inneholde, både for å utvikle fagets innhold og for å legitimere problemstillinger som ligger knyttet til fagets teoretiske forankring.

En annen definisjon som er gjennomgående, og som har vært sentral gjennom egen faglærerutdanning, er de didaktiske spørsmålene om *hva*, *hvordan* og *hvorfor*. Disse begrepene kan vi se igjen i Gundems definisjon av didaktikk;

Hva som skal undervises og læres (innholdsaspektet).

Hvordan skal det undervises og læres (formidlings- og læringsaspektet).

I hvilken hensikt eller hvorfor skal noe undervises og læres (målaspektet)” (Gundem, 1998:38).

Denne definisjonen kan knyttes direkte til undervisningen som er gjennomført, og kan i ettertid reflekteres over. Hva innholdet kan være, hvordan det kan formidles, og hvorfor dette skal undervises i og læres. Her vil også Donald Schöns (1987) tilknytning til forholdet mellom teori og praksis satt opp mot den reflekterende praktiker være sentral. Schön beskriver den reflekterende praktiker som stadig i faglig dialog med sin praksisutøvelse (Schön, 1987). Med begrepet *reflection-on-action-in-action* viser han til praktikerens fortløpende bevisste refleksjon i et handlingsforløp, eller som en etter-refleksjon over refleksjonen som foregikk i praksis (Ibid). En refleksiv holdning kan dermed bidra til å stille spørsmål til undervisning innenfor tema, og problematisere det på en måte som kan bidra til både utvikling og legitimering av et aktuelt undervisningsinnhold - i denne sammenheng, konseptuelt kunsthåndverk.

F A G E T T E K S T I L K U N S T

Kunsthåndverket tekstilkunst er definert som alt som angår fremstilling av tekstiler gjennom farging, spinning, veving, trykking, søm, strikking, hekling, osv (Snl, 2011). I snevrere betydning er det definert som forarbeid og fremstilling av tekstiler på et kunstnerisk plan (Ibid). Tekstilkunst er i dag knyttet til billedkunsten og blir sett på som å ha samme praksis og funksjon som et bilde, og har derfor fått status som kunst (Danbolt, 2001:460). Det til tross for den håndverksmessige fremstilling av materialene som over definerer hva tekstilkunst er.

I studieplanen for Kunst og design, tekstil, står det at prosjektet tekstilkunst;

[...] fokuserer på dynamikken mellom praktisk-estetisk arbeid, teoretisk studier, refleksjon og formidling. Studentens evne til å visualisere og formidle sine ideer står sentralt. Studentene skal tilegne seg relevant kunnskap knyttet til områdene i studiet, for anvendelse i prosjekter (HiO-Est, 2010).

Det står også at studenten skal ”gjøre valg, eksperimentere med materialer, teknikker og redskaper og anvende disse i forhold til idé, intensjon, funksjon og uttrykk” (Ibid). Det er her tydelig at studieplan inneholder aspekt som sammenfaller med definisjoner av tekstilkunsten i kunstfeltet.

Det kan også trekkes linjer til kunsthåndverkets praksis, hvor blant annet fokus på teknikker og materialer er sentral. Det til tross for at kunsthåndverksbegrepet er utelatt fra studieplanen. Om studiet utelukker det eller har innlemmet det i begrepet kunst, er vanskelig å si. Det er derimot åpent for en tolkning av studieplanen på en slik måte at studiets mål og ambisjoner kan fokusere på konseptuelt kunsthåndverk. Jeg stiller meg derfor spørrende til om hvorvidt faget kan ha slått sammen kunst- og kunsthåndverksbegrepene, definert som kunst og design? Og om dette er gjort for å legge til rette for en mer åpen praksisform til fordel for studentene i likhet med omdefinering på kunsthøgskolene? Et mulig motiv for å betrakte dette som fordelaktig for studentene, er at de kan tilegne seg kunnskap om ulike praksiser og dermed gi studentene et større faglig og kunstnerisk spekter med tanke på sin egen utvikling i feltet.

Det står blant annet også at studentene skal ”få kjennskap til hvilken rolle tekstil som kunst og design har og har hatt i ulike kulturer” (Ibid). Med tanke på dette kan kunsthåndverkets tilhørighet til prosjektet tekstilkunst, tydelig begrunnes gjennom å se på hva tekstilens rolle har og har hatt. Det kan knyttes til teori rundt det konseptuelle kunsthåndverket, samt vektlegge studentenes refleksjoner rundt teorien vedrørende deres praktiskeestetiske arbeid.

Med utgangspunkt i innholdet i studieplanen og målsetning for prosjektet, er dette tolket over i et undervisningsopplegg, og er å finne i vedlegg nr 5.

Rammer og mål for prosjektet

Tema for prosjektet ble, *Hverdagsgjenstander som kunstuttrykk*. Studentene kunne enten skape nye gjenstander, omskape eller tolke gjenstander, og omsette de i utradisjonelle materialer i tilknytning til tema. Det tekstile område, enten innen tekstil som material, teknikk eller tekstile referanser ble rammene for prosjektet. Dette var en relativt åpen ramme, men samtidig avgrenset til å måtte forholde seg til tekstil- og til hverdagsgjenstander. Det var opp til studentene selv å definere hva de la i disse begrepene, som vil vise seg i resultatene som oppgaven senere kommer tilbake til.

Mål for prosjektet er hentet fra studieplanen og er å finne i oppgaveteksten¹⁸.

¹⁸ Se vedlegg nr 5

Studentene ble i tillegg bedt om å ta i bruk kontraster og motsatsvirkninger for å oppheve gjenstandens funksjon og form, og gi arbeidet en tittel samt reflektere rundt en definisjon av prosjektet som kunst eller kunsthåndverket.

Perioden

Som innføring av oppgaven gjennomførte jeg en powerpoint-presentasjon som inneholdt oppgavetekst, med presentasjon av eget undersøkelsesområde. Studentene fikk også en kort innføring i kunsthåndverkets utvikling frem til i dag. I tillegg ble det fokusert på dagens konseptuelle kunsthåndverk og diskusjonen som pågår om kunsthåndverkets situasjon. Her ble prosjektet knyttet til Louise Mazantis¹⁹ (2007) tre formelle kjennetegn for kunsthåndverk, som en inspirasjonskilde til ulike måter å forholde seg til hverdagsgjenstander på. I presentasjonen ble et vidt spekter lagt fram i bruk av hverdagsgjenstander som kunstuttrykk, og hvordan det kunne brukes innen tekstilkunst. Jeg gav dermed studentene et variert bakgrunnsmateriale som jeg håpet skulle være motiverende og inspirerende til å begynne med sin egen idéutvikling.

Etter en uke ble studentene bedt om å drøfte ulike idéer og tanker i plenum. Det kom da frem at studentene opplevde oppgaven som vanskelig, og hadde problemer med å komme opp med idéer. Det kan også skyldes at studentene har liten erfaring innen emnet og derfor hadde vanskelighet med å komme skikkelig i gang med prosjektet. Det kan her også stilles spørsmål til om prosjektet kunne trenge ytterligere avgrensninger rundt rammene for prosjektet.

Studiet legger opp til at studentene skal levere en skriftlig refleksjon over prosjektene som blir gjennomført. Her skal prosessen dokumentert fra idéutvikling til ferdig resultat. Perioden ble også avsluttet med en muntlig presentasjon.

Reflection-on-action-in-action

SAMMENHENG MELLOM TEORI OG PRAKTISK-ESTETISK ARBEID

Som studieplanen i Kunst og design, tekstil sier, er det en viktig del av studiet å fokusere på den dynamikken som er mellom praktisk-estetisk arbeid, teoretisk studier og refleksjon (HiO-Est, 2010). I prosjektet ble teorien lagt frem som et grunnlag for feltforståelse, før studentene iverksatte sitt praktisk-estetiske arbeid. Studentene måtte også legge frem refleksjoner rundt sitt eget arbeid, og hvordan det relaterte seg til de teoriene som var blitt presentert. Det ble

¹⁹ Se side 31 og 32 for beskrivelse.

gjort både muntlig og skriftlig. Det teoretiske perspektivet var derfor ment å gjennomsyre oppgaven. I studentenes muntlig presentasjon måtte de besvare flere spørsmål²⁰, hvor to spørsmål er trukket ut i denne sammenheng;

1. Studentenes refleksjoner rundt eget prosjekts relasjon til hverdagen
2. Plassering av eget prosjekt innen kunst- eller kunsthåndverksjangeren

Spørsmålet om prosjektets relasjon til hverdagen som utgangspunkt for prosjektet ble tatt med for å se om Mazantis teori om kunsthåndverkets grunnleggende relasjoner til hverdagen kunne være gjeldene innenfor prosjektets rammer, og om det var mulig å ta det i bruk i en undervisningssammenheng.

Spørsmålet om plassering av prosjekt innen kunst eller kunsthåndverk, ble tatt med for å problematisere og reflektere over feltets situasjon.

Relasjon til hverdagen?

Blant besvarelsene på spørsmål 1 nevnt ovenfor, var det et gjennomgående flertall som valgte å definere sitt prosjekt som en *åpenlys relasjon til hverdagen*. Her er det mulig at det kan ha vært oppgavens rammebetingelser med utgangspunkt i hverdagsgjenstander som gjorde at flertallet av studentene valgte å definere prosjektet sitt på denne måten. Noe som også kan knyttes til de funn som ble gjort i masteroppgavens hoveddel.

Noen av studentene kunne også se en plassering innen *åpenlys*, og *teknikk og materialbåret relasjoner* i et og samme prosjekt. Det fordi flere av studentene tok utgangspunkt i en gjenstand, men som hadde også en stor tilknytning til teknikken og materiale.

En kan her stille spørsmål til om Mazantis relasjoner ikke passer å benytte i et slikt prosjekt, fordi skillelinjene mellom de ulike relasjonene ikke blir tydelige nok med hensyn til prosjektets tema og rammer? Likevel åpnet dette for at studentene kunne reflektere over relasjonene til hverdagen og bli bevisst på forholdene som eventuelt kunne ligge der. Dette kan også vise til at et slikt prosjekt som er gjennomført, kan defineres og kjennetegnes som en åpenlys relasjon til hverdagen.

Studentenes forståelse av kunsthåndverk

Studentenes muntlige refleksjoner av oppgaven og i den skriftlige delen kom det frem at innføringen av oppgaven hadde gitt studentene mye inspirasjon.

²⁰ Se vedlegg nr. 4

Jeg synes det var veldig fint med en slik innføring som vi hadde, for da fikk man litt mer perspektiv, for jeg tenkte med en gang, oi! Veving og sånn, når man tenker tekstilkunst. Men vi fikk større perspektiv på det med innledningen (Student 3).

Studentene uttrykte seg som overrasket og inspirert over et nytt perspektiv på fagfeltet. Det kom frem en holdning av at kunsthåndverk er *kjedelig brukskunst*. Dette kunne tolkes som en indikasjon på at studentene ikke hadde noe forhold til hva som befinner seg av kunsthåndverk i feltet i dag. Det var også flere studenter som ga uttrykk for at de hadde en form for negativ oppfattelse av hva kunstfeltet, tekstilkunst inneholdt, noe en også kan se i sitatet over.

Selv kan jeg si å ha hatt en lignende holdning til kunsthåndverk og tekstilkunst, men etter jeg har jobbet i dybden i feltet har jeg fått et annet inntrykk, interesse og forståelse over hva feltet består av i dag, av dets mangfold, variasjon og uttrykk. Denne interessen for feltet var også grunnlaget for at jeg ville skrive en masteroppgave om dette tema.

Det som viste seg i forhold til hvordan studentene definerte plassering av egne prosjekt enten kunst eller kunsthåndverk, var at det lå en klar holdning til å definere kunsthåndverk som brukskunst. Dette var noe som viste seg tydelig gjennom muntlig fremlegg og skriftlig dokumentasjon, som et grunnlag for å definere prosjektene som kunst – at det ikke hadde en bruksfunksjon. Det skjedde til tross for presentasjonen som tok for seg kunsthåndverkets utvikling fra 1500-tallet frem til i dag.

Dette vil jeg si speiler problematisering av kunsthåndverkets situasjon i dag, og er kanskje en bekreftelse på det som tidligere er lagt frem, nemlig at kunsthåndverket trenger en teoriutvikling som kan klargjøre hva som er innholdet i begrepet kunsthåndverk i dag. Holdning og forståelse for hva kunsthåndverk består av må oppdateres, og er som sagt under utvikling innen kunsthåndverkets egne rammer.

Det viser også at undervisning i feltet må være oppdatert på hva som finnes i samtiden ved å delta i debatten. Ved å reflektere rundt situasjonen til konseptuelt kunsthåndverk vil studentene også opplæres til å ha en kritisk holdning til det som skjer. Det kan også vise til at kunsthåndverkets udefinerte posisjon kan ha påvirket til holdninger som kan være nokså negative til hva kunsthåndverk er, uten at oppgaven påstår at dette er tilfelle kun basert på funn i dette ene prosjektet og min egen forforståelse. Det går likevel an å forholde seg til det som er et tilfelle av en holdning som er til feltet, og kan stilles spørsmål til om det kan være noe som er en gjeldende forståelse for feltet?

MED UTGANGSPUNKT I HVERDAGSGJENSTANDER

Studentenes ideer for gjennomføring av prosjektet var mange og svært varierte. Noen av studentene valgte å jobbe ut fra teknikk og materiale, mens andre lot et konsept eller gjenstanden styre prosessen. Det var fire ulike måter som tydelig viste seg som kjennetegn på hvilke fokusområder studentene nærmet seg temaet hverdagsgjenstander som kunstuttrykk. Her definert som;

1. Teknikk og håndverk
2. Gjenstanden som et materiale
3. Innhold formidlet gjennom håndverket.
4. Innhold som utelukker fokus på håndverket.

Jeg vil videre beskrive de mest karakteristiske trekkene for de fire gruppene, og trekke frem ett prosjekt plasser i hver gruppe for å eksemplifisere disse trekkene.

Gruppe 1: Teknikk og håndverk

I denne gruppen kan en tydelig plassere to av studentenes prosjekt. En som jobbet med bretteing i tekstil, og en som jobbet med avstiving av tekstil i sukkerlake. Studenten som jobbet med sukkerlake vil eksemplifisere denne gruppens karakteristikk.

Studenten startet prosessen med å bestemme teknikken, og jobbet ut fra problemstillingen; Hvordan skape romlig form i tekstil ved bruk av sukkerlake? Studenten tok utgangspunkt i skoen som gjenstand. Ved å jobbe med blonder og hekling, formet hun materialet rundt en sko, og avstivet med sukkerlake. Hun endte opp med tre rokokkoinspirerte sko i tekstil.



Bilde 9: Studentarbeid. 2011

Studenten jobbet med teknikk og håndverksorientert problemløsning som utgangspunkt for å utforme en gjenstand. Denne måten å løse prosjektet på viser også referanser til det å *gjengi gjenstander* som ble definert i hoveddelen.

Gruppe 2: Gjenstanden som et materiale

Det var sju av studentene som tok utgangspunkt å jobbe med *gjenstanden som et materiale*. Studentene jobbet med gjenstander som; knapper, pasta, fyrstikkesker, servietter, glidelåser, oppvaskhansker og muffinsformer. Denne gruppen ble derfor stående som kjennetegn for mange av studentenes prosjekter. Studenten som jobbet med muffinsformer vil her vises som



Bilde 10: Studentarbeid. 2011

eksempel på denne gruppens arbeidsmåte.

Studenten jobbet ut fra en tanke om å oppheve gjenstandens form og funksjon. Hvor muffinsformer ble brettet og sydd om til en skulpturell kjole.

Denne studenten jobbet dermed med muffinsformen som et materiale og jobbet direkte i materialet ved å tilpasse det tekstile teknikker. Det kan beskrives på samme måte som det kom frem under analysen av kunsthåndverk, hvor gjenstanden blir brukt som et materiale på samme måte som tekstil er et materiale²¹. En har her en gjenstand som en former om til nye former.

Gruppe 3: Innhold formidlet gjennom håndverket

Innen denne gruppen kan det plasseres tre prosjekt, hvor alle vil bli beskrevet da de karakteriserer gruppen på ulike måter.

To av prosjektene kan her knyttes opp til en form for tolkning av gjenstander. Den ene studenten ville formidle forbruk i samfunnet ved å sy kamera, mobiltelefon og data i tekstil. Produktene ble hengt opp på et juletre uten barnåler. Det for å understreke forbruket en har rundt juletid. Studentens innhold blir med det understreket ved å sy gjenstander som er lett gjenkjennelig og som blir reklamert mye om.

En annen student ønsket å illustrere en barnebokfortelling tredimensjonalt ved å sy, hekle og trykke historien for å gjøre innholdet mer levende.

Det var også en student som tok utgangspunkt i å formidle et innhold, hvor teknikken og håndverket ble brukt for å understreke budskapet. Hun valgte å brodere en reklameplakat med korssting, og ville med det formidle hvordan reklame, kapitalisme og forbruk er med på å

²¹ Se side 61.

ødelegge hverdagen til det moderne mennesket. Hun tok dermed i bruk håndverket som et virkemiddel til å gi konseptet en oppmerksomhet, men det også sammen med å gi verket tittelen; ”There must be more to life”.

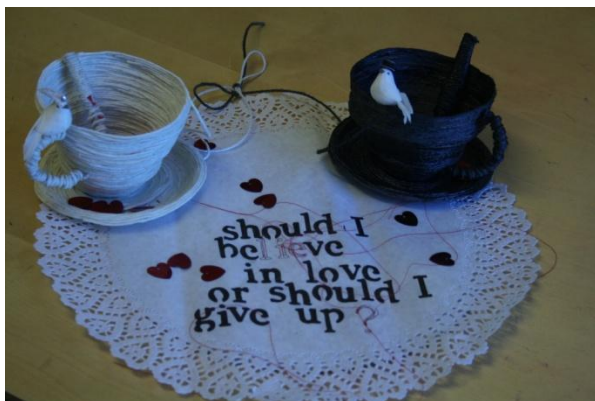
Innhold mener jeg derfor blir formidlet *gjennom håndverket*, hvor tekstil og tekstile teknikker blir brukt på en utradisjonell måte for å understreke et budskap.



Bilde 11: Studentarbeid. 2011

Gruppe 4: Innhold som utelukker fokus på håndverket

I denne gruppen kan det plasseres tre prosjekter. Hvor en jobbet med temaet barnemishandling, en annen med tema kjærlighet og en tredje med tema barnearbeid i bomullsindustrien. Det karakteristiske trekk i denne gruppen vil bli presentert gjennom ett av prosjektene.



Bilde 12: Studentarbeid. 2011

En student tok utgangspunkt i et konsept om hvordan en kunne formidle kjærlighet. Tittel på verket var, ”Should I believe in love, or give up?”. Hun startet med at hun ville ta utgangspunkt i tekoppen og videreutviklet det ved å tilføre den et innhold. Koppene ble derfor formidler av et innhold som gikk utover verkets forholdt til gjenstanden kopp,

hvor konseptet utelukker fokuset på håndverket.

Det som er felles med denne gruppen er at konseptet *utelukker* tilknytning til håndverket, teknikken og gjenstanden, selv om det er tilstedet i utformingen av verket.

Sammenfatning

En kan med dette se at prosjektet tillater en variert bruk av ideer, selv om det var avgrenset til å ta i bruk hverdagsgjenstander som inspirasjon. Den ulike problematikken vedrørende studentenes fokusområder er noe som kan knyttes direkte til det konseptuelle kunsthåndverkets problematisering i feltet – at feltet er vanskelig å definere på grunn av

utøvernes ulike fokus. Det kan også knyttes opp tid de kjennetegnene som jeg tidligere har kommet frem til.

Det å gruppere resultatene slik som er gjort over bidrar til en tydeliggjøring over hva et slikt prosjekt gir av ulike problemløsningsmetoder. En kan på den måten bryte ned undervisningsopplegget ved å se på hvordan oppgaven faktisk ble gjennomført av studentene. Det som er interessant med disse gruppene er at de også speiler det som kom fram i verksanalysen.

Dette er også noe som kan være positivt innhold i en undervisning, avhengig av at studentene oppfordres til refleksjon rundt sitt eget fokus, og hvordan deres arbeid forholder seg til de ulike sidene ved konseptuelt kunsthåndverk. Å gjøre studentene oppmerksom på hva som ligger av problematisering i samtidens kunstfelt kan også bidra til at studentene - hvert fall i forhold til dette prosjektet - selv blir oppmerksom på de valg de tar og hvor de velger å plassere sitt eget arbeid.

Å knytte en praktiskeestetisk oppgave til teorier kan være en innfallsvinkel som gjør studentene mer reflektert om kunstfeltets situasjoner. På denne måten kan det bli en dialog i fagfeltet som kan bidra til en økt legitimering av hva konseptuelt kunsthåndverk er, og hva det inneholder.

Kapittel 8 – Praktisk-estetisk arbeid

Som en del av masterundersøkelsen har jeg parallelt drevet med eget praktisk-estetisk arbeid, som i stor grad avleder fra hoveddelens undersøkelser.

Ved å ta utgangspunkt i problemstilling har jeg i likhet med det fagdidaktiske perspektivet valgt å begrense meg til tekstil.

Med utgangspunkt i et fenomenologisk vitenskapssyn er jeg her ute etter å avdekke, klargjøre og tydeliggjøre fenomenet (Halvorsen, 2007:143). Halvorsen forklarer at det da er viktig å finne en form som gir mest mulig dekning for det som skal formidles (Ibid). I det praktisk-estetiske arbeidet innenfor tekstil vil jeg derfor forsøke å avdekke, klargjøre og tydeliggjøre fenomenet gjennom å tolke og kommentere noen av kjennetegnene som jeg har gjort av funn gjennom de ulike analyseenhetene. På den måten vil jeg også tolke fenomenet og vil vise en problematisering seg imellom.

Halvorsen beskriver at;

[...] utøvende kreativ virksomhet av praktisk-estetisk art vil være handlinger som gir basiserfaringer og innlevelse fra innsiden, det vi kan kalle fortrolighetskunnskap. Men også ferdighetskunnskapen vil høre med. Hele prosessen fram til ferdig produkt gir muligheter for tilegnelse av ny erkjennelse gjennom en veksling og en vekselvirkning mellom manuell og mental aktivitet (Halvorsen, 2005:48).

Med det kan en si at mitt praktisk-estetiske arbeid er med på å gi med en fortrolighetskunnskap og ferdighetskunnskap innen fenomenet. Denne kunnskapen skiller seg ut fra de andre analyseenhetene fordi her er det mitt eget arbeid og min egen fortolkning av fenomenet som tillates å komme i fokus. Jeg vil videre reflektere rundt dette arbeidet.

Praktisk-estetisk arbeid

Å gjøre i praksis mener jeg kan gi en dypere forståelse av fenomenet. Det fordi jeg lærer om fenomenet gjennom opplevelse og handling.

I eget praktiskeestetisk arbeid har jeg jobbet med tolkning av ulike gjenstander fra hverdagslivet og har valg å begrense meg til å jobbe innenfor gruppen som gjengir en gjenstand. Da på den måten at jeg tar i bruk hard/myk materialkontrast i tekstil. Jeg synes denne gruppen skilte seg ut og var minst presentert i analysen, da selv om det var nettopp denne type arbeid som dannet grunnlag for at jeg ville jobbe med denne undersøkelsen. Jeg har derfor ønsket å jobbe videre med dette i eget arbeid. Jeg har valg å jobbe med to verk som kan plasseres i denne kategorien.

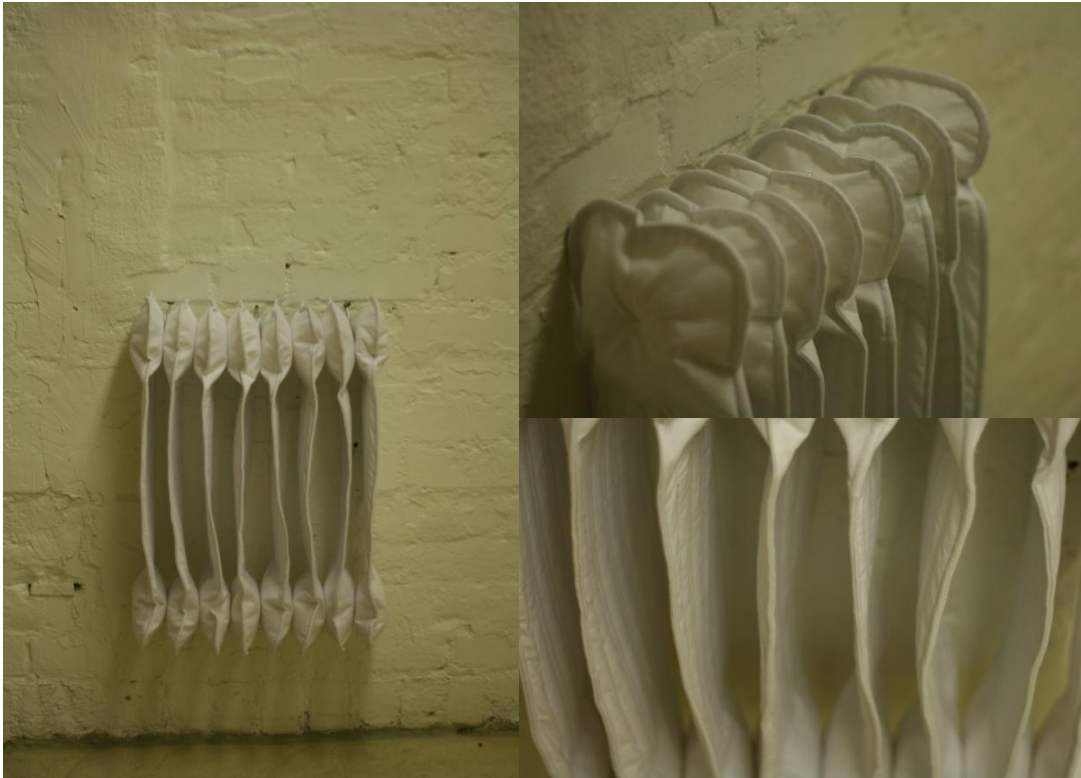
Konsept

For meg har det vært viktig å ta utgangspunkt i gjenstander som er relativt allemannseie. Det fordi jeg vil at verket skal appellere til folk flest. Jeg har også valg ut gjenstandene med bakgrunn i at det er gjenstander som kan framstå som anonyme, og som en absolutt ikke forbinder med materialet tekstil. Det med grunnlag i at jeg vil at gjenstandene skal gi en form for opplevelse av det tekstile. Når jeg da syr disse gjenstandene i tekstil vil jeg derfor prøve å spille på et overraskende møte med verket og ikke minst med gjenstanden. Jeg trekker derfor inn den hard/myk materialkontrasten som kom frem i verksanalysen som et virkemiddel for å formidle denne opplevelsen.

Jeg er opptatt av at verket skal vise til en alternativ tolkning av virkeligheten. Jeg spiller på at verket skal ta utgangspunkt i en gjenstand som har en klar funksjon, men tolket i tekstil opphører funksjonen og en står dermed ovenfor et møte med materialet og en gjenstand som er ubrukelig.

Det ene verket skal bli en installasjon av et rom, nærmere bestemt et baderom hvor jeg vil sy en dusj. Det andre verket jeg her skal presentere er en radiator som er sydd i tekstil.

RADIATOR



Bilde 13: Eget arbeid. *Radiator*. 2011

Gjenstanden

Radiatoren har jeg valgt å sy fordi det er en gjenstand som for det meste er svært anonym, og samtidig er det en gjenstand som er svært vanlig i alt fra hjem, skole og offentlige bygg.

En radiator er opprinnelig laget av metall og har riller hvor oljen sirkulerer og gir varme. Selve formen består av repetisjon av elementer og er dermed en form som er innesluttet og bestemt.

Jeg har trukket ut de mest sentrale linjer, former og størrelsesforhold som kunne hjelpe meg med en gjengivelse av gjenstanden slik at den skulle bli gjenkjennelig. Jeg har valgt å sy radiatoren i hvitt bomullsstoff, og har brukt vatt og skumgummi for å gi den en hard/myk materialkontrast. Jeg har også valgt bomullstoff fordi det kan vise radiatorens detaljer samtidig som det er et stoff som egner seg godt til å sy i.

I tekstil får radiatoren organiske former som står i kontrast til dens opprinnelige statiske form. Selve materialet tekstil har derfor en sentral rolle i dette verket som skaper kontrast til gjenstandens funksjon.

DUSJ



Bilde 14: Eget arbeid. *Dusj*. 2011

Gjenstanden

I dette verket ønsket jeg å lage en tekstil tolkning av noe som en ikke forbinder med tekstil, og som kunne skape en enda større opplevelse av materialet tekstil. Jeg valgte derfor å lage en tekstil tolkning av et badrom, og begrenset meg til å sy en dusj.

Et bad kan forbindes med å være svært sterilt med sine harde og blanke overflater, og kan ofte ha et kaldt preg over seg. Selve dusjen, blandebatteriet og dusjhodet er det jeg har valgt å presentere i denne sammenheng.

Dusjkranen er opprinnelig laget i metall hvor overflaten er hard og blank. Jeg har i den forbindelse valgt å bruke tekstile materialer som kan gi referanser til kranens opprinnelige materiale. Jeg har derfor valgt ut et grått vulour stoff som har en speilende metallisk overflate, men som samtidig gir og uttrykker de tekstile kvalitetene. Det har jeg valgt å gjøre fordi jeg i dette verket nettopp ønsker å formidle en tekstil opplevelse.

Også i dette verket får gjenstanden organiske former fordi den er fylt med vann. Det forsterker derfor ideen gjennom en hard/myk materialkontrast.

Konteksten

I tilknytting til Mazantis (2006) avhandling, så tolket hun også kunsthåndverkets kontekst i utstillingsrommet.

Å plassere kjente gjenstander laget i tekstil inn i et utstillingsrom skaper en kontekst som virker inn på hvordan verket blir betraktet. Den tekstile tolkningen av gjenstander blir derfor plassert i en kontekst hvor betrakter oppsøker verket og kan oppleve gjenstanden på en ny måte. Verkene har ikke noen plass utenfor gallerirommet, da det verken har en funksjon eller annen intensjon enn å tilhøre her.

Det er vanskelig her og nå å vurdere konteksten som verkene skal befinne seg i. Jeg har likevel gjort meg noen tanker rundt dette når jeg har jobbet med de ulike verkene.

Jeg ser for meg konteksten som disse verk skal plasseres i – et utstillingsrom som er stort og åpent, og høyt under taket. Jeg ser derfor for meg at konteksten vil gi verket av radiatoren den anonyme tilhørighet jeg ønsker om jeg kan plassere verket som om det hadde hørt til rommet. En er dermed nødt til å gå nært inn å betrakte det for å oppleve den materialkontrasten som er intensjonen min og kan kanskje oppleve et overraskende møte med gjenstanden.

Med verket av dusjen vil dermed konteksten bli en annen. Det fordi dusjen blir feilplassert i denne type kontekst. Jeg ønsker likevel at verket skal gi de tekstile referansene og dermed blir det viktig at rommet er med på å gi denne opplevelsen. Muligheter for dette kan være å lage et avgrenset rom hvor en da kan oppleve verket og det tekstile ved å gå inn i rommet. Andre muligheter er å supplere med flere elementer fra baderommet.

Kapittel 9 – Avsluttende refleksjoner

Kritiske blikk på analysestrategi

Jeg har ulike innfallsvinkler for å undersøke fenomenet. Det å gå til primærkilden, som er kunsthåndverkeren selv, og i tillegg analysere verk, mener jeg kan være en metode som kan gi svar som kan være gyldige. Om antall intervju ville vært flere, ville også gyldigheten ha økt med mengden. Som tidligere nevnt valgte jeg likevel å ta i bruk de data jeg fikk fra intervjuene fordi jeg også har valgt å ha andre analyseenheter som vil gi mer data og dermed bidra til at de funn som er gjort på basis av intervjuene blir mer pålitelige. Jeg håper likevel at de kan stå som eksempler, da det er primærkilder som gir et bilde på hvordan deres akkurat praksis fungerer, som nettopp er gyldig for akkurat dem.

En analysemodell, inspirert fra teoriutvalget mitt, utført på sju verk, har gitt meg data som kan være med å svare på hva som kjennetegner det konseptuelle kunsthåndverket. Det er mine subjektive tolkninger som danner grunnlag for innhenting av data på dette området. Her kan det også stilles spørsmål til påliteligheten til innhenting av data siden det er jeg som har tolket verkene.

Gjennom et praktisk-estetisk undervisningsopplegg med studenter har jeg også innhentet empiri på hvordan en kan undervise innen konseptuelt kunsthåndverk, og hvordan en kan løse et slikt prosjekt.

I eget praktisk-estetisk arbeid har jeg brukt noen av de kjennetegn som kom frem i analysen, tolket det, og laget min egen versjon av det som blir stående som en kommentar til undersøkelsen.

Disse to framgangsmåtene har fungert mer som et resultat av, eller en kommentar til undersøkelsesområdet.

Det kunne ha vært mulig å ha andre fremgangsmåter enn å gjennomføre et undervisningsopplegg for å rette fokus på det fagdidaktiske perspektivet som masteroppgave i dette studiet krever. Jeg mener likevel at det prosjektet som ble gjennomført har gitt meg en erfaring som base for å kunne drøfte om hvordan en kan skape en dialog mellom teori og praksis.

Det praktisk-estetiske arbeidet kunne også ha konsentrert seg rundt bruk av gjenstanden som materiale, som viste seg å være sentralt i flere av verkene som var analysert. En avgrensing

var nødvendig å ta tidlig i prosessen da det praksisk-estetiske arbeidet er en tidkrevende prosess som har gått parallelt med de andre delene av undersøkelsen. Det praktiske arbeidet er likevel knyttet til problemstilling og til det som har vært en sentral del av masteroppgavens undersøkelse.

Kunsthåndverkets fremtid

Kunsthåndverket er bærer av verdier som er viktig innen utdanning i kunst og håndverksfag.

Kunsthåndverket bærer på kunnskap om håndverk og teknikker som må formidles videre.

Det trengs også en ny forståelse over hva som er håndverk og hva som er et materiale. En ting er derfor sikkert, at håndverksmessig kunnskap om et materiale vil være sentralt for å videreutvikle den.

Erfaringen fra undervisning innen tema konseptuelt kunsthåndverk opplevde jeg at kunsthåndverk ble oppfattet som brukskunst. Samt at det også speilet det som jeg har hatt som bilde av kunsthåndverket. Jeg stiller meg derfor spørrende til om kunsthåndverk er et underkommunisert tema i skolen? Dette kan også knyttes til at kunsthåndverket er i den situasjonen det er i. Jeg mener derfor at dette viser til at kunsthåndverket sårt trenger en legitimering. Noe som formidling av og forskning på området kan bidra til.

Jeg er også spent på hvordan utviklingen innen kunsthøgskolene vil bli. Vil de utydelige grensene bli enda vanskeligere å trekke da utøverne selv ser ut til å ikke ville definere hvor de står?

Utvikling av kunst og kunsthåndverk er noe som alltid vil være tilstede. Det fordi samfunnet er i stadig endring. Det gjelder da også ny materialer og nye redskaper. Hva som kjennetegner et felt vil derfor alltid være i bevegelse og dermed kan det alltid diskuteres.

Det er tydelig at feltet er i utvikling og at feltet blir problematisert og gitt et fokus både innen utstilling, seminarer, fagbøker og avhandlinger. For at det konseptuelle kunsthåndverket skal kunne legitimeres som et selvstendig felt, trengs det ytterligere forskning i feltet. Det er viktig å dokumentere utviklingen og drøfte den i en større helhet. En må dokumentere den kunnskapen som befinner seg i feltet. Dette kan bidra til å sette ord på hva som kan kjennetegne det konseptuelle kunsthåndverket slik at det ikke går i oppløsning. Jeg oppfordrer derfor andre til videre forskning av feltet.

Kilder

- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax.
- Brinkmann, S., & Tanggaard, L. (2010). *Kvalitative metoder: en grundbog*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Bull, K. A. (1997). *Kunsthåndverkets emansipasjoner: en drøftelse av forholdet mellom kunsthåndverket og kunstverket*. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie. Universitetet i Bergen.
- Bull, K. A. (2005). *Kunsthåndverket fra materialistisk kunst til konseptuell materialisme*. Trondheim: Nordenfjeldske kunstindustrimuseum.
- Bull, K. A. (2007). *En ny diskurs for kunsthåndverket: en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*. Oslo: Akademisk publisering.
- Danbolt, G. (2001). *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Samlaget.
- Danto, A. C. (2006). *Kunstens avsluttning* Oslo: Pax.
- Gulbrandsen, T. B. (2006). *Fortellende kunsthåndverk - Narrative teorier anvendt på kunsthåndverksobjekter*. Masteroppgave i formgivning, kunst og håndverk. Avdeling for estetiske fag ved Høgskolen i Oslo.
- Gundem, B. B. (1998). *Skolens oppgave og innhold: en studiebok i didaktikk*. Oslo: Universitetsforl.
- Halvorsen, E. M. (2005). *Forskning gjennom skapende arbeid?: et fenomenologisk-hermeneutisk utgangspunkt for en drøfting av kunstfaglig FoU-arbeid*. Porsgrunn: Høgskolen.
- Halvorsen, E. M. (2007). *Kunstfaglig og pedagogisk FoU: nærhet, distanse, dokumentasjon*. Kristiansand: Høyskoleforl.
- Hansen, L. (1995). *Men er det kunst? - En undersøkelse om praksis hos kunsthåndverkere med klær som virkefelt.*, Hovedfag i forming. Avdeling for estetiske fag ved Høgskolen i Oslo.
- Henmo, I. (2007, 11.12.2007). *Kunsthåndverk - et begrep i bevegelse Billedkunst No.7*.
- HiO-Est. (2010). *Studieplan for kunst og design 1. Årsstudium tekstil* Lastet ned 02.12.2010, fra www.hio.no/studentarkiv/Fag-og-studieplaner-2010-2011/Fag-og-studieplaner-2010-2011-ved-Avdeling-for-estetiske-fag/KD1-tekstil
- Johannessen, A., Tufte, P. A., & Kristoffersen, L. (2010). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Abstrakt.

- Jørgensen, E. M. (1999). *Jørgensens lille kunstordbok*. Oslo: Forsythia forlag.
- Kjørup, S. (2010). Kant, kunst og kunsthåndverk. *Kunsthåndverk 2010*, s. 67-73.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Løvhaug, A. L. (2011). *Anne Lene Løvhaug*. Lastet ned 30.03.2011, fra www.anneleneløvhaug.no/om.html
- Mazanti, L. (2006). *Superobjekter: en teori for nutidigt, konseptuelt kunsthåndværk*. Danmarks Designskole, København.
- Mazanti, L. (2007). *Hverdagens alibi - Old and empty words can be made new*. Paper presented at the Everyday life/hverdagsliv. Lastet ned 09.12.2010, fra <http://www.everydaylife.no/pdf/seminar/mazanti.pdf>
- NK. (2011). Norske Kunsthåndverkere. Lastet ned 27.03.2011, 2011, fra <http://sites.web123.no/norskekunsthåndverkere/nk/hvaerkunsthåndverk.cfm>
- Ongstad, S. (2004). Fagdidaktikk som forskningsfelt. In B. Ytterstad (Red.), *Faglige forbindelser - artikkel og tekstsamling i tilknytning til undervisning i fagdidaktikk i formgivning, kunst og håndverk ved master avd. EST, Høgskolen i Oslo*. Oslo: HiO-notat 2008 nr 7
- Schön, D. A. (1987). *Educating the reflective practitioner*. San Francisco, Calif.: Jossey-Bass.
- Slotte, C. (2011). *Caroline Slotte*. Lastet ned 30.03.2011, fra www.carolineslotte.com
- Snl. (2011). *Store norske leksikon*. Lastet ned 12.03.2011, fra www.snl.no/tekstilkunst
- Steihaug, K. (2007). *Everydaylife/hverdagsliv: Kari Steihaug*. Lastet ned 30.03.2011, fra www.everydaylife.no/inviterte/steihaug.htm
- Thorbjørnsen, T. (2005). *Kunsthåndverket - et fag i drift?: fornyelse eller krise?*, Hovedfagsoppgave i kulturstudier ved Høgskolen i Telemark, Bø.
- Veiteberg, J. (2005a). *Kunsthåndverk: frå tause ting til talande objekt*. Oslo: Pax.
- Veiteberg, J. (2005b). Kunsthåndverk - en ubestemmelig kategori. I H. Koefoed (Red.), *Kunstene og det mediespesifikke - En fagbok om de materialbaserte kunstartenes situasjon*. Valdres Akademisk publisering
- Vilks, L. (1999). Mellom kunst og håndverk. *Kunsthåndverk* (nr.1), s. 27-30.
- Yin, R. K. (2007). *Fallstudier: design och genomförande*. Malmö: Liber.

Bildeliste

Bilde 1: Forside. Eget arbeid 2011.

Bilde 2*: Siri Berqvam. Siri. *Little piece of wonderland*, 2008. Lastet ned 04.11.2009, fra <http://www.siriogatle.no/berqvam/sirihtm/sirilittle.htm>

Bilde 3*: Irene Nordli. *Venus #1*, 2000. Lastet ned 15.02.2011, fra <http://www.flickr.com/photos/nordenfjeldske/4620961539/in/photostream>

Bilde 4*: Hilde K. Frantzen. *Øvelser i å dø*, 2010. Lastet ned 09.12.2010, fra <http://www.hildefrantzen.com/master.html>

Bilde 5*: Caroline Slotte. *Rose Border Multiple*, 2008. Lastet ned 01.12.2009, fra http://www.carolineslotte.com/works/works_rose_border_multiple/7.html

Bilde 6*: Astrid Sleire. *Renewalooop*, 2010. Lastet ned 09.12.2010, fra <http://astrids3.files.wordpress.com/2010/09/kunstnerforbundet2.jpg>

Bilde 7*: Kari Steihaug. *Rest*, 2005 Lastet ned 09.12.2010, fra <http://www.karisteihaug.no/default.pl?showPage=179>

Bilde 8*: Anne Lene Løvhaug. *Little Sister Happy 2003*, Lastet ned 09.12.2010, fra <http://www.annelenelovhaug.no/storbildevising/trofeer/1.html>

Bilde 9: Studentarbeid. 2011. Eget foto

Bilde 10: Studentarbeid. 2011. Eget foto

Bilde 11: Studentarbeid. 2011. Eget foto

Bilde 12: Studentarbeid. 2011. Eget foto

Bilde 13: Eget arbeid. *Radiator*. 2011

Bilde 14: Eget arbeid. *Dusj*. 2011

*Bildet er gjengitt etter avtale med kunsthåndverkeren selv.

Vedlegg

- Vedlegg 1: Informasjonsskriv kunstnere
- Vedlegg 2: Informasjonsskriv studenter
- Vedlegg 3: Intervjuguide
- Vedlegg 4: Spørsmålsliste muntlig presentasjon for studenter
- Vedlegg 5: Undervisningsopplegg – oppgavetekst
- Vedlegg 6: Resultater undervisning – bilder

Informasjonsskriv kunstnere

Forespørsel om å delta i intervju i forbindelse med en masteroppgave

Jeg er masterstudent i faget, i formgivning, kunst og håndverk ved Høgskolen i Oslo, kull 2009-2011. Jeg arbeider nå med et masterprosjekt hvor temaet er materialbruk i dagens kunst og håndverksfelt. Jeg vil i denne masteroppgaven belyse og drøfte det som viser seg innen materialbruk i dag og se om jeg kan finne en måte å gruppere og finne begrep som forklarer bruken av materialer i dag. Dette vil jeg videre knytte til bruk av materialer i utdanning innen kunst og håndverksfag. I forhold til utdanning vil jeg drive med plananalyse og gjennomføre en gruppeoppgave for studenter. Her vil jeg se hvilke konsekvenser og muligheter denne formen for materialbruk eventuelt får i skolen og se om hvordan studieplanene fokuserer på materialbruk. Formålet med prosjektet er å rette fokus på et materielt kunstfelt og se hvilke verdier en kan finne til bruk i fagets utdanning.

Tre kunstnere er aktuelle for intervju. Disse tre velges strategisk ut fra ulik gruppering av ulik materialbruk. Denne grupperingen er gjort etter egen analyse og definering av feltet.

Jeg vil gjennomføre intervju med tre ulike kunstnere. Disse tre skal presentere ulike former for materialbruk i egne kunstverk. I disse intervjuene vil jeg benytte et halvstrukturert intervju med utgangspunkt i en felles intervjuguide. Formålet med intervjuet er å få belyst kunstnerens egne tanker og praksis, i forhold til materialbruk i deres verk. Deler av intervjuet kan ta utgangspunkt i ett eller flere verk fra kunstneren selv.

Intervjuene vil bli dokumentert med lydopptak. Lydopptaket vil bli transkribert i etterkant.

Jeg forplikter meg til å oppbevare dokumentasjonen forsvarlig slik at uvedkommende ikke vil ha tilgang til materialet. Lydopptakene slettes og det øvrige datamaterialet anonymiseres når oppgaven er ferdig, juni 2011. I oppgaven vil likevel du som kunstner være identifiserbar. Du vil derfor få mulighet til å godkjenne bruken av sitater og bilder av dine verk, som vil bli brukt i oppgaven. Det er selvsagt frivillig å delta og du har mulighet til å trekke deg når som helst underveis i prosessen.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste A/S.

Hvis det er noe du lurer på om prosjektet kan jeg kontaktes på mobil: 91711733 eller på mail: s140169@stud.hio.no.

Med vennlig hilsen
Birthe Tangen

Samtykkeerklæring:

Jeg har mottatt informasjon om studien om materialbruk og ønsker å stille på intervju. Jeg vet at jeg vil være identifiserbar i undersøkelsen og godkjenner dette. Jeg tillater også bruk av bilder av mine verk i undersøkelsen.

Signatur

Dato

Telefonnummer

Informasjonsskriv studenter

Forespørsel om å delta i undersøkelse i forbindelse med en masteroppgave

Jeg er masterstudent i faget, formgivning, kunst og håndverk ved Høgskolen i Oslo, kull 2009-2011. Jeg arbeider nå med et masterprosjekt hvor temaet blant annet er hverdagsgjenstander som kunstuttrykk. I masteroppgaven vil jeg belyse det som viser seg spesielt innen dette feltet, og drøftes i lys av det konseptuelle kunsthåndverket. Feltet vil grupperes og kategoriseres. Jeg vil videre knytte det til en undersøkelse i utdanning innen kunst og håndverksfag. Formålet med et undervisningsprosjekt er å rette fokus på et fenomen innen kunstfeltet og se hva en problematisering og gjennomføring av tema kan utvikle av kunnskap til bruk i fagets utdanning.

Kunst og design 1, ved Høgskolen i Oslo, er aktuell for gjennomføring av oppgaven i faget tekstilkunst.

I faget, tekstilkunst, skal jeg gjennomføre en oppgave som omhandler tema, fra hverdagsgjenstander til kunstuttrykk. Denne oppgaven er en del av en undersøkelse, og jeg vil derfor observere og stille spørsmål til dere underveis. Jeg vil blant annet se hvordan dere løser oppgaven og høre om hvordan dere problematiserer temaet. Jeg vil også høre om hva som er ideen deres, teknikk og intensjon. Oppgaven foregår i studietiden og skal gjennomføres av alle, men det er frivillig å delta i selve undersøkelsen. Om du ikke ønsker å delta, vil det ikke innhentes noen opplysninger om deg.

Det dere lager vil bli dokumentert med foto og kan forekomme i den trykte masteroppgaven. Ingen personer vil bli avbildet. Bildene som brukes skal ikke kunne knyttes til den som har laget det. Som student vil du bli anonymisert og vil dermed ikke fremstå som identifiserbar i den ferdige oppgaven. Dette skrivet vil bli oppbevart separat fra innhentet materiale og vil bli makulert når oppgaven er ferdig, juni 2011. Jeg forplikter meg til å oppbevare dokumentasjonen forsvarlig slik at uvedkommende ikke vil ha tilgang til materialet.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste A/S.

Hvis det er noe du lurer på om prosjektet kan jeg kontaktes på mobil: 91711733 eller på mail: s140169@stud.hio.no.

Med vennlig hilsen
Birthe Tangen

Samtykkeerklæring:

Jeg har mottatt informasjon om studien hverdagsgjenstander til kunstuttrykk og godkjenner bruk av min oppgavebesvarelse i undersøkelsen.

Signatur

Dato

Intervjuguide kunstnere

1. Tema: **Kunstneren generelt**

Spørsmål: Først lurte jeg på om du kan fortelle meg om din faglig-kunstneriske bakgrunn?

- Hvilke utdanning har du?
- Hvor lenge har du jobbet som kunstner?
- Har du noe erfaring innen undervisning?
- Kan du si noe om din ideologi og visjoner om deg selv som kunstner?

2. Tema: **Materialbruk**

Spørsmål:

Kan du fortelle om din bruk av materialer?

- Hvilke materialer bruker du og hvorfor?
- Hvilke teknikker bruker du?
- Hvilke forhold har du til materiale?
- Er bruken av materiale en viktig del av konseptet?
- Hvordan jobber du i forhold til uttrykk og materiale? Er teknikken i materiale viktig for uttrykket i verket?
- Vil du si at materialet i din kunst er meningsbærende? På hvilke måte?
- Er betrakterens opplevelse og assosiasjon og gjenkjennelse viktig i forhold til framstillingen og ideen bak dine verk?

3. Tema: **Kunstverket**

Spørsmål: Kan du fortelle litt om ide og materialbruk i dette verket?

- Hvilke materiale har du brukt?
- Kan du si noe om teknikken?
- Kan du si noe om hva som er ideen, intensjonen og konseptet bak verket?

- Hvordan jobber du med konsept og materiale? Hva blir bestemt først? Hvem er viktigst av disse? Eller er de like viktig?

4. Tema: **Tradisjon og materiale**

Spørsmål: Har du noen tanker om hvordan materialbruk har utviklet seg, og hvordan det i dag her kommer nye uttrykk og anvendelses måter?

- Hvilket forhold har du til det håndlagde kontra det maskinlagde?

5. Tema: **Plassering i feltet**

Spørsmål: Har du fulgt med i debatten om kunsthåndverk i forhold til billedkunst? Har du noen tanker om denne debatten i forhold til egen praksis?

- Hvor ville du ha plassert deg?
- Hva mener du om dine verk om en plassering i feltet?
- Leses kunsten din innen billedkunstens rammer, eller innen kunsthåndverkets rammer? Eller en plass midt i mellom?

Spørsmål til muntlig presentasjon KD 1 Tekstil:

Prosjekt 3: Tekstilkunst

- Hva er ideen din?
- Hvilke gjenstander har du tatt utgangspunkt i?
- Hvordan har du gått frem for å skape et kunstuttrykk av gjenstanden?
- Hvilke relasjon har ditt arbeid til hverdagen? Åpenlys relasjon, material og teknikkåret relasjon, interaksjon med beskuer? Kan ditt verk defineres innen en av disse kategoriene?

(Relater til forelesning og powerpoint)

- Hvilke virkemidler har du brukt?
- Hvilke teknikk og materiale har du brukt? Hvorfor?
- Hvordan har du opplevd det å lage kunstuttrykk ut fra hverdagsgjenstander?
- Hvordan opplever du ditt eget produkt? Hvilke innhold vil du at ”kunstverket” ditt skal formidle?
- Hva har vært ditt fokus? Det håndverksmessige eller ideen, eller begge deler?
- Hva ville du selv ha definert ditt arbeid som? Kunst, kunsthåndverk? Hvorfor?
- Hvilke erfaringer sitter du igjen med, tidsbruk, vanskelighetsgrad, kunnskapsinnhenting med mer?

Prosjekt 3

20010/11

KD - tekstil

Tekstilkunst – tekstil som kunstuttrykk

uke 49 - 5

Tekstilkunst er en del av kunstbegrepet innenfor både kunst og kunsthåndverk. En av egenartene ved tekstilkunst er at det brukes hovedsakelig tekstile materialer i vid forstand for å formidle uttrykk, ide og mening.

Å skape kunst er å løserive seg fra den praktiske funksjonen. Kunst kan ytre i seg ulike uttrykk som: Bilde – Objekt - Skulptur - Readymade - Dekorative flater - Tredimensjonale former- Konseptkunst – Replikker, Installasjoner

Mål for prosjektet:

Du skal:

- Tilegne deg kunnskap om ulike formuttrykk i samtidens tekstilkunst
- Velge ide ut fra hverdagsgjenstander for å skape nye uttrykk og produkt
- Eksperimentere med utforming av selvvalgt idé knyttet visuelle virkemidler som form, farge og volum materialer og teknikk
- Kunne anvende kunnskap fra prosjekt 2, *grunnleggende emner*
- Reflektere rundt og dokumentere prosjektet
- Formidle ideen fra prosess til produkt

Rammer for prosjektet:

En interessant utvikling i kunstverden er både å skape og omskape hverdagsgjenstander til kunstuttrykk ved bearbeiding, og eller omsatt i utradisjonelle materialer i forhold til opprinnelsen. Denne måten å få ideer på, omskape til egne ideer og videre bearbeide til ferdig produkt er rammen for prosjektet.

Tema for prosjektet: *Fra hverdagsgjenstander til kunstuttrykk*

- **Du skal:**
- Innhente ideer fra produkter eller bruke produkter fra hverdagen for bearbeiding og videreutvikling
- Utvikle ideer og fokus, gjøre avgrensninger og valg innenfor valgte eksempler
- Skape et kunstnerisk produkt(er) med utgangspunkt i et valgt hverdagsprodukt(er)
- Anvende tekstil som et av virkemidlene
- Ta i bruk kontrast og motsatsvirkninger som skal oppheve
 - Funksjon
 - Form
- Definere ditt kunstneriske produkt innenfor et av kunstbegrepene, se over
- Bearbeide og videreføre ideer i skisser og utprøvinger
- Eksperimentere og anvende estetiske virkemidler i forhold til ide, komposisjon og uttrykk
- Eksperimentere og anvende materialer som fremhever ditt "motsatte produkt"
- Anvende hovedsakelig tekstile teknikker tilpasset din valgte ide
- Gjennomføre ideen til ferdig resultat/produkt
- Gi ditt valgte kunstprodukt tittel
- Dokumentere arbeidsprosessen fra ide til produkt med skisser, foto, utprøvinger

Disposisjon av rapporten:

- Forside
- Tittelblad
- Innholdsfortegnelse
 - innledning
 - begrunnelse for valg av ide
 - beskrivelse av arbeidsprosess med bilder
 - belyse, begrunne valg og gjennomføring
 - refleksjon og vurdering av hele prosessen
- Kildehenvisninger
 - Litteratur
 - Nettsider
 - Andre kilder som intervju, studier i museer, gallerier, butikker etc.

Mappekrav:

Produkt

Dokumentasjon

- skriftlig rapport
- skisser og utprøvinger

Presentasjon og innlevering: Tirsdag 26.01. 2010







Oppgaven vurderes på grunnlag av studentenes ferdighet i:

- å avgrense og problematisere valgt tema
- å utvikle og bearbeide ideer ut fra valgt tema
- å bruke estetiske virkemidler
- å bruke materialer, teknikker og egnede arbeidsmåter i forhold til idé og intensjon
- å formidle prosjektet

Prosjektoppgaven vurderes til: Godkjent/ Ikke godkjent

VEDLEGG 6:

Resultat av oppgaven:

		
<p><u>Bilde nr: 1</u> <u>Gjenstand:</u> Pennepasta <u>Materiale og teknikk:</u> Bomullstråd, knyting</p>	<p><u>Bilde nr: 2</u> <u>Gjenstand:</u> Servietter <u>Materiale og teknikk:</u> Servietter, søm.</p>	<p><u>Bilde nr: 3</u> <u>Gjenstand:</u> Knapper og tekstil <u>Materiale og teknikk:</u> Søm, vev</p>
		
<p><u>Bilde nr: 4</u> <u>Gjenstand:</u> Tekstil, bamse...? <u>Materiale og teknikk:</u> Tekstil, søm</p>	<p><u>Bilde nr: 5</u> <u>Gjenstand:</u> Muffinsformer <u>Materiale og teknikk:</u> Søm...</p>	<p><u>Bilde nr: 6</u> <u>Gjenstand:</u> Tv, kamera, mac, Iphone, klær <u>Materiale og teknikk:</u> Tekstil, søm.</p>



Bilde nr: 7

Gjenstand: Bok

Materiale og teknikk: tekstil, garn, hekling, trykk



Bilde nr: 8

Gjenstand: Reklameplakat

Materiale og teknikk: trykk og broderi.



Bilde nr: 9

Gjenstand: Glidelås

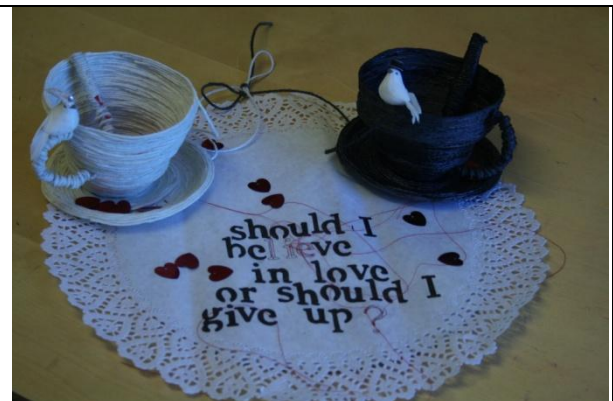
Materiale og teknikk: Tekstil, søm.



Bilde nr: 10

Gjenstand: Klesetikett

Materiale og teknikk: tekstil og trykk



Bilde nr: 11

Gjenstand: Kopper

Materiale og teknikk: Bomullstråd og lim, papirduk, trykk og broderi.



Bilde nr: 12

Gjenstand: Duk

Materiale og teknikk: Tekstil og origami



Bilde nr: 13

Gjenstand: Sko

Materiale og teknikk: Blonedduk, sukkerlake, hekling



Bilde nr: 14

Gjenstand: Hjerte, fyrstikkesker, piggråd.

Materiale og teknikk: søm, div.



Bilde nr: 15

Gjenstand: Gummihansker

Materiale og teknikk: Gummihansker, søm.