

Stille aksjoner

Tekstilens dialogiske handlingsrom undersøkt gjennom kunstpraksisene til Anne Karin Jortveit, Lise Bjørne Linnert og Kari Steihaug, diskutert med et utvidet perspektiv på relasjonell kunst



STOPP

Om å stoppe og stoppe opp, om tid og slitasje, og om å reparere ordet som forsvant.

Velkommen til stoppeverksted for de mellom 5 og 105.
Ta med et plagg med hull eller kom for å lytte, se og lære.

1. november kl. 18-20

25 plasser og påmelding til post@r-o-m.no
ROM for kunst og arkitektur, Maridalsveien 3, Oslo

Offisell kunstner Kari Steihaug og en del av utstillingen Repair: Potensial på ROM og Tegnebiennalen 2016: Skissen.

NORDISK KULTURFOND  

Kandidatnummer 533

OsloMet Storbyuniversitet

Master i estetiske fag – Kunst i samfunnet

Fakultet for teknologi, kunst og design

Institutt for estetiske fag

Emnekode MEST 5900**Anniken Amundsen, våren 2022**

Forsideillustrasjoner:

Øverst venstre: Anne Karin Jortveit, «Dekke». Detaljer, collage. Foto: Synnøve Øyen.

Øverst høyre: Kari Steihaug, plakat for workshopen «Stopp(e)sopp», 2016.

Midt nede: Lise Linnert, fra workshop, "Desconocida", Contemporary 7, Juarés, Mexico. Foto: Lise Linnert.

Sammendrag

Denne oppgaven undersøker tekstil som et mulig dialogisk og sensorisk medium og hvordan disse kvalitetene kan gjøre det egnet som medium i kunstprosjekter for å løfte politiske og samfunnsaktuelle spørsmål, kommunisere til et bredt publikum og engasjere til debatt og deltagelse.

Opgaven hevder at tekstil aktivitet og erfaringer kan bygge fellesskap som skaper dialog og kunnskap om verden vi lever i. Dette undersøkes fra kunstnerens eget perspektiv gjennom intervjuer av tre utvalgte kunstnere, Anne Karin Jortveit, Kari Steihaug og Lise Bjørne Linnert, for å se på hvordan de forholder seg til tekstil som et dialogisk og sensorisk virkemiddel, og få innblikk i deres tekstile erfaringer i prosjekter med samfunnsaktuell tematikk for å skape engasjement og aktivitet for en sak.

Tekstil som relasjonelt virkemiddel drøftes i oppgaven gjennom Lise Linnerts internasjonale relasjonelle prosjekt *Desconocida/Unknown/Ukjent* i sammenheng med utvalgte kunstnerprosjekter fra oppgavens teori og litteratur. Linnerts praksis drøftes også mot den internasjonale diskursen rundt relasjonell kunst.

Opgavens undersøkelser og diskusjon finner holdepunkter for at tekstil kan sees på som et relasjonelt materiale og et virkemiddel for å skape dialog, debatt og engasjement hos publikum og i samfunnet. Tekstilens handlingsrom viser seg å være tett innvevd i kroppen, livet og samfunnet gjennom sin materialitet, funksjon, kroppens direkte erfaringer og sensoriske minner, og gjennom dette, den utstrakte bruken av tekstil i overført betydning i språket, som metaforer både i dagligtale og i kommunikasjon, og tenkning om politikk og styresett.

Tekstil viser seg å være et dialogisk og sensorisk medium velegnet til å fortelle om fenomener og situasjoner og gjennom det formidle kunnskap om verden rundt oss.

Abstract

This thesis examines textile as a possible dialogic and sensory medium, and how these qualities can make it suitable as a medium in art projects to raise political and current social issues, to communicate to a wide audience and to encourage debate and participation.

The thesis claims that textile activity and experiences can build communities that foster dialogue and knowledge about the world we live in. This is examined from the perspective of artists through interviews with three selected artists, Anne Karin Jortveit, Kari Steihaug og Lise Bjørne Linnert, to ask how they relate to textile as a dialogic and sensory medium, and to gain insight into their textile experience in projects of politically engaged themes to create engagement and activity in a cause.

Textile as a relational medium is discussed through Lise Linnert's international relational project *Desconocida/Unknown/Ukjent* in connection with selected artist projects from the thesis' theory and literature. Linnert's practice is also discussed in the context of the international discourse around relational art.

The examinations and discussions find arguments for a view that textile can be seen as a relational material and a means to create dialogue, debate and engagement in the public and in society. Textile's potential for action is shown to be tightly interwoven in the body, in life and in society through its materiality, function, the body's direct experiences and sensory memory, and through the extensive use of textile in figurative meaning in language, as metaphors both in daily speech and communication and in thinking about politics and governance.

Textile appears to be a dialogic and sensory medium well suited to render meaning about phenomena and situations, and through that to mediate knowledge about the world around us.

Forord

Over 20 år har gått siden min Bachelor i tekstilkunst ved Winchester School of Art, University of Southampton i England ble fullført. Det var alltid planen å også ta en master innen tekstil billedkunst, men kunstprosjekter og jobboppdrag gikk sin spennende gang så tiden ble aldri rett før nå. Corona satte utstillinger og jobb på pause og å bruke dette mellomrommet til faglig oppdatering og nye utfordringer som å ta fatt på en master følte riktig. Valget falt på en masterretning som ville gi en dypere teoretisk innsikt og erfaring som ville være nyttig både for meg som billedkunstner og mine arbeidsoppdrag i kunstverden med prosjektarbeid, rådgiver- og konsulentroller og fagpolitiske verv. Prosessen har vært spennende og utfordrende. Jeg ser frem til å sette ny kunnskap ut i live både i atelieret og i prosjektoppdrag fremover.

Arbeidet med oppgaven har vært hjulpet frem av flere gode støttespillere og veiledere og uten dere alle hadde dette blitt en mye fattigere og vanskeligere prosess.

Aller først må jeg takke mine to veiledere Ruth Hege Halstensen (OsloMet) og Trude Schjelderup Iversen (KORO) for deres vel sammensatte blanding av faglig ros, oppmuntring og konstruktive rettelser og råd. Samarbeidet har kjentes trygt, inspirerende og veldig lærerikt.

Kunstnerne Anne Karin Jortveit, Lise Bjørne Linnert og Kari Steihaugs velvillighet og generøse deling av erfaringer og tanker rundt egen tekstil praksis har vært uvurderlig for oppgaven og prosessen gjennom deres deltagelse i intervjuer.

En stor takk må også rettes til min familie og da spesielt min partner Dag og våre sønner Lasse og Sverre for deres tålmodighet og forståelse i denne prosessen for alle kvelder, helger og ferier jeg har måttet velge oppgavejobbing fremfor familielivet. Dags utholdenhet og åpenhet i evige diskusjoner om prosess, avgrensninger, erfaringer og valg underveis har vært til stor støtte, og ikke minst innsatsen som korrekturleser nå i siste del av prosjektfasen.

Til slutt vil jeg også takke min gode venn, kollega og supre diskusjonspartner Hedvig Poppe som gjennom sin dype tekstilkompetanse og egen nylige mastererfaring skjønnte hva jeg lette etter i arbeidet med avgrensning, og som bidro til at retningen endelig ble tydelig for meg og skrivningen satte fart.

Innhold

Sammendrag	3
Forord	5
2. Innledning	8
2.1 Problemstilling.....	8
2.2 Bakgrunn	8
2.3 Valg av tema	9
2.4 Kunstnerutvalg undersøkelse	10
2.5 Datainnsamling og metode	10
2.6 Det relasjonelle begrepet – begrepsforståelse	11
2.7 Drøfting	12
2.8 Teorisøk og bruk av teori.....	13
2.9 Formål	14
3. Metode.....	15
3.1 Fenomenologi og kunst	15
3.2 Datainnsamling – fenomenologisk metode	17
3.3 Datainnsamling – intervju og intervjuguide.....	18
3.4 Datainnsamling - forberedelser og samtykke	20
Godkjenninger	20
Teknisk utstyr	20
3.5 Datainnsamling – utfordringer	21
Avgrensing.....	21
Pandemi og utvalg.....	21
Intervjusituasjon.....	22
3.6 Datainnsamling – validitet, forskerens og deltagerens roller	23
3.7 Den analytiske tilnærmingen.....	24
4.0 Teoretiske perspektiver	26
4.1 Den deltagende, relasjonelle, dialogbaserte estetikken og kunsten	26
Nicolas Bourriauds relasjonelle estetikk	26
Claire Bishop, kritikken av den relasjonelle estetikken.....	28
4.2. Iakttagelse og deltagelse	30
4.3 Fenomenologi, den sanselige teksten og tekstilens filosofi	32
4.4 Tekstil og politikk – Julia Bryan-Wilson.....	34
4.5 Tekstil som forskning.....	37

5. Intervjuer: tre kunstnere, tre perspektiver.....	39
5.1 Bakgrunn og avgrensning	39
5.2 Lise B. Linnert, intervju 22. november 2021	40
Tekstil som aksjonsmetode	40
5.3 Anne Karin Jortveit, intervju 26. november 2021	50
Fiber som forskningsutgangspunkt.....	50
5.4 Kari Steihaug, intervju 3. desember 2021.....	60
Tråden som historieforteller	60
5.5 Oppsummering intervjuer, avdekking tekstile erfaringer og refleksjoner	71
6.0 Drøfting: den relasjonelle kunstens kritikk drøftet sammen med tekstile perspektiver og erfaringer	74
6.1 Innledning.....	74
6.2 Relasjonell estetikk og kunst: Bourriaud og Linnert, utgangspunkt og formål	75
6.3 Fra relasjonell deltagelse til tekstile minnemonumenter: <i>The AIDS Quilt</i> og <i>Desconocida/Unknown/Ukjent</i>	79
6.4 Politisk happening, underholdning eller kunst?	88
6.5 For hvem, av hvem og hvorfor	89
6.6 Tekstil som metafor.....	92
6.7 Nål og tråd som metode	97
6.8 Tekstil som dialogisk bro mellom kunst og samfunn	101
7.0 Avslutning.....	104
7.1 Oppsummering av undersøkelse og diskusjon av problemstilling	104
7.2 Presentasjon av praktisk estetisk arbeid	107
8.0 Kilder	110
9.0 Oversikt over bilder og figurer.....	111
10.0 Vedlegg.....	113
10.1 NSD søknad	113
10.2 NSD godkjenning	113
10.3 Informasjonsskriv/samtykkeskjema	113
10.4 Intervjuguide	113

2. Innledning

2.1 Problemstilling

Hvilke potensialer og effekter oppnås gjennom tekstile teknikker og medier? Hva gjør tekstil til et egnet kunstnerisk medium til å kommunisere med og aktivere publikum og samfunn? Dette er noen av utgangspunktene for oppgaven, med følgende problemstilling:

Hvordan kan tekstile medier og teknikker brukes i kunstprosjekter for å skape dialog, debatt og deltagelse?

Undersøkt gjennom kunstpraksisene til Anne Karin Jortveit, Lise Bjørne Linnert og Kari Steihaug, diskutert gjennom et utvidet syn på relasjonell kunst.

2.2 Bakgrunn

Som billedkunstner med tekstile teknikker og medier som utgangspunkt i installasjoner og skulpturer, har jeg et mangeårig forhold til tekstil som medium og kunstfelt. Etter fullført kunstutdannelse i 1999 har store deler av mitt kunstneriske virke, med deltagelse på separatutstillinger og større gruppeprosjekter, hovedsakelig vært i Storbritannia, Japan og Norge. Jeg har også vært aktiv i tekstilkunstfeltet gjennom styreverv i kunstnerstyrte gallerier og fagorganisasjoner, som prosjektleder og initiativtaker på internasjonale tekstilkunstprosjekter, og deltatt i etableringen av og sittet i kunstnerisk råd i Galleri Soft i Oslo gjennom styreverv i Norske tekstilkunstnere fra 2005-2007.

Denne oppgaven skal ikke gi en bred gjennomgang av de mange sterke kunstnerskapene innenfor det norske tekstilkunstfeltet, men skal undersøke hva det kan være med tekstile teknikker og medier som nærmest gjør det til et nav eller en døråpner til å skape oppmerksomhet, igangsette diskusjon og dialog, og kanskje til og med skape ringvirkninger innenfor en sak, et system eller situasjon. Oppgaven vil undersøke hvordan tekstil har blitt brukt som medium til å behandle idépolitiske tematiske utgangspunkt og hvordan eller hvorfor tekstilen egner seg som et verktøy til å skape oppmerksomhet og engasjement hos kunstpublikummet og i samfunnet.

Demokratiet og ytringsfriheten er jeg knappest alene om å påstå er en forutsetning for en god verden å leve i, og også et nødvendig utgangspunkt for å kunne utrykke seg fritt som kunstner og få muligheten til å være en brikke i en større sammenheng. Å utfordre samfunnsstrukturelle systemer, politiske strukturer, behandle og belyse problemstillinger om makt, likestilling, etnisitet, bærekraft, religion, kjønn og seksualitet er tematiske felt og perspektiver kunstverden engasjerer seg i, og der er tekstilkunstfeltets intet unntak. Den amerikanske kunsthistorikeren Julia Bryan-Wilson beskriver tekstil i boken "Fray. Art+Textile Politics" som "a fulcrum...that have transformed relations between

subject and object, the material and the immaterial, artistic and artisanal labor” (Bryan-Wilson, 2017). Bryan-Wilson er en av dagens kunstteoretikere som diskuterer og understreker tekstilens potensielle bærende funksjon til å skape ringvirkninger, bevegelse, reaksjoner og overganger i problemstillinger og situasjoner. Tekstil blir fremhevet for sitt gunstige utgangspunkt som en metodisk og tematisk bro mellom kunstverden og samfunnet, de profesjonelle utøverne og amatørerne. Bryan-Wilsons undersøkelse av disse sammenvevde tekstile utgangspunktene og potensialene er teoretiske perspektiver som blir sentrale i undersøkelsen i denne oppgaven av tekstil som metode og verktøy i kunstprosjekter som opererer i rommet der kunst og samfunn møtes, både tematisk og gjennom teknikk og medium.

2.3 Valg av tema

Alle mennesker har en daglig omgang og erfaring med tekstil, tekstilens mange funksjoner og egenskaper, og det har vi hatt siden den dagen vi ble født og gjennom hele våre livsløp. Dette kan man tenke seg setter tekstil i en spesiell gunstig posisjon for å skape kontakt, diskusjon, sammenkoblinger og reaksjoner hos publikum og samfunn. Tekstilens mulige særstilling i å skape overganger eller sammenkoblinger mellom felt, folk, kulturer og samfunn er en forventning eller forutinntagelse i forkant av oppgavens undersøkelse og etterfølgende drøfting.

Gjennom tre utvalgte kunstpraksiser utforsker jeg hvordan teksten brukes gjennom kunstnerens metoder og virkemidler, med det tekstile estetiske uttrykket og mediet på den ene siden og det politiske, samfunnsengasjerte og kunstaktivistiske på den andre siden. Hvilken rolle spiller kontakten med publikum og samfunn i prosjektene? Spiller det noen rolle om prosjektene utspilles i kunstdefinerte rom eller i offentlige rom? Hvordan henger resultatet av verkene og prosjektene sammen med tekstilens egenskaper og posisjon som et medium og uttrykk vi alle har kunnskap av og kan oppleve umiddelbart, intuitivt og kroppslig? Er det den fenomenologiske inngangen til erfaring og kunnskap, som kan binde sammen tekstil praksis og teori, som gjør tekstil som et egnet kommunikasjonsverktøy og medium i kunsten?

Den britiske tekstilkunstneren og tekstilforskeren Catherine Dormor fra Royal College of Art i London skriver om tekstil (med terminologien «cloth») og dens egenskaper i boken «A Philosophy of Textile» (2020), som kan knyttes til det oppgaven skal undersøke gjennom de utvalgte tre kunstnerens bruk av tekstilteknikker og medier for å skape broer og sammenkoblinger mellom praksis og teori, sak og handling, (tekstil)kunst og samfunn. Dormor skriver om tekstilens egenskaper og det sammenvevde forholdet mellom kroppens erfaringsapparat, tekstil og teori. Tekstilens materialitet og tekstilens mange egenskaper i sin fysiske form, metaforisk, språklig og sensorisk er alle veier inn til tekstilens handlingsrom avhengig av formål. Dormors bok gir et perspektiv som belyser dette handlingsrommet

som finnes og utspiller seg mellom hender og øyne, prosess og struktur, praksis og teori og der alle disse lagene og elementene møtes gjennom, i og på teksten (Dormor, 2020, s. 9-10). Dette vil være viktige perspektiver i oppgavens undersøkelse og diskusjonen av selve mediet tekstils egenskaper og potensiale i kunstprosjekter av relasjonell eller dialogisk art og prosjekter med idépolitiske og samfunnsaktuelle utgangspunkt.

2.4 Kunstnerutvalg undersøkelse

Oppgaven vil undersøke metodene og virkemidlene til tekstilkunstnerne Anne Karin Jortveit, Lise Bjørne Linnert og Kari Steihaug, og noen av deres kunstprosjekter og metoder der det samfunnspolitiske, kontakten med publikum, deltagelse av publikum og kunstens mulige nytteverdi blir utforsket og benyttet.

De tre kunstnerne tilhører samme generasjon og startet sine kunstpraksiser omtrent samtidig på slutten av nittitallet etter tre forskjellige utdanningsløp: Fra sykepleierutdannelse til maleriutdannelse i USA for Linnert, til skulpturlinjen på Kunstakademiet i Oslo med etterfølgende fem års studier på Universitetet i Oslo for Jortveit, og fra tannlegeassistent til grafikk og endelig til teksten gjennom kunstutdannelse på tekstillinjen på Kunsthøgskolen i Bergen og Oslo for Steihaug.

Det undersøkes spesielt hvordan de på hver sine måter arbeider med sine tematiske innganger gjennom tekstile metoder og uttrykk, og hvordan prosesser, uttrykk og resultat kan beskrives som lavmælte stille aksjoner. Altså metoder som oppleves forsonende, samlende og felles utforskende. Virkemidler som tid, dialog, repetisjon, tålmodighet, ettertanke, fellesskap og omsorg er foretrukne virkemidler i prosjektprosessen, fremfor høye stemmer, svære bannere og kraftige slagord som man raskt kan få assosiasjon til når man tenker på aktivisme eller bidrag til en offentlig debatt gjennom kunst med en samfunnsaktuell eller betent tematikk.

2.5 Datainnsamling og metode

Datainnsamling foregår gjennom semistrukturerte intervjuer som er utarbeidet gjennom fenomenologiske prinsipper. Intervjuene samler kvalitative og fenomenologiske data om de tre utvalgte tekstilkunstnerne bruk av tekstil som metode i deltagerbaserte og relasjonelle verk i idépolitiske prosjekt. Intervjuene søker etter kunnskap om kunstnerne egne erfaringer og beskrivelser om tekstil som teknikk og medium. Intervjuet spør på hvilken måte kunstnerne opplever tekstil som et egnet medium i samfunnsengasjerte prosjekter.

Med de siste årenes økning av den institusjonelle statusen for det tekstile mediet, undersøker intervjuet også om dette har noen innvirkning på kunstnerne arbeidsmetoder og valg av

visningssteder. Foretrekker kunstnerne gallerier og museer som kunst- og workshoparenaer, eller er det andre faktorer som spiller inn for valg av rom og sted og som avgjør om man velger de kunstdefinerte eller offentlige rom? Videre i datainnsamlingen undersøkes det hvordan kunstprosjektenes gjennomføring og opplevelse endres avhengig av type visningsrom eller -sted, og hva som eventuelt oppleves annerledes i prosjektenes resultat avhengig om de er i et galleri-/museumsmiljø eller i det offentlige rom.

Hvordan kunstnerne forholder seg til det relasjonelle eller det dialogiske som en estetisk metode i sine prosesser undersøkes også. Hvordan forholder de seg til kontakten og dialogen med publikum, og hvilken rolle spiller dette i utvikling og gjennomføring av deres prosjekter? Kunstaksjoner, workshops, relasjonelle og dialogbaserte metoder krever flere typer roller og oppgaver for en kunstner i løpet av prosjektet, enn om man jobber mer tradisjonelt med produksjon av verk i et atelier som så vises i et kunstdefinert visningsrom. Dette har intervjuet også søkt etter kunnskap om, og da spesielt hvordan kunstnerne fyller de forskjellige rollene og samtidig ivaretar seg selv som kunstner i prosjektet og prosjektet beholder statusen som et kunstprosjekt.

Avslutningsvis går intervjuene inn på deres erfaring og opplevelse av den kunstinstusjonelle oppmerksomheten, kritikken, dokumentasjonen, bevaringen og eventuell samling av relasjonelle og aksjonsbaserte kunstprosjekter.

2.6 Det relasjonelle begrepet – begrepsforståelse

I oppgavens undersøkelse av tekstil som metode, har forståelsen og bruken av det relasjonelle som et kunstbegrep og metode i tekstile kunstprosjekter inkludert det relasjonelle til å kunne være en dialog i en utvidet form for kommunikasjon og samhandling, som ikke har som forutsetning at det må være gjennom verbal kommunikasjon. Dialogen og den relasjonelle handlingen kan være gjennom et materiale og medium, kunstens form, struktur, overflate, og kommuniserer gjennom andre kanaler enn via skriftspråket eller den muntlige samtalen. Det relasjonelle kan foregå gjennom blikket og betraktning, gjennom det taktile, gjennom det kroppslige og sensoriske kommunikasjonsapparatet.

Behovet for å utforske og forholde meg til et utvidet syn på hva innholdet i relasjonell kunst og metoder kan inneholde, knyttes til min forutinntatte oppfatning at tekstil kan stå i en særstilling til å kunne skape relasjonelle situasjoner gjennom den mediale, sensoriske og kroppslige kommunikasjonen og ikke ord. Denne antagelsen dannet også utgangspunktene for oppgavens problemstilling.

I løpet av intervjuene vokste det også frem interessante refleksjoner om hva man legger i det relasjonelle som virkemiddel eller metode og hva det kunne bestå av. I forlengelsen av dette kommer

også spørsmålet om deltagerens rolle i en utstilling, workshop eller kunstprosjekt. Hva består rollen som betrakter eller deltager av, og hvordan forholder de tre intervjuede kunstnerne seg til deltagerne i sine prosjekter - bevisst eller ubevisst? Når defineres et publikum som en deltager, alternativt en aktiv tilskuer eller kanskje til og med som en medskaper, eller kun som en passiv betrakter, og når er en deltagelse av relasjonell karakter?

Rancièr skriver i «Den emansiperte tilskuer» (2012) om hvordan «Tilskuerens emansipasjon - eller vår emansipasjon som tilskuere – ligger i evnen til å forbinde og atskille». Han beskriver at det å være tilskuer ikke er noe som skjer fra det ene øyeblikket til det andre, fra passiv til aktiv, men noe man er hele tiden. Han kaller det «vår normale tilstand». Vi lærer, opplever, lærer bort og «handler», og det er gjennom denne kontinuerlige sammenblandingen av erfaringer, kunnskap og handlinger man baserer sin opplevelse, forståelse og deltagelse som publikum. Rollen som publikum utvikles, blandes og endres kontinuerlig avhengig av situasjon og relasjon. Dette passer godt inn i en utvidet innstilling til hva det relasjonelle kan inneholde i kunstsammenheng og hvordan publikum kan defineres som aktive eller passive i verket. Dette har vært nyttige perspektiver å ha med seg inn i intervjuene og undersøkelsen av det relasjonelle elementet og deltagerens rolle og plass i kunstprosjektene til Jortveit, Linnert og Steihaug. Rancièr skriver videre:

Overalt finnes det utgangspunkter, korsveier og knutepunkter som gjør det mulig for oss å lære noe nytt, dersom vi for det første avviser den dyptgripende avstanden; for det andre avviser rollefordelingen; og for det tredje avviser grenser mellom territorier. Det er ikke vår oppgave å gjøre tilskuere til aktører og ignorantene til lærde. Det er vår oppgave å anerkjenne viten som skapes hos ignoranten, og den aktiviteten som hører tilskueren til. Enhver tilskuer er allerede en aktør i sin egen historie; enhver handlingens mann, er tilskuer til den samme historien (Rancièr et al., 2012, s. 31-32).

Å emansipere henviser til et handlingsrom og en frihet. Å emansipere i rollen som tilskuer henviser til at det er tilskueren som hele tiden avgjør hvordan rollen som tilskuer fylles eller brukes og hvilke valg som tas i situasjonen man inntar som en «emansipert» tilskuer/publikum/deltager. Dette samspillet mellom kunstner, verk og tilskuer mener jeg forteller om og skaper et rom for en utvidet forståelse av relasjonell deltagelse og relasjonelt innhold i kunstprosjekter.

2.7 Drøfting

Prosjektet *Desconocida/Unknown/Ukjent* (videre omtalt som *Desconocida*) til Lise Linnert vil i hvert kapittelevsnitt av oppgavens drøfting bli inkludert i diskusjonen for å sette prosjektet opp mot relevante tekstile praksiser og prosjekter og inn i samtidige diskurser. Debatten om den relasjonelle

estetikk, spesielt kritikken mot Nicolas Bourriauds relasjonelle estetikk og kuraterte kunstprosjekter kritisert av Claire Bishop, Grant Kester og Jaques Rancière, vil være fremtredende i diskusjonen for å se det opp mot den utvidede forståelsen av relasjonell kunst og deltagelse, som denne oppgaven undersøker gjennom det tekstile som utgangspunkt.

Linnerts prosjekt vil også diskuteres i sammenheng med andre tekstile aktivistiske eller relasjonelle tekstilprosjekter, for eksempel *The AIDS Quilt* som har flere større fellestrekk med *Desconocida* i intensjon, prosess, omfang og metode. Oppgavens problemstilling vil også bli diskutert gjennom andre tekstile og relasjonelle kunstprosjekter fra oppgavens teoriutvalg, som i hovedsak har et internasjonalt perspektiv og innhold.

Tekstil viser seg å være tett sammenvevd i det samfunnsengasjerte og det politiske både gjennom kunsten og språket. I drøftingskapittelet legges det vekt på å diskutere tekstilens handlingsrom gjennom forskjellige eksempler på tekstile aksjoner, metaforbruk, relasjonelle prosjekter, tekstil som dialogisk og sensorisk materiale - hele tiden med en intensjon om å belyse hvordan tekstil kan brukes i kunstprosjekter for å skape dialog, deltagelse og debatt.

2.8 Teorisøk og bruk av teori

For å få oversikt over det norske tekstilkunstheltet har større oversiktsbøker over feltet som Randi Nygaard Liums «Tekstilkunst i Norge», Norske tekstilkunstnerens 40-årsjubileumbok «Ode til en vaskeklut hymne til en tiger» blitt undersøkt. For feministiske perspektiver og aktivisme på 70-tallets norske tekstilkunstscene har Jorunn Veitebergs og Oslo kunsthalls bok og utstillingsprosjekt «Hold stenhårdt fast på greia di» vært gode kilder. Monografier over kunstnere fra 70-tallet og frem til i dag har vært viktige for å få en bred oversikt over feltet. Bøker og tekster som trekker linjer bakover til Hannah Ryggen, Frida Hansen, Else Marie Jacobsen og Synnøve Anker Aurdal har vært nyttige for å skape kontakt med historien og feltets røtter, og følge utvikling og bruk av tekstil i kunst med samfunnsaktuelt eller aktivistisk innhold. Masteroppgaven til Runa Boger fra 2010, med polsk innflytelse på tekstilkunstheltet på 70-tallet og det skulpturelle inntoget i det tekstile uttrykket, og Jorunn Haakestads PhD-avhandling «Ariadnes tråd», om tekstilkunsten i det offentlige rom og institusjonalismens rolle og utvikling på feltet, har vært sentrale tidligere oppgaver for å få oversikt over feltets utvikling i arbeidet med utformingen av oppgave, problemstilling og for forskningsintervjuets temainndeling og spørsmål. Masteroppgaven til Karianne Helen Sand fra 2016 om Elisabeth Haarr har også bidratt til et nyttig perspektiv på en sentral og samfunnsengasjert tekstilkunstner, både tilhørende 70-tallets tekstilkunstmiljø og en tydelig kunstner i dagens tekstilkunstscene, nå sist som festspillutstillter i Bergen i 2021. Av nyere norske kunstprosjekter med hovedvekt på tekstil har KOROs publikasjon «Materialets tale» om materialbasert kunst i Stortingets

nye bygg i Prinsensgate 26 vært en viktig inngang både historisk, og som et samtidsblikk på tekstilens rolle og aktivitet i det offentlige rom, og tekstil som et medium og utgangspunkt for offentlige ytringer og sosialt engasjement.

Fra å ha brukt et norsk perspektiv på tekstilkunstens utvikling gjennom utstillingshistorie, teori og forskning på feltet som forberedelser til oppgavens form og undersøkelse, er det den internasjonale tekstilteorien og teoretikerne som vil bli brukt i oppgavens drøftende del og presentert i teorikapittelet. Sentrale teoretikere vil være amerikanske Julia Bryan-Wilson og hennes bok «Fray. Art+Textile Politics», britiske Catherine Dormors «A Philosophy of Textile», Rozsika Parkers «The Subversive Stitch», antologien «The Handbook of Textile Culture» med tekstilkunstner og professor Janis Jeffries og andre internasjonale teoretikere på tekstilkunstheltet, og antologien av britiske, nåværende professor i tekstil på kunsthøgskolen i Gøteborg, Jessica Hemmings antologi «Textile Reader», også der med artikkelbidrag fra et utvalg viktige stemmer og perspektiver relevant til tekstilfeltet og tekstilkunst som uttrykksform og et bindeledd mellom objekt og subjekt, materiale og teori.

2.9 Formål

Et formål med oppgaven er å bidra til mer oppmerksomhet rundt tekstil kunstpraksis, med søkelys på tekstilkunst som utgangspunkt i samfunnsaktuell tematikk og bruk av relasjonelle og dialogbaserte metoder. Rollene som spille av det offentlige rom og de kunstdefinerte rom som utstillingssted og debatt-/aksjonsarena, avhengig av prosjekt, tematikk, målgruppe og situasjon, vil også være ønskede mål å belyse gjennom denne oppgaven. Samfunnsengasjementet til de tre utvalgte kunstnerne i denne oppgaven ligger langt vekk fra stigmaet som har holdt tekstile verk og kunstnere ute fra anerkjente gallerier og museer og fra å bli samlet og klassifisert som billedkunst, og ikke kunsthåndverk eller husflid. Samtidig tar flere av de utvalgte kunstnerne i undersøkelsen i bruk nettopp metoder som assosieres med husflidsaktiviteter og syklubber som valgte kunstneriske uttrykk, aksjonsformer og relasjonelle metoder i sine kunstprosjekt. Den blandingen mellom metoder knyttet til hjemmet og kvinnesysler og et tydelige samfunnsengasjement i tekstilkunsten er noe oppgaven ønsker å belyse og poengtere kraften av, og spesielt hvordan de lavmælte, stille og omsorgsfulle tekstile metodene og uttrykkene kan egne seg til å behandle og belyse idepolitiske og samfunnsaktuelle problemstillinger.

Den samfunnsengasjerte og dialogbaserte praksisen innenfor tekstilkunsten oppleves som viktig innenfor norsk kunsthistorie. Praksisen er viktig utover en rent kunsthistorisk sammenheng, men fra et samfunnsperspektiv, at man bruker kunst til å løfte samfunnsaktuelle saker, bruker kunst som debattinnlegg i samfunnsrelevante saker, til å få oppmerksomhet rundt en sak eller fremgang i en

prosess. At et bredt publikum får kunnskap om kunst, at man kollektivt bearbeider samfunnsaktuelle spørsmål, både i kunstdefinerte rom og i det offentlige rom og nærmiljø, og samtidig ofte tar i bruk relasjonelle eller dialogbaserte metoder, bidrar ytterligere til at denne praksisen anses som viktig å løfte frem.

Oppgaven ønsker å bidra til å sette søkelys på det relasjonelle eller dialogbaserte forholdet mellom kunstner og samfunn, prosjekt og deltagere, og hvordan tekstile medier kan fungere som brobyggere og skape bevegelse, deltagelse og oppmerksomhet rundt samfunnsaktuelle problemstillinger og situasjoner.

Oppgaven belyser nye perspektiver rundt tekstilkunst og tekstilkunstpraksis som samtidig også løfter frem flere kunstneriske stemmer og kunstnerskap fra vår felles kunsthistorie. En ambisjon er å skape nysgjerrighet på tekstil som forskningsfelt og at oppgaven kan bidra til økt interesse for norsk tekstilkunst som aktuelt utgangspunkt for nye master-/Phd-oppgaver, bøker og forskningsprosjekter.

3. Metode

3.1 Fenomenologi og kunst

Den franske fenomenologen og eksistensialisten Maurice Merleau-Ponty og hans perseptuelle teorier om hvordan kunnskap tas inn og erfares gjennom kroppen har vært en viktig inngang og holdepunkt i oppgavens mange faser. Merleau-Pontys oppfatning om kroppen som noe mer enn en fysisk bestanddel i den fysiske verden, men som en egen sanselig enhet man erfarer verden gjennom har vært sentral. Merleau-Ponty så også kunsten og kunstnerens evne til å kunne fremstille verdens tilstand og fenomener i verden som spesielt egnet nettopp fordi man gjennom å erfare kunsten nettopp tar i bruk kroppen og det sanselige opplevelsessapparatet. Kroppen blir gjennom Merleau-Pontys teorier som en fullverdig måte å få kunnskap om en sak eller et fenomen som gjør en i stand til å kunne beskrive hva man har erfart eller fått kunnskap om. Denne veien til erfaring og kunnskap og som metode for sanselig kommunikasjon har vært viktige i undersøkelsen av de utvalgte kunstneres erfaring av tekstil som medium i egen praksis og for å få kunnskap om tekstilens mulige handlingsrom.

Merleau-Pontys teorier er knyttet til fenomenologien som ble utviklet av Edmund Husserl rundt 1900 og videre som en eksistensiell filosofi av Martin Heidegger. Merleau-Ponty og Jean Paul Sartre var samtidige eksistensialister og videreutviklet fenomenologien videre til en eksistensialistisk og dialektisk retning. Fenomenologiske perspektiver og metoder i kvalitativ forskning er en metode for å

få innblikk i og beskrive livsoppfattelser av fenomener, av verden som den er, av situasjoner og av praksis fra enkeltindividers perspektiv, altså fra informantenes ståsted og oppfatning (Kvale et al., 2015, s. 45). I antologien *Art and Phenomenology* (Wrathall, 2011) diskuteres den sterke tilknytningen mellom kunst og eksistensiell fenomenologi og spesielt i Merleau-Pontys teorier. Merleau-Ponty hevder at kunstnere innehar et unikt «blikk» eller evne til å beskrive fenomener, situasjoner, tilstander fra sitt perspektiv og allikevel gjøre det allment tilgjengelig som en beskrivelse av verden som den er gjennom kroppen som erfaringsverktøy. Kunsten kan virke å stå i en særstilling til å kunne presentere verdensbilder, situasjonen, fenomener på en direkte måte som overgår filosofisk litteratur. (Wrathall, s. 9-30) Kunstens spesielle evne til å kommunisere om eksistensielle ting og fenomener blir i stor grad bekreftet i det store fenomenologiske verket fra 1945 «*Phenomenology of Perception*» (Merleau-Ponty et al., 2012), og kommer enda tydeligere frem gjennom radioforedragene i fransk radio i 1948 som er samlet i boken «*The World of Perception*» (Merleau-Ponty, 2005). Merleau-Ponty knytter i *The World of Perception* sin teori om utvikling og presentasjon om viten om verden til hvordan kroppslige erfaringer fører til handlinger som gjør at en prosess, en situasjon og en verden utvikler seg videre. Kunnskap blir skapt gjennom erfaringer med kroppen som mottager eller sensorisk erfaringsverktøy. Tidligere sensoriske erfaringer fra verden rundt oss, fenomener og situasjoner skaper via gjenkjennelse kroppslige reaksjoner som igjen fører til ny erfart kunnskap og aktivitet.

Merleau-Ponty mente at kunstnerne hadde et eget blikk i å både se og presentere verden på gjennom kunst og at kunsten hadde en renere eller objektiv fremstilling av verdensbilder og situasjoner enn gjennom ord. Gjennom kunstnerens blikk og fremstilling av verden vil vi som publikum også bli presentert for verden, fenomenet, tematikken fra perspektivet gjennom det kunstneriske blikket. Verdensbildet oppleves sensorisk gjennom kunstverket med kroppens sanselige apparat som erfarings- og kunnskapsverktøy.

Da Merleau-Ponty diskuterte kunst, kunstens kraft og kunstnerens blikk snakket han spesielt om malerkunsten. Gjennom oppgavens undersøkelse og funn vil jeg hevde at det samme kan gjelde for kunstnere som jobber med materialbasert kunst. Og da kanskje enda tydeligere innenfor den tekstile kunsten, bare gjennom å bestå av materialet tekstil, som fremkaller eller aktiverer sensoriske reaksjoner allerede i kraft av sitt eget fysiske materiale, og gjennom erfaringene vi alle allerede har med det fra levd liv. Det er dette perspektivet og denne bakgrunnen som oppgavens problemstilling og de tre utvalgte kunstnere og deres metoder undersøkes gjennom. Det er også de transcendentale og sensorisk fenomenologiske teoriene som blir tatt inn som prinsipper i datainnsamlingen og behandlingen av dataene. Kan det være at også disse kunstnerne oppfatter og presenterer verden og den aktuelle saken eller fenomenet i sine prosjekter gjennom det Merleau-Ponty mener er et spesielt

og eget kunstnerisk blikk? Og fungerer deres bruk av tekstile teknikker og medier som forsterkende elementer i deres kommunikasjon mellom dem, verket og publikum? Kan nettopp tekstile uttrykk være spesielt egnete fenomenologiske metoder for å presentere og belyse et tema, en sak eller problemstilling og som vil danne grunnlag for forståelse og kunnskap hos publikum og deltagere?

Tekstil er i den særstilling at alle har kontinuerlige erfaringer av og kunnskap om tekstil fra fødsel og daglig gjennom livet. Denne tekstile erfaringen og kunnskapen hver og en av oss innehar, basert på personlige kontinuerlige tekstile erfaringer fra eget liv, danner grunnlaget for sensoriske gjenkjennelser. Gir denne tekstile kunnskapen publikum og samfunn en ekstra forutsetning til å forstå og respondere eller engasjere seg i kunstnerens fremstilling av sak, tema, verdens- eller situasjonsbilde uttrykt gjennom tekstile medier og teknikker? Dette er spørsmål jeg ta med meg inn i intervjuundersøkelsene av kunstnerens og tolkningen av deres beskrivelser og erfaringer fra egen tekstil praksis.

3.2 Datainnsamling – fenomenologisk metode

Datainnsamlingen har foregått gjennom semistrukturerte intervjuer av tre norske kunstnere fra tekstilkunstheltet. Alle tre bruker eller forholder seg til relasjonelle eller dialogiske virkemidler, repetitive og tidkrevende teknikker og deltagerbaserte workshopmetoder for å jobbe med tematikk og prosjekt, både i det offentlige rom og i kunstdefinerte rom. Intervjuene har undersøkt hvordan valgte medier, metoder, teknikker og sted har innvirkning på prosjekt, verk og innhold.

Undersøkelsen har søkt etter svar på hvorfor kunstnerne bruker tekstil som teknikk og medium, hvordan det relasjonelle og dialogbaserte spiller inn og hvilken rolle forskjellige type rom og sted spiller i deres prosjekter for å nå frem med sine prosjekter og tematikk hos publikum og i samfunnet.

I intervjuene brukes en intervjuguide med ønskede undersøkte temaer og eksempler på spørsmål innenfor disse temaene. Det har vært viktig gjennom intervjuet og undersøkelsen at det er kunstnerens perspektiver og opplevelser som skal presenteres, i henhold til fenomenologiske forskningsintervjuer. Forskningsintervjuet gir privilegert tilgang til menneskers opplevelser av livsverden, (Kvale et al., 2015, s. 46-47), og i denne sammenheng en nær tilgang til kunstnerens opplevelse av de problemstillinger og tematikker kunstneren opptar seg med. Metoden knyttes til Merleau-Pontys teorier for fenomenologisk vitenskap bygget opp gjennom beskrivelser og erfaringer av en livsverden fra de intervjuede ståsted. Det fungerer ikke som nøytrale kvantitative data, men som unike samling data om en sosial verden og livsoppfatning beskrevet av de som erfarer den beskrevne situasjon, fenomen eller verdensoppfatning.

Intervjuene ble avholdt i hver av de tre kunstneres atelierer, slik at omgivelsene skulle bidra til at situasjon og intervju ble så naturlig og nær som mulig for å oppnå informasjon og beskrivelser så tett opp til kunstnerens virkelighet som mulig.

Som rammeverk i oppbyggingen av intervjuguide, utvikling av spørsmål og gjennomføring av intervju ble de 12 fenomenologiske inspirerte punktene beskrevet i Kvale og Brinkmann fulgt (Kvale et al., 2015, s. 46-50) :

<p>Livsverden</p> <ul style="list-style-type: none"> -intervjupersonens opplevelser og perspektiver. -primær opplevelse av verden. 	<p>Mening</p> <p>Registrere og forstå sentrale temaer og intervjupersonens livsverden .</p>	<p>Kvalitativt</p> <p>Innhente beskrivelser om erfaringer og livsverden gjennom normalt språk. Nøyaktighet i beskrivelser og fortolkning.</p>
<p>Deskriptivt</p> <p>Samle nyanserte beskrivelser om erfaringer, opplevelser og handlemønstre. Spørre hvorfor og hvordan om</p>	<p>Spesifisitet</p> <p>Innhente beskrivelser om spesi-fikke situasjoner og erfaringer. Oppnå kunnskap om konkrete erfaringer og praksis.</p>	<p>Bevisst naivitet</p> <p>Intervjueren bør:</p> <ul style="list-style-type: none"> -være åpen for ny kunnskap -unngå forutintatte og fastsatte analysekategorier eller hypoteser Være nysgjerrig og lydhør.
<p>Fokusert</p> <ul style="list-style-type: none"> -på bestemte temaer med åpne spørsmål: semistrukturert form - få frem dimensjoner innenfor bestemte temaer 	<p>Flertydighet</p> <ul style="list-style-type: none"> -tolke flertydige utsagn og hva de vokser ut av: kommunikasjonsvansker i intervjuet, personlighet eller objektiv representasjon av verden hen lever i. 	<p>Forandring</p> <ul style="list-style-type: none"> - Åpenhet for at intervju kan føre til utvikling og forandring av syn, tanker og meninger hos intervjuobjekt underveis. - Intervju kan være læreprosess for intervjuobjekt og intervjuer.
<p>Sensitivitet</p> <p>Forhåndskunnskap om felt: vite hvilke spørsmål man bør spørre for å få nyanserte beskrivelser og for å kunne tolke svar tettest opptil intervju-objektets livsoppfatning. Kombineres med "bevisst naivitet".</p>	<p>Mellommenneskelig (interpersonell) situasjon</p> <p>Kunnskap gjennom samspill, dynamikk og interaksjon mellom mennesker: i intervjuet mellom intervjuer og intervjuobjekt.</p>	<p>Positiv opplevelse</p> <p>Intervju kan gi ny kunnskap, innsikt og perspektiv i intervjuobjektets oppfatning av livsverden og praksis.</p>

Figur 1. Egen illustrasjon og bearbeiding av 12 fenomenologi-inspirerte nøkkelord til utarbeidelse av intervjuguide

3.3 Datainnsamling – intervju og intervjuguide

Kvalitative og fenomenologiske data har gjennom intervjuene blitt samlet inn om de tre utvalgte tekstilkunstneres bruk av tekstile teknikker og medier i deltagerbaserte og relasjonelle verk og idépolitiske prosjekt.

Intervjuguiden er inndelt etter 8 temaer, med flere temaer som har overlappende fokus og innhold:

Temainndeling intervjuguide:

Åpning/oppvarming: spørsmål om deres vei inn i tekstilkunstheltet, bakgrunn, forhold til tekstil og hvordan det utviklet seg til et kunstnerisk medium i deres kunstprosjekter.

Tema 1: Tekstil som utgangspunkt for en dialogbasert, relasjonell og samfunnsengasjert kunstpraksis

Tema 2: Tid, repetisjon og lavmælte stemmer som (relasjonell) aksjonsmetode og uttrykksform

Tema 3: Tekstilkunst og det offentlige rom

Tema 4: Visnings- og aksjonsarenaer

Tema 5: Tematisk og sosialt engasjement – kunstnerens rolle og utfordringer

Tema 6: Fra ett prosjekt til et annet – veien inn og ut av tematikk, miljøer og prosjekter. Erfaringer, metoder, sammenhenger.

Tema 7: Tekstilt samfunnsengasjement – nå og historisk, begrensninger, muligheter og erfaringer. Eksempler på tekstile kunstnerskap fra før og nå som har vært/er betydningsfull for egen praksis.

Tema 8: Tekstiltfeltets utvikling, det offentlige rom og institusjonell status.

Figur 2. Tematisk inndeling av intervjuguide, egen illustrasjon.

Intervjuene har søkt etter kunnskap om hvorfor og hvordan kunstnerne bruker tekstil som medium og metode i sine verk. Det har vært ønsket å oppnå beskrivelser på kunstnerens forhold til tekstil som et dialogisk medium for å beskrive eller presentere en tematikk og løfte et tema. Intervjuet undersøkte hvordan tekstil har blitt brukt og erfart som verktøy og medium i prosjekter av relasjonell karakter. Tid og repetisjon, arbeid og tålmodighet som kreves for å jobbe med tekstil er også felt intervjuet har ønsket kunnskap om, både hvordan det er erfart for kunstnerne i prosessene deres og hvilke erfaringer de har gjort med dette i relasjonelle sammenhenger i møte med publikum. Intervjuet har undersøkt hvordan kunstnerne forholder seg til det offentlige rom, kunst i offentlig rom og hvilken betydning det offentlige rom har spilt for deres praksis og kunstprosjekter. Hvor bevisst forholder de seg til forskjellige type rom og omgivelse i utstillings- og prosjektprosessene? Opplever kunstnerne tekstil som et spesielt egnet medium for kunstprosjekter med samfunnsaktuell tematikk og i så fall på hvorfor? Hvilken rolle har det offentlige rom, deltagerne/publikum, det relasjonelle i deres kunstprosjekter? Med de siste årenes økning av den institusjonelle statusen for det tekstile mediet har intervjuet også undersøkt om det har noen innvirkning på kunstnerens arbeidsmetoder og tilgang til gallerier og visningsrom. Foretrekker de gallerier og museer som kunst- og prosjektarenaer, eller er det andre faktorer som spiller inn for valg av type rom og visningsmiljø

som eventuelt avgjør om man velger de kunstdefinerte eller offentlige rom? Videre i datainnsamlingen blir det undersøkt hvordan prosjektenes gjennomføring og opplevelse endres avhengig av type visningsrom og -miljø, og hva som eventuelt oppleves annerledes i prosjektenes resultat avhengig om de er i et galleri-/museumsmiljø eller i det offentlige rom? Kunstaksjoner, workshops, relasjonelle og dialogbaserte metoder krever flere typer roller og oppgaver for en kunstner i løpet av prosjektet enn om man jobber mer tradisjonelt med et prosjekt med produksjon av et verk i et atelier som vises i et kunstdefinert visningsrom. Dette har også blitt søkt etter kunnskap om, og da spesielt hvordan kunstnerne fyller de forskjellige rollene og samtidig ivaretar seg selv som kunstner i prosjektet og prosjektet beholder statusen som et kunstprosjekt. Avslutningsvis går intervjuene inn på deres erfaring og opplevelse av den kunstinstitusjonelle oppmerksomheten, kritikken, dokumentasjonen, bevaringen og eventuell samling av relasjonelle og aksjonsbaserte kunstprosjekter. Spiller kunstinstitusjonell status for kvinnelige tekstilkunstnere fremdeles inn her, og hva kobles det aksjonsbaserte, deltagerbaserte og relasjonelle uttrykket til i kunstverden og hvem er ansvarlige for at disse uttrykksformene blir bevart for ettertiden?

Intervjuguiden ligger som vedlegg i oppgaven.

3.4 Datainnsamling - forberedelser og samtykke

Godkjenninger

I forkant av datainnsamling og intervjuer ble det søkt NSD om tillatelse til å samle, oppbevare og bruke datamateriale.

Alle informantene mottok i forkant av intervjuene et informasjonsskriv om undersøkelsen og intervjuet, et samtykkeskjema som informerte om prosjektet, bruken og publiseringen av prosjektet, formålet med studien og om innholdet i intervjuet. De fikk også informasjon i forkant av intervjuet om praktiske forhold som at det ville bli tatt opptak av intervjuet gjennom diktafonappen til UiO og en ekstern lydopptaker. De var informert om hverandres deltagelse og innforstått med at det var frivillig å delta og at de kunne trekke seg ut av prosjektet skulle de ønske det.

Informasjonsskrivet, sammen med søknaden til og godkjenningen fra NSD lagt ved som vedlegg i oppgaven.

Teknisk utstyr

Det tekniske utstyret til intervjuene bestod av en diktafonapp på mobilen der lydopptakene blir sendt direkte til en sikker server på UiO gjennom tjenesten «Nettskjema, sikker tjeneste for datainnsamling via nett». Diktafonappen tar opp lyden vi mobilen, men opptaket kan kun avspilles gjennom UiOs side for nettskjema og gjennom innlogget ID, og ansees derfor som en sikker

opptaksløsning for persondata. I tillegg ble det for ekstra sikkerhet brukt en ekstern lydopptaker fra OsloMets AV- utlån av teknisk utstyr. Denne lydopptakeren hadde betydelig høyere lyd kvalitet på opptaket enn mobilappen gav. Den ble brukt samtidig som diktafonappen for å ha to opptak av samme intervju for å ta høyde for eventuelle tekniske opptaksproblemer. Dataene gjennom den eksterne lydopptakeren ble så overført til en separat ekstern harddisk og vil bli slettet fra den når prosjektet er levert og gjennomført i henhold til avtalen med NSDs godkjenning.

3.5 Datainnsamling – utfordringer

Avgrensning

Den største utfordringen i oppgaven har vært å avgrense undersøkelsens fokus og omfang. Det er som nevnt tidligere skrevet lite om tekstilkunst og tekstilkunstnere på master og ph.d.-nivå, og det er mange kunstnere, epoker og tekstile felt som både fortjener å bli studert og som man ønsker å undersøke nærmere. Grunnet oppgavens størrelse og tidshorisont måtte man ta noen avgrensende valg. Gjennom valgt metode med semistrukturerte intervjuer av tre kunstnere og det valgte tematiske fokuset i intervjuene har oppgaven blitt avgrenset til et overkommelig omfang for den delen av undersøkelsen. Allikevel ble det lagt til noen breddeperspektiver i undersøkelsens spørsmål og tematiske områder for å få et inntrykk av dybden og kompleksiteten i de undersøkte praksisene og felt for denne oppgaven og tekstil som forskningsfelt. Undersøkelsen har som forventet resultert i ett for stort datamateriale til å ta tak i videre i denne oppgaven. Innsamlet data har gitt noen funn og åpnet opp noen forskningsområder som ligger i tekstilfeltet til videre forskning som det ikke var mulig å inkludere innenfor denne oppgavens fokus og tidsramme. Allikevel har det store materialet bidratt til et bredt perspektiv som har vært nyttig i den totale forståelsen av feltet og kunstneres beskrivelser og erfaringer. Innsamlet data som ligger tettest opptil problemstillingen har blir tatt videre med i presentasjon av data og i oppgavens drøftende kapittel, mens ytterligere innsamlet data ligger klare i de fulle innsamlede materialet til en eller flere videre undersøkelse(r) i etterkant av denne.

Pandemi og utvalg

Utfordringer rundt tilgjengelighet har vært sentrale gjennom masteroppgaven grunnet den pågående Coronapandemien. Dette har også satt sitt preg på planleggingen av forskningsdesign, datainnsamling og utvalget av informanter. Informanter ble utvalgt fra kunstnere i umiddelbar nærhet, altså i Osloregionen. Med gjensidig kjennskap til hverandre som kunstnerkollegaer og at alle holder til i Osloregionen forenklet prosessen med å planlegge en undersøkelse som inkluderte fysiske intervjuer i kunstneres atelierer, selv under pandemirestriksjoner.

Alle tre takket ja til deltagelse etter første henvendelse gjennom e-poster med beskrivelse av prosjekt, og avtaler ble gjort for å utføre intervjuer i november 2021. Prosessen trakk derimot ut i tid grunnet smittevern og sykdom, og alle tre intervjuene ble gjennomført innen medio desember. Det var et mål å gjennomføre intervjuene i atelierene, men grunnet pandemisituasjon og smittevernhensyn ble det lagt alternative planer for gjennomføring gjennom digitale plattformer dersom sykdom og smittevernsrestriksjoner skulle tilsi at det var den mest forsvarlige løsningen.

Kunstnerutvalget i undersøkelsen er i hovedsak valgt ut fordi de er vurdert som tre sterke og representative kandidater som vil kunne belyse forskjellige perspektiver og erfaringer på forskningsspørsmålene om bruk av tekstile teknikker og metoder og måten de bruker dette i sine kunstneriske prosjekter. Lise B. Linnert bruker tekstile medier og teknikker som et bevisst relasjonelt verktøy, men som samtidig ikke føler seg låst til å alltid bruke tekstil. Allikevel går hun oftest tilbake til tekstil som valgt medium eller teknikk, noe datainnsamlingen og intervjuet med henne kommer inn på. Kari Steihaug bruker bevisst tekstil eller tråden som en historieforteller og en brobygger mellom kunstner og samfunn, kunstner og deltager eller publikum, i tillegg er Steihaugs verk interessante å undersøke i sammenhengen mellom tekstil og de kroppslige og sensoriske kvalitetene de innehar og resonnerer hos publikum. Anne Karin Jortveits praksis jobber med produksjonen av tekstilen i full sirkel, fra man sanker materialer om det er råull fra sauen, brennesle eller planter fra naturen til karding, spinning, farging og videre til verksproduksjon og installasjon. Prosessen står i fokus for å fortelle om et verdensbilde som handler om økologi, naturvern og kulturvern gjennom deltagelse, gjennom forskning, gjennom presentasjon av kunstnerisk utforskning og ferdige verk, hele tiden med tekstile teknikker og metoder som utgangspunkt, og menneskers rolle og møter med tematikk, materiale og situasjoner.

Muligens får man gjennom de tre forskjellige kunstnerprosesser og -verk erfare det Merleau-Ponty beskriver som kunstnerens blikk som gjennom deres tekstile verk og prosjekter gir publikum kunnskap om verden.

Intervjusituasjon

Spørsmålene i intervjuguiden fungerte forskjellig på de tre kunstnerne, så mindre tilpasninger av intervjuguiden ble gjort mellom hvert intervju.

I selve intervjusituasjonen ble det vekslet mellom å holde intervjuet til intervjuguiden, men samtidig la intervjuet og informantenes respons lede retningen i intervjuet. Det var viktig å komme igjennom de forskjellige kategoriene i intervjuguiden, samtidig så kunne det være at kategorier gikk over i hverandre i svar og i så måte var unaturlige å ta opp igjen senere i intervjuet da man var kommet dit i intervjuguiden. Gangen i intervjuet opplevdes friere fra gang til gang og man greide lettere å bevege

seg litt frem og tilbake i intervjuguiden og samtidig påse at man satt igjen med svar innenfor de kategoriene eller temaene man ønsket, men ikke nødvendigvis i eksakt oppsatt rekkefølge. Det opplevdes mer dynamisk at man kunne plukke opp en tråd fra et svar og lede det inn på et annen relevant spørsmål, selv om det egentlig hørte til langt senere i den oppsatte intervjuguiden. Intervjuguiden opplevdes som et nyttig verktøy i intervjusituasjonen for å holde retningen og passe på at intervjuet dekket de kategoriene man ønsket svar innenfor. Intervjuguide ble et godt retningsgivende verktøy for å sikre at form og innhold blir ivaretatt. Viktigheten av erfaring i intervjusituasjon skaper større fleksibilitet og dynamikk i intervjusituasjon og man kan tillate seg å bevege seg friere innenfor spørsmålskategorier og tematikk. Allikevel er intervjuguiden nyttig å ha for å sikre og kontrollere planlagt fokus og innhold for undersøkelsen.

3.6 Datainnsamling – validitet, forskerens og deltagernes roller

Hvor mye og hvor lite man skulle snakke var et viktig aspekt i intervjusituasjonen. Målet var å innhente så gode og nære beskrivelser som mulig fra informantene. Kommentarer fra intervjuer kan både farge samtalen og være med på å verifisere forståelsen av beskrivelsene som blir gitt er den rette eller ikke. Når det gjaldt verifiseringen fikk man både bekræftelser og avkreftelser på forståelsen underveis, og det viste seg å være en effektiv og direkte måte å validere datamaterialet underveis.

Rollen til de intervjuede kunstnerne i oppgaven defineres som nøkkelinformanter for oppgavens problemstilling. Oppgavens datamateriale er deres perspektiver. Hadde tre andre kunstnere blitt valgt ville man kunne endt opp med et datamateriale som viste noen andre opplevelser og beskrivelser. Noen punkter ville antageligvis vært sammenfallende med det dette utvalget har gitt, også ville det sannsynligvis også kommet frem andre perspektiver. Skulle man ønsket å finne frem kunnskap på et mer generelt grunnlag for tekstilkunstfeltet, måtte betydelig flere kunstnere blitt intervjuet, enten gjennom semistrukturerte intervjuer eller surveyundersøkelser.

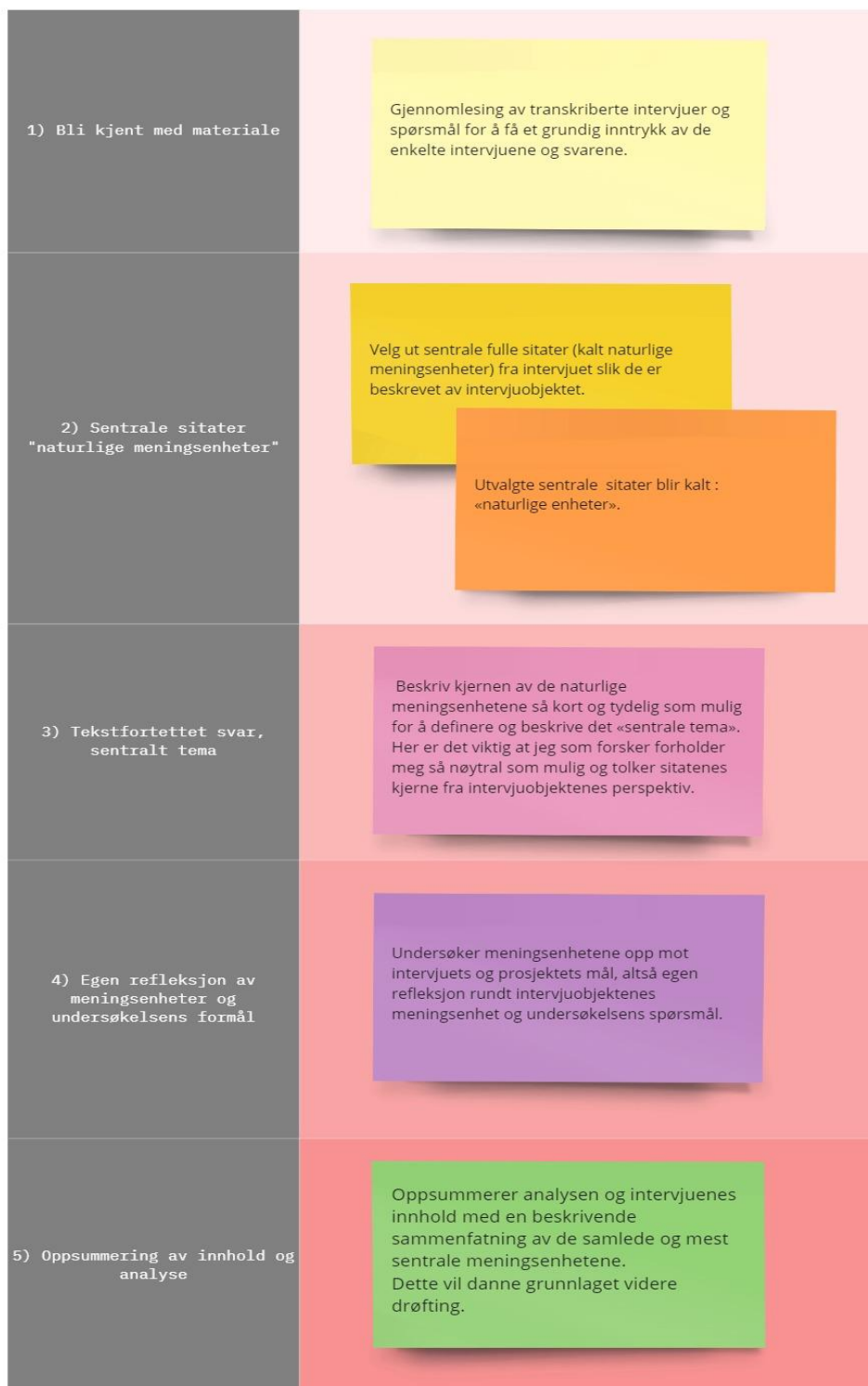
Undersøkelsen reiser ikke sensitive spørsmål, så etiske problemstillinger rundt samtykke og konfidensialitet var aldri en utfordring. Allikevel var det aspekter som måtte vurderes og inkluderes i søknaden til NSD for å få prosjektet godkjent. Selv om innsamlet data ikke er av sensitiv art ligger det alltid et ansvar hos intervjuer og forsker å greie å anvende datamaterialet på en slik måte at informantenes svar blir presentert tettest mulig opp til kunstnernes beskrivelser og at alt materialet blir behandlet varsomt og med så mye respekt som mulig. Problemstillinger rundt personvern og sensitivitet ble aktualisert gjennom NSDs søknadsskjemaer og gjennom det har både ansvaret og bevisstgjøringen rundt konfidensialitet, personvern og etiske problemstillinger blitt tydeliggjort i prosjektprosessen.

Rollen som (student)forsker og samtidig rolle som informantenes kunstnerkollega og bekjent av de tre kunstnerne er noe som har vært viktig å ha en bevisst holdning til i prosessen så det ikke skulle komme i veien for gjennomføring og valg man tar underveis. Det kan være valg rundt gjengivelse av datamateriale, diskusjonen av funn, metodiske valg for oppgavens gjennomføring, og for å beholde forskerens perspektiv og avstand til innsamlet materiale. Ståstedet som både en forsker og en kunstner er to forskjellige roller som fagperson. Oppgaven ble å kombinere disse rollene på best mulig måte som kan komme undersøkelsen og oppgaven til nytte. Blant annet kunne den gjensidige kjennskapen til hverandre og hverandres tekstile og kunstneriske kompetanse lette inngangen til samtalen i intervjuet og til informasjon. Man kunne snakke både i dybden og bredden av deres praksis og felt ganske umiddelbart, grunnet en forkunnskap om felt og mediet. Å inneha en forkunnskap og praktisk erfaring fra felt og næring gjennom bakgrunn som kunstner opplevdes også som en fordel i arbeidet med å forstå de muntlige beskrivelsene til intervjuobjektene under transkriberingen av datamaterialet i etterkant og i presentasjonen og analysen av datamaterialet.

3.7 Den analytiske tilnærmingen

I analysefasen av undersøkelsen er jeg ute etter å tolke det innsamlede materialet, få en dypere innsikt og finne frem til essensen i informantenes opplevelse av temaer utforsket gjennom intervjuene. I analysefasen støtter jeg meg til den amerikanske psykologen Amadeo Giorgis femtrinns-metode for en fenomenologisk analyse. Metoden vil gjennom en meningsfortetting av beskrivelsene fra intervjuobjektene kunne avdekke kjernen i hva informantene og intervjuene som helhet beskriver og hvilke temaer som er sentrale. Dette vil gi et inntrykk av kunstnernes erfaringer og bruk av tekstile teknikker og metoder i deres kunstprosjekter *for å skape dialog, debatt og deltagelse*. Metoden leder til en datareduksjon eller en konsentrering av datamaterialet på en induktiv måte. Altså at forskeren legger egne forutinntatte antagelser til side for å kunne fange opp den virkelige opplevelsen eller erfaringen som de forskjellige intervjuobjektene beskriver. Allikevel vil det som Postholm skriver om fenomenologiske meningsfortettede metoder være vanskelig å utføre en analyse uten at materialet blir farget noe av forskeren, men at det skjer en nyttig samhandling mellom datamaterialet, informantene og forsker og at det fører til en «... viss interaksjon mellom induksjon og deduksjon.» (Postholm, 2010, s. 99)

Trinnene i Giorgis metode er beskrevet i Det kvalitative forskningsintervjuet (Kvale et al., 2015, s. 232) og vil i sammenfattet form være som følger:



Figur 3. Amadeo Giorgis 5-trinns analysemetode, egen illustrasjon.

4.0 Teoretiske perspektiver

4.1 Den deltagende, relasjonelle, dialogbaserte estetikken og kunsten

Nicolas Bourriauds relasjonelle estetikk

For å drøfte tekstile kunstprosjekter og praksis som bruker dialogbaserte, relasjonelle eller deltagerbaserte metoder og estetikk vil oppgaven ta i bruk teoretiske perspektiver og diskusjoner knyttet til Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Grant Kester og Jaques Rancière. Oppgaven vil gjennom det få et bredere perspektiv enn kun tekstil for å sette en relasjonell eller dialogbasert praksis i et større bilde, samtidig som man får et ekstra lag å se de tekstile verkene igjennom. Nicolas Bourriaud definerer i sin bok «Relasjonell estetikk» begrepet *relasjonell estetikk* som «Kunstneriske praksiser som tar mellommenneskelige relasjoner og deres sosiale kontekst som teoretisk og praktisk utgangspunkt, heller enn et autonomt og privat rom». (Bourriaud & Christensen-Scheel, 2007, s. 165) Han beskriver at selve kunstverkernes funksjon må defineres ut ifra «de mellommenneskelige relasjonene de forestiller, produserer og fremkaller». Bourriaud knytter den relasjonelle estetikks utvikling til noen «kriterier for sameksistens» som forklarer hvordan alle kunstverk er sosiale eksempler som kan «overføres» eller «oversettes» til «det virkelige». Bourriaud skriver det er spørsmål man må spørre seg i alle møter med estetiske produksjoner: «Tillater dette verket meg å gå i dialog? Kunne jeg eksistert, og hvordan, i det rommet verket definerer?» (Bourriaud & Christensen-Scheel, 2007, s. 160)

Bourriaud og hans relasjonelle estetikk vokste frem på slutten av 90-tallet som en reaksjon på kunstkritikken som han opplevde som tilbakeskuende og lite i kontakt med metoder, praksis og spørsmål som samtidskunstnerne var opptatt av og jobbet med. Bourriaud mente at kunstkritikere på denne tiden var for opptatt av «gårsdagens problemstillinger». Han ønsket at man i stedet skulle vie mer oppmerksomhet til hva som foregikk på kunstscenen i samtiden og ikke fortsette å hovedsakelig basere kritikk og teorier på tidligere kunsthistorie, som 1960-årenes eksperimentelle aksjons-, performative og deltagerorienterte kunstscene. Bourriaud diskuterer den relasjonelle estetikk fra en kurators og kritikers ståsted og fordeler ansvar for kunstens rolle og lesning til både kunstner og kritiker. Kunstneren er forfatteren av den sosiale konstellasjonen, kuratoren fasiliterer for at det relasjonelle kunstprosjektet blir gjennomført og kritikeren har til slutt et ansvar for å tolke og behandle denne «sosiale utopien på nærhet» som Bourriaud kaller det. (Bourriaud & Christensen-Scheel, 2007)

For å forstå hva kunst er vokst ut av og hva man skal basere sin kritikk og teori på argumenterer Bourriaud for at kunstteoretikere og kritikere må se til samtiden og samfunnet kunstneren lever i og ikke bruke referanser til tilbakeskuende samfunnsstrukturer, kunsthistorie og sosiale normer.

(Bourriaud & Christensen-Scheel, 2007, s. 13) Bourriaud vil med det og sin relasjonelle estetikk sette kunsten i direkte sammenheng med tiden den er produsert i og det samfunnet den skaper de «sosiale modellene» ut ifra, med et ønske at de sosiale modellene skal kunne ha en overføringsverdi til det virkelige liv. Bourriaud har utforsket dette kunst- og forskningsfeltet gjennom publiserte tekster, bøker og foredrag om relasjonell kunst og estetikk. Han har også aktivt med den relasjonelle estetikken som en kunstpraksis gjennom kuratering, da spesielt gjennom hans rolle som co-direktør og kurator for samtidskunstsenteret Palais de Tokyo i Paris fra slutten av 1990-tallet til 2006, som han etablerte sammen med den franske kuratoren og kritikeren Jérôme Sans. Utgangspunktet for den relasjonelle kunsten var som en reaksjon på samfunnsutviklingen som beveget seg stadig mer bort fra menneskelig kontakt og interaksjon, og mer over til automatiserte og effektiviserte løsninger. Bourriaud beskriver i «Relasjonell estetikk» hvordan samfunnets systemer og sosiale strukturer effektiviseres i alle sektorer og preger alt fra hvilke veier man skal velge fra A-B, hvor man skal ta pauser på anviste områder til hvordan våre bevegelsesmønstre og opplevelsesutgangspunkt alle er konstruerte i forkant for å sømløst og automatisk lede våre valg, handlinger og opplevelser. Bourriaud skriver at «Menneskelig kontakt slukes i dag av kommunikasjon i kontrollerte rom der de sosiale båndene omgjøres til spesifikke produkter.» Han kaller samfunnet for et statsamfunn der innbyggerne er «laboratorierotter dømt til et uforanderlig livsløp i bur, kun tilstuet et og annet ostestykke.» (Bourriaud & Christensen-Scheel, 2007, s. 9-11). Det er et dystopisk samfunn Bourriaud beskriver der innbyggerne blir rene forbrukere av konstruert innhold som skal forestille sosiale møtepunkter, men der individuelle og frie valg er overdøvet av det velregisserte og kontrollerte effektive moderne samfunnet som er skapt for å lede oss akkurat dit de ønsker. Det er dette programmerte statsamfunnet med nær tilknytning til produkter og det kommersielle som den relasjonelle kunsten og estetikken vil være en motreaksjon til. Bourriaud sammenligner samfunnets vei mot situasjonisten Guy Debords beskrivelser av «skuespillsamfunnet» eller («Société Spectacle») (p.10), «... der menneskelige relasjoner ikke lenger er «direkte opplevde», men blir distanserte i sin «spektakulære» representasjon».

Bourriaud tar med sitt begrep «relasjonell estetikk» tak i kunsten og kunsthistorien og mener den gjennom kunstprosjekter som skaper sosiale konstellasjoner og situasjoner kan bidra til å utvikle et forhold til verden og omgivelser gjennom et felt som vanligvis er en konstruert virkelighet, altså kunsten. Bourriaud skriver at kunstnere jobber med et stort spekter av sosiale eksperimenter som alle kan bli sett på som forskjellige «utopier om nærhet» og at det kan sees på som et utgangspunkt for å snu utviklingen med manglende fri sosial interaksjon, og da med kunsten som navet og som en frigjørende faktor. Prosjektene Bourriaud skriver om og programmerer inn på Palais de Tokyo er både diskutert og debattert nettopp rundt hvor frie eller tilgjengelige de er for allmenheten, eller om

de sosiale konstellasjonene og møtepunktene de presenterer er like konstruerte som det samfunnet Bourriaud kritiserer. Er prosjektene på Palais de Tokyo og andre steder, utført av kunstnere rundt Bourriaud innerste sirkel, autentiske relasjonelle situasjoner ment for alle, eller er de konstruert eller satt i stand for spesifikke grupper eller publikum som tilhører gruppe mennesker fra samme sosiale eller kulturelle bakgrunn? Vil i så fall de relasjonelle kunstprosjektene ha noen ringvirkninger ute i samfunnet eller blir de i hovedsak assosiert med Palais de Tokyo og kunstnere tilknyttet hans begrep relasjonell kunst, og sett på som en kunsthappening, en forestilling? Blir prosjektene mer som kunstige sosiale eller interaktive representasjoner tilhørende kunstverden, men med liten reell relevans for allmennheten? Opplevs kunstprosjektene som en faktisk og positiv motsats til samfunnets utvikling av standardiserte, effektive og kommersielt styrte møteplasser og med stadig færre sosiale møtepunkter og arenaer for alle? Dette er spørsmål som vil undersøkes nærmere i drøftingskapitlet i oppgaven, både ved å diskutere Bourriauds teorier opp mot Lise B. Linnerts relasjonelle prosjekt *Desconocida* og ved å diskutere Bourriauds relasjonelle kuratorpraksis gjennom kunstprosjekter tilknyttet Palais de Tokyo og kritikken møtt av blant annet Claire Bishop og Grant Kester.

Claire Bishop, kritikken av den relasjonelle estetikken

Claire Bishop har vært en tydelig kritiker av Bourriauds relasjonelle kunstprosjekter på Palais de Tokyo og prosjektene til kunstnerne assosiert til Bourriauds definisjon av relasjonell kunst. Bishop er kritisk til de produserte sosiale konstellasjonene, og at eksemplene for sosial interaksjon man blir presentert for gjennom disse kunstprosjektene i hovedsak treffer en homogen publikumsgruppe fra samme sosiale eller kulturelle gren. Hun setter spørsmålstegn ved den kunstneriske kvaliteten eller hva som er forskjell mellom å møtes i et galleri for å lage suppe sammen og snakke om løst og fast eller å møtes hjemme hos hverandre. Det er en sosial interaksjon i et «offentlig rom», men gjør det automatiske prosjektet til kunst og til og med god kunst? Og hva mangler i så fall for å gjøre det til «god» kunst og mer tilgjengelig for et bredere type publikum, slik at det kunne fungert som reelle konstruksjoner på sosiale plattformer med overføringsverdi til verden utenfor gallerirommet? Bishop er bekymret for den manglende kunstkritikken av relasjonell og deltagerbasert kunst (socially engaged) og de manglende kriterier man har for å vurdere den relasjonelle kunstens kunstneriske kvaliteter. Det relasjonelle kunstfeltet har ifølge Bishop, gjennom artikkelen «Antagonism and Relational Aesthetics» (Bishop, 2004) og den senere boken «Artificial Hells» (2012), vært mer eller mindre et kunstuttrykk som har vært unntatt kunstkritikk, grunnet etiske problemstillinger, positiv styrte vurderingsmekanismer ut fra kvantitet på interaksjon og deltagelse fra publikum, men med manglende estetiske rammer for å vurdere denne type kunst.

Bishop bruker kunstnere som blant annet Rirkrit Tiravanija, Felix Gonzales Torres og Liam Gillick i sin kritikk av hvor reell den relasjonelle kvalitet både som kunstprosjekt og sosial konstruksjon i deres prosjekter er. Skaper det noe nytt med tanke på sosial interaksjon når Tiravanija inviterer til å lage thaimat i fellesskap i et gallerirom eller bare bebo et gallerirom som det er ditt eget hjem, og hva består den kunstneriske kvaliteten av? Hvem kommer, og hvem er det for? Hvilke kriterier bestemmer om Felix Gonzales Torres interaktive installasjon med et berg av sukkertøy som publikum var oppfordret til å ta med seg er av høy kunstnerisk kvalitet? Er det gjennom den relasjonelle handlingen at flest mulig plukker med seg et sukkertøy og haugen derav minker betydelig, er det visuelle kvaliteter ved selve godterihaugen, eller de konseptuelle og de sosiale kvaliteter som man skal vurdere prosjektets kunstneriske kvalitet ut ifra? Det relasjonelle verket innehar store kontraster ved å omhandle AIDS-saken og helt direkte Felix Gonzales Torres partners AIDS-sykdom og hvordan han fysisk, bit for bit, ble «spist» opp av sykdommen. Publikum blir i det relasjonelle grepet bedt om å forsyne seg av de søte sukkertøyene som symboliserer kjærlighet, og bortfallet av bit for bit av sukkertøy illuderer hvordan kroppen blir fortært av sykdommen. Får publikum med seg den mer triste eller dype meningen i verket eller er det mer det artige som når frem med en skulpturell formasjon full av godteri som man kan forsyne seg med å kjenne den søte smaken i munnen i resten av utstillingsbesøket?

Bishop setter spørsmålstegn ved prosjektene og etterlyser en diskusjon slik at man kan få noen systemer å vurdere kvaliteten ut fra på verk i denne sjangeren. Hun foreslår også andre kunstnere, utenfor Bourriauds Palais de Tokyo eller kunstnernetverk som hun opplever det er lettere å vurdere en kunstnerisk kvalitet, og argumenterer for at deres prosjekter faktisk produserer reelle sosiale og relasjonelle kunstopplevelser, slik som Thomas Hirschorn og Santiago Sierra. Hvis man tar Sierras performative prosjekter som utgangspunkt så utfordrer de publikum til å utføre flere både utfordrende og ydmykende handlinger, som å la seg blir tatovert som en del av en 160cm lang tatovert linje fordelt på 4 personer (2000), 10 frivillige til å masturbere for penger (2000) og «Workers Paid to Remain inside Cardboard Boxes» (1996-98). Bishop mener at relasjonell kunst har blitt ensbetydende med noe udelt godt, mens menneskelige relasjoner i realiteten er en blanding av alle uttrykk som inkluderer det utnyttende og ydmykende relasjonen og der forholdet ikke er likeverdig eller bestående av dialog.

Med en bredere forståelse for hva det relasjonelle kan inneholde, både det gode og mer problematiske, så virker Bishop å kunne være med på at man kan bevege seg forbi et utopisk forhold til hva som er relasjonelt og få et reelt inntrykk av hva sosiale konstallasjoner og relasjonelle situasjoner består av og begynne å diskutere hva som faktisk skjer, i kunststrømmet og i samfunnet rundt oss. Det er dette utvidete relasjonelle rommet, som består av flere sider enn bare det gode og

behagelige som vil utforskes videre i oppgavens diskusjonsdel, gjennom den relasjonelle kritikk og diskusjon mellom Bishop, Bourriaud, Kester og Ranci re, og gjennom Linnerts prosjekt *Desconocida* som skaper sosiale møtepunkter og gjennom relasjonell publikumdeltagelse tar opp og behandler ubehagelig tematiske problemstillinger som vold og brudd på menneskerettigheter.

4.2. Iakttagelse og deltagelse

Antologien «Participation» (Bishop & Barthes, 2006) som Bishop er redaktør for, gir et bredt blikk på hva deltagelse kan bestå av og hvilken effekt det kan ha for kunsten, for prosjektet, tematikk og for samfunnet. Boken går inn på den deltagelse- og opplevelsesstyrte utviklingen av kunstprosjekter fra 90-tallet. Praksisen med sosialt orientert kunstprosjekter og ideer diskuteres og belyses gjennom tekster fra kunstnere, filosofer og kuratorer fra 2000-tallet og helt tilbake til 1957 med Guy Debords tekst «Towards a Situationist International» som er nevnt som en sammenlignbar referanse til fremveksten av den relasjonelle estetikken. En annen av forfatterne i «Participation» er den franske filosofen Jaques Ranci re og hans tekst som tar opp hva kritisk kunst kan være og hvilken rolle den kan spille i samfunnet. Ranci re vil bli brukt som en referanse og stemme i diskusjonen om hva en deltager er, hvordan blir man en deltager og hva som spiller inn når man opplever og tar inn et kunstverk eller et kunstprosjekt. Dette vil være interessante i undersøkelsen og diskusjonen av hva det relasjonelle kunstuttrykket kan inneholde, men også når man diskuterer tekstil og de sensoriske egenskapene de kan fremkalle hos et publikum og hvilken rolle kroppens spiller som en døråpner og vei inn til opplevelse og deltagelse. I boken «Den emansiperte tilskuer» (Ranci re et al., 2012) definerer Ranci re at bare det å iaktt  kan defineres som en relasjonell opplevelse. Ranci re skriver:

Emansipasjonen begynner når vi setter spørsmålstegn ved motsetningen av å handle. Når vi forstår at selvf lgelighetene som slik strukturerer forholdet mellom å si, å se, og   gjøre, selv er en del av en struktur av dominans og underkastelse. Den begynner når vi forstår at å se også er en handling som bekrefter eller forandrer denne fordelingen av posisjoner. Tilskueren agerer også, akkurat som eleven, akkurat som den lærde (Ranci re et al., 2012, s. 25-26).

Dette synet på det relasjonelle finner jeg interessant i tolkningen av intervjuene, som f.eks. verkene til Anne Karin Jortveit og Kari Steihaug. Begge henvender seg dialogisk til publikum gjennom materialitet og form, og hvilke assosiative og kroppslige reaksjoner det fremkaller hos betrakteren basert på hver og ens personlige skattkiste av referanseverktøy som de kan ta i bruk når de iakttar et tekstilt kunstverk, og hva de igjennom det får ut av verket estetisk og tematisk. Gjennom Ranci res beskrivelse kan slike opplevelser og reaksjoner beskrives som relasjonelle og betrakteren gjennom sin opplevelse som en aktiv deltager, og dette er perspektiver som blir tatt med i både tolkningen av

datamaterialet og videre i oppgavens diskusjonsdel av relasjonelle prosjekter og hva det relasjonelle kan inneholde.

Den amerikanske kunsthistorikeren Grant Kester er i boken «Conversation Pieces» opptatt av forholdet mellom kunsten og publikum og når publikum kan defineres som deltagere eller medprodusenter. Han er opptatt av det dialogiske aspektet ved kunst og hva som skal til for at det skal fungere i kunstprosjekter med et kunstaktivistisk innhold, kunst som foregår utenfor det kunstdefinerte rommet, kunst som beveger seg i spennet mellom kunst og aksjon og henvender seg til grupper fra forskjellige demografiske bakgrunner for å skape engasjement, løfte eller kjempe for en felles sak. Kester er som Bishop kritisk til de kuraterte prosjektene Bourriauds relasjonelle estetikk inkluderer. Kester kritiserer dem for sin konstruerte form og avgrensede korte tidsperiode og at det sjeldent vil føre lenger enn til en iscenesatt eller kunstig relasjonell situasjon, altså mer en opplevelse der man kan delta for en kort tid for så å bevege seg videre på sin vei. Han sier i intervjuet «Autonomy, Agonism, and Activist Art: An interview with Grant Kester (2007):

Many of the projects he (Bourriaud) discusses remain essentially choreographed or staged, they still operate within what I term a "textual" register, in which the work of art, whether it's an object, a space, or an event, is programmed ahead of time and then set in place before the viewer. I tend to write about works that involve a more open-ended form of participatory interaction, drawn out over extended periods of time (Wilson, 2007, s. 110-112) .

Bourriauds relasjonelle kunst med arrangerte prosjekter i kunsthaller som Palais de Tokyo kan absolutt ha sin verdi som nytenkende tidsbaserte og interaktive kunstarrangementer, men Kester skriver han har mer tro på og er mer interessert i den type dialogbaserte prosjekter der man har mulighet til å nå dypere ned i det dialogiske og det autentiske i det interaktive situasjonelle når et prosjekt går over tid og foregår utenfor det kunstdefinerte rommet ute i samfunnet. Dette for å øke sjansen for å oppleve en faktisk relasjonell utveksling og at prosjektet utvikler seg som et naturlig resultat av en langsiktig relasjonell erfaring og utveksling mellom kunstner, deltagere, sak og miljø. Kester poengterer også kraften som ligger i møter ansikt til ansikt i kunstens produksjon og gjennomføring, og at det for Kester synes å være overlegen en sterk visuell estetikk. Denne diskusjonen både med styrken til ansikt til ansikt-erfaringen og den langsiktige forpliktelsen til både lokalmiljøer, deltagere og prosjektets utvikling er spesielt aktuelt i Lise Linnerts kunstaktivistiske og deltagerbaserte praksis, der ansikt til ansikt erfaringer og deltagelse er sentralt, og hun både jobber i gallerier og museer og ute i det offentlige rom i deltagernes egen nærmiljøer og arenaer hvor prosjektet går over mange år. Grant Kester skriver om hvordan en direkte deltagelse gjennom en

estetisk erfaring kan endre ens engasjement, opplevelse og syn på en spesifikk sak, sosiopolitiske innstillinger og skape et felles engasjement for lokalmiljø og samfunn.

Jaques Rancière diskuterer også hva hensikten med kunst og politikk er og om det er mulig å oppnå en reell forandring eller engasjement samtidig med en estetisk opplevelse. Er kunsten i stand til å skape dette og i så fall på hvilken måte? I både den «Emansiperte tilskuer» (Rancière et al., 2012) og i «Sanselighetens politikk» (Rancière & Maurseth, 2012) blir dette diskutert inngående, også med eksempler fra Bourriauds relasjonelle kunst, som hvis man følger Rancières argumentasjon gjør lite mer enn å skape sosiale situasjoner for de som opplever dem, men ellers skapes lite nytt utenfor gallerirommet ute i samfunnet som resultat av disse prosjektene. Rancière diskuterer fra et historisk perspektiv og med teateret, skulpturene, billedkunsten, litteraturen og det relasjonelle som innfallsvinkler:

Kunstens politikk består slik av en sammenfletning av tre logikker: Logikken til den estetiske erfaringens former, fiksjonsarbeidets logikk og de metapolitiske strategiernes logikk. Denne sammenfletningen medfører også en særegen og selvmotsigende fletteteknikk i sammensetningen av de tre effektivitetsformene jeg har forsøkt å definere: Den representative logikken, som vil skape virkninger gjennom forestillinger; den estetiske logikken, som skaper virkninger ved å oppheve de representative hensiktene; den etiske logikken, som ønsker at kunstformene og politikkenes former skal kunne identifisere seg med hverandre uten noen form for mellomledd (Rancière et al., 2012, s. 102-103).

Sammenhengene mellom Rancières tre logikker kan minne om noe av den sammenfletningen vi også leser om i Julia Bryan-Wilsons «Fray. Art+Textile Politics» og hennes beskrivelse «fraying» som en sammenfletning av forutsetninger og faktorer som jobber både med og mot hverandre i politisk kunst og i «Kunstens politikk», og hvilken rolle teksten da spiller i det sanselige og den estetiske opplevelsen Rancière skriver om i sine tekster. Denne sammenfletningen av metode og intensjon brukes i drøftingen av tekstile prosjekter som eksempler på relasjonelle og politisk engasjerte prosjekter.

4.3 Fenomenologi, den sanselige teksten og tekstilens filosofi

Fenomenologien har vært et viktig utgangspunkt for å forstå veien til kunnskap om et fenomen ved bruk av sansene som mottaksapparat og kroppen som kunnskapskanal. Maurice Merleau-Pontys «The World of Perception» (Merleau-Ponty, 2005) med publiserte radioforedrag fra fransk radio i 1948 bygger videre på det større fenomenologiske verket «Kroppens fenomenologi» fra 1945. I radioforedragene syv tematiske deler blir persepsjonens forutsetning knyttet tett til kroppens

erfaringsapparat og også i stor grad gjennom kunstens medier og sanselige innganger. Han formidler i disse foredragene hvordan kroppen er veien til hvordan vår opplevelse og referansegrunnlag tar form. Kroppen plasseres i sentrum for det å eksistere i verden, kommunisere, røre ved, håndtere og prosessere situasjoner, og gjennom direkte erfaringer dannes våre personligheter og vår erkjennelse. Disse inngangene til opplevelse, kunnskap og persepsjon er nyttige referanser for arbeidet med innsamlet data og drøftingen av taktile og sensoriske kunstneriske medier som tekstil. Tekstilen som fenomenologisk medium er da tenkt i egenskap av å være tydelig fysisk sansbare for publikum i betraktersituasjon, men også som metodisk verktøy som de undersøkte kunstnerne tar i bruk gjennom workshops og kunstprosjekter der publikum erfarer tekstilens fenomenologiske egenskaper gjennom fysisk deltagelse og erfaring av prosjekt og tekstil aktivitet. Kroppen som en dyp og rik tekstil referansebank har vært en forutinntatt antagelse i arbeidet med oppgaven og undersøkelsen som korresponderer med Merleau-Pontys teorier om kroppen, og kroppslige erfaringer som veien til erfaringer, kunnskap og erkjennelse om verden rundt oss.

Den britiske kunstneren og tekstilteoretikeren Catherine Dormors bok «A Philosophy of Textile» knytter også tekstil til fenomenologi når man skal utvikle og forske på tekstil både som teori og som praksis. Dormor beskriver at i forskningen av tekstil, og med denne bokens hensikt å utvikle en «Philosophy of Textile», oppstår og kreves en intersubjektivitet. Man opplever og forstår tekstilen fra forskjellige posisjoner og roller, og undersøker og opplever den i flere lag gjennom teoretiske, filosofiske og metaforiske referanser og posisjoner til medienære, kunstneriske, fysiske og sanselige perspektiver og posisjoner. Maurice Merleau-Pontys fenomenologiske studier blir knyttet til denne sammenvevingen av perspektiver, intersubjektivitet og det sensoriske som «foundational to the lived experience» og hvordan hodet eller hjernen blir beskrevet som den andre siden av kroppen, som da i teorien setter kroppen som «forsiden» og som første møtepunkt med fenomenet, erfaringen og grunnlaget som danner kunnskapen om livsverden, eller som her tekstilen (Dormor, 2020, s. 5).

Dormor bruker i sin bok også psykoanalytisk teori for å diskutere tekstil praksis og rommet som ligger mellom praksis og teori, og for å formidle og beskrive fenomenologiske erfaringer og reaksjoner. Gjennom dette og utvalgte tekstile praksiser diskutert gjennom bokens tematiske deler viser Dormor en vei mot «A philosophy of textile». Boken er delt inn i kapitler som beskriver kjerneegenskaper til tekstilen både metaforisk og som materiale som *Folding, Textile as a Shimmering Surface, Seaming, Textile as a Viscous Substance, Fraying, Textile as a Caressing Subject/Object*. Kapiteltitlene gir umiddelbart et inntrykk av hvor kroppsnær tilnærmingen til tekstil er både som medium og teori i boken. Tilstedeværelsen av intersubjektiviteten, som Dormor skriver, oppstår i forskning av et felt som tekstil. Boken veksler mellom teoretiske diskusjoner med psykoanalytiske, metaforiske eller filosofiske perspektiver knyttet opp til presentasjon og drøfting av utvalgte tekstilkunstneres verk og

praksis. En av kunstnerne diskutert er Kari Steihaug og hennes kontinuerlige tette forhold til kroppen i sine materialer, prosesser og vei inn til historiene og tematikken i hennes verk. Boken går tett på tekstil som medium og hvordan tekstil gjennom kontakten mellom hånd og øyne, tekstile prosesser, strukturer og teori blir satt sammen og behandlet gjennom tekstile praksiser på og gjennom tekstilens overflate. Dormor skriver at boken foreslår tekstil som et samlende element mellom sak, prosess og konsept. Hun skriver at sammenkoblingen av praksisbasert og teoretiske innfallsvinkler kan beskrives som renning og innslag, vev og tråd som jobber sammen og i hverandre for å skape tekstile måter å vite og forstå som skaper nye elementer sammen til nye konstellasjoner. (Dormor, 2020, s. 2) Dette forteller om handlingsrommet og lagene som ligger i tekstil praksis, forskning og utforskning, og som samtidig beskriver intersubjektiviteten som oppstår i arbeidet med tekstil forskning og forståelse.

4.4 Tekstil og politikk – Julia Bryan-Wilson

Julia Bryan-Wilsons bok «Fray. Art+Textile Politics» er et sentralt verk i drøftingens del av oppgaven for å diskutere tekstil som medium, uttrykk og metode. Boken er også utgangspunkt for flere kunstprosjekter oppgaven tar med seg inn i diskusjonen opp mot Lise Linnerts prosjektet *Desconocida/Ukjent/Unknown*, og drøftingen av kritikken av Bourriauds relasjonelle estetikk og kuraterte prosjekter. Spenningen og dualiteten i metoder og estetiske virkemidler som ligger i blandingen av profesjonelle og amatør-aktører er gjennomgående i Bryan-Wilsons innfallsvinkel for boken og utforsket gjennom utvalgte kunstgrupper, aktivister og kunstnere som bruker tekstil som uttrykk og medium. Performancegruppen The Cockettes er en av grupper og miljøer utenfor kunstmiljøet Bryan-Wilson trekker frem, der tekstil som metode og uttrykk spiller en sentral rolle. The Cockettes var en del av 70-tallets skeive performancemiljø og var sentrale i det Bryan-Wilson kaller «Queer handmaking» med ekspressive og fantasifulle selvsydde kostymer. Sammen med the Cockettes trekkes den profesjonelle amerikanske kunstneren Harmony Hammond og hennes bruk av tekstile readymades i form av sirkulære filleryer. Filleryene ble bemalt av Hammond med akrylmaling og så vist direkte på gulvet, med tittelen «Floorpieces», som en akt for å bryte ned institusjonelle skiller og gradering mellom kunstmedier, mellom håndverk og billedkunst og håndverk og kunsthåndverk, mellom kunst og kvinnedefinert arbeid osv. Som åpen lesbisk på 70-tallet har Bryan-Wilson plassert både verkene og Hammonds til å tilhøre en skeiv kunstretning som både tilhører den lesbiske feministiske kunsthistorien og en retning som fokuserte mye på classeskillet innenfor kunstmediene, som for eksempel mellom billedkunst og kunsthåndverk, maleri og tekstil.

Grepet å diskutere profesjonelle og amatører side om side tydeliggjør sammenfletningen mellom amatør og profesjonell, kunstverden og lokalmiljø som er vanlig i møte med tekstile medier. Det er et

medie knyttet til hjemmet og kvinnesysler, men også til politiske og aktivistiske aksjoner og det offentlige ordskiftet mellom folk og samfunn/styre. Bryan-Wilson ser på hva som skjer i møtepunktene mellom engasjementet, initiativet eller deltagelsen til de selvlærte eller amatører og de profesjonelle kunstnerne når de fungerer separat som selvstendige grupper og initiativ, og når møtepunkter oppstår, og den selvlærte og amatøren møter eller beveger seg inn i den etablerte kunstverden med inkludering i gallerier, auksjonshus og den kunsthistoriske kanon. Hun stiller spørsmål med hva som skjer når amatørers praksis med en spesifikk funksjon beveger seg over i den kommersielle verden og produktets opprinnelige funksjon og mening endres til populære masseproduserte kopier solgt i museumsbutikker og souvenirbutikker.

I kapitlet «Threads of Protest» nevner Bryan-Wilson spesifikt miniatyrbildene i applikasjon, broderi og billedvev laget av aksjonsgrupper av kvinner fra Chile kalt *arpilleristas*. Bildene ble kalt *arpilleras* og ble produsert som protester og tekstile manifestasjoner av tortur og andre brudd på menneskerettigheter utført under diktatorregimet til Pinochet i Chile. Bildene ble produsert hjemme på kjøkkenbordet, i lokale felles møtesteder som aksjoner med de materialene man hadde for hånden. De originale arpillerasene selges nå til høye priser i etablerte auksjonshus og de rimeligere produserte replikaene er populære som suvenirer i Chile, kanskje både som et historisk symbol på et folks motstand og engasjement for bedre tider og som en historisk folkloresuvenir fra en bestemt epoke i landet. Bryan-Wilson beskriver arpillerasenes historie som eksempel på en forskyving av betydning og funksjon og hvordan objekter og meninger skifter posisjon og verdi avhengig av situasjon, tid og forandring i samfunnsstruktur og politisk situasjon. Bryan-Wilson er opptatt av en slik sammenveving og forflytting mellom posisjoner som høy og lav innenfor kunst og amatørutøvelse, men også denne forskyvningen av betydning og funksjon over tid som med arpillerasene som tilhørte en spesifikk situasjon og aksjon og der endret status og funksjon der spørsmål om autensitet og intensjonalitet blir tydelige. Bryan-Wilson sier:

..., I am concerned with how such craft is hybridized, subject to marketing, and complicated by the procedures of mass making. And once again I stitch side by side two different registers of textiles: one practise that was originally directed to a fine arts audience and made by someone who considers herself an artist, and one that was not, or was not necessarily, but was carried out by women who did not identify themselves as artists in any systematic way and whose work was meant for the broadest possible audience. Again, I do this not in order to maintain a specious high-low binary but to reveal the instabilities of these categories by suggesting that they are insistently and sometimes surprisingly interlaced (Bryan-Wilson, 2017, s. 108-109).

I kapittelet «Threads of Protest» trekkes også den chilenske kunstneren og aktivisten Cecilia Vicuñas konseptuelle og performative metoder frem gjennom prosjekter som bruker tekstil som et aktivistisk utgangspunkt for å løfte og utfordre akutte situasjoner. Vicuñas levde i eksil fra Pinochets regime i USA. Som arpilleristaene brukte også hun tekstil som utgangspunkt for sine protester og verk for å utfordre betent samfunnsaktuell tematikk i hjemlandet. Vicuña opererte i det feltet Bryan-Wilson beskriver som «the boundaries of textile politics» med verk som spenner mellom det konseptuelle kunstuttrykket og tekstilt håndverk. Verkene er ofte ute i samfunnet, i det offentlige rom og natur og er monumental skala der hun tar opp tematikk som menneskerettigheter, vold, urbefolkning og økologi gjennom performative metoder i det offentlige rom, i naturen og i bybildet. Perspektivene tatt opp gjennom Vicuñas tekstil og aktivistiske kunstpraksis er interessant for oppgaven for å se hvordan Bryan-Wilson argumenterer for bruken av og kraften i tekstil og tråden som medium og metode i aktivistiske, politiske og akutte problemstillinger i samfunnet.

Et siste av bokens prosjekter som er spesielt relevant for drøfting opp mot Linnerts relasjonelle praksis er prosjektet *The NAMES project AIDS Memorial Quilt*, også kalt *The AIDS Quilt*. Prosjektet bruker tekstil i et relasjonelt og sosialt engasjert prosjekt for å adressere en global situasjon med AIDS-krisen på 1980-tallet. Prosjektet startet i 1985 initiert av den amerikanske aktivistkunstneren Cleve Jones, for å hedre ofre som hadde dødd av AIDS og som i offentligheten kun ble representert som et anonymt nummer i antall døde ofre i datidens pandemi. Bryan-Wilson viser hvordan tekstile metoder og medier blir brukt som symbol på trygghet og noe godt, som et varmende og beskyttende pledd, som tegn på omsorg og respekt for hvert individuelle individ som var tapt til AIDS, og til å løfte en oppmerksomhet på en situasjon. AIDS var knyttet til seksuell legning og aktivitet og sykdommen var tilknyttet skam og fordommer. Prosjektet har siden starten i 1985 vokst til en enorm skala og Bryan-Wilson forteller at rundt 100 000 av pandemiens ofre er nå navngitt på de til sammen 49000 tekstile quilt panelene/teppene og dekker til sammen et område på 1 million square feet (92 903 kvadratmeter) og veier 54 tonn. Bryan-Wilson kaller det for det største «community art project» i verden ved bokens utgivelse i 2017. Prosjektet viser til deltagelse, engasjement og samhold gjennom en felles akutt tematikk som man ønsker å belyse og med tekstil som metode. Linnerts prosjekt *Desconocida* er også et relasjonelt tekstilt prosjekt som har nådd tusenvis av deltagere gjennom lokalt og globalt engasjement. Begge prosjektene har også navn på ofre som en sentral inngang i det visuelle grepet og med formålet å forskyve ofrenes status fra anonyme navn på uendelige lister til spesifikke navngitte personer løftet frem gjennom tekstile minnemonument skapt av engasjement og tekstil relasjonell aktivitet. Prosjektet *The AIDS Quilt* vil blir drøftet sammen med Linnerts prosjekt *Desconocida* i eget kapittelavsnitt i drøftingsdelen av oppgaven.

Ordet «Fray» er i tillegg til å være endel av bokens tittel også et tilbakevendende begrep Bryan-Wilson bruker for å diskutere tekstilens egenskaper og uttrykk, og som tekstil metafor for aktivistisk handling, innhold og uttrykk. Bryan-Wilson beskriver benevnelsen «fray» som spor av bruk og slitasje, som opprekking av tråder (direkte eller metaforisk), som brudd av fibre gjennom gjentakende bruk eller for mye strekk og spenn på tråden. Bryan-Wilson skriver om friksjon som oppstår og skaper slitasje og «fraying» og igjen at en slik slitasje også kan sees på som at tekstil som medium i politiske prosjekter bidrar med å *gi* politikk tekstur og at det *skaper* en friksjon i politikken gjennom de tekstile prosjektenes materialitet og politiske innhold. Bryan-Wilson henviser og slutter seg til Roland Barthes forståelse og bruk av «fraying» i sammenheng med beskrivelser om «textual meaning» tilknyttet ordets delte etymologiske betydning av både det latinske ordet «textiles» og text, begge fra det latinske ordet texere – å veve, som «once interwoven and unfinished» (Bryan-Wilson, 2017, s. 4). Bryan-Wilson benytter seg også av Theodor Adornos bruk av ordet «fraying» for å beskrive «fraying boundaries» mellom forskjellige kunstneriske uttrykk og genre og også i sammenkoblinger mellom den etablerte kunstverden og det ikke kunst-definerte eller «non-art» som Bryan-Wilson beskriver det. Denne type «fraying» kommer Bryan-Wilson stadig tilbake til som typisk ved tekstile prosjekter i feltet tekstilkunst og politikk.

Bryan-Wilson knytter vår alles personlige tekstile ekspertise gjennom levd liv til hvordan vi opplever tekstil og hvilken rekkevidde og kraft som ligger i tekstil som materiale. Grunnet den nære posisjonen og relasjonen tekstil har til oss alle argumenterer Bryan-Wilson for at diskusjon rundt tekstile prosjekter krever en alternativ metodologi, som inkluderer noe selvbiografisk materiale og erfaringer.¹ Tekstilens referanse til kroppslig erfaring er igjen tydelig, og tekstil som et dialogisk egnet medium er også et potensiale som blir fremhevet og som har innvirkning på hvordan datamaterialet og funn for denne oppgaven blir tolket og diskutert.

4.5 Tekstil som forskning

Antologien «The Textile Reader» (Hemmings, 2012) er relevant i oppgaven for å få brede innfallsvinkler og perspektiver på tekstil som teoretisk forskningsområde. Jessica Hemmings har som redaktør satt sammen tekster fra både academia fra filosofi, kunstteori, tekstil, politikk og feminisme sammen med tekster av kunstnere, fra blogger og fiksjon. Boken er som Catherine Dormors bok delt

¹ «Regardless of specialized education or technical vocabulary, by virtue of wearing garments, sleeping among linens, and sitting on upholstered surfaces, we are all de facto experts in textiles, attuned to subtle distinctions in their variable heft, which fabrics itch, which are smooth, which are warm. I honour the lay expertise, personal proficiency, and tacit intelligence abundantly displayed every time I see people perform the simple but effective gesture of rubbing cloth between their fingers to distinguish texture, thickness, suppleness. We undergo a lifetime of training that makes us keenly attuned to material properties of textiles, and when I write about my own encounters with these objects I affirm the importance of “amateur” methods.” Bryan-Wilson, J. (2017). *Fray : Art and textile politics*. University of Chicago Press.

tematisk inn etter tekstilens typiske egenskaper som materiale, dialogisk potensiale og i funksjon som «Touch», «Memory», «Structure», «Politics», «Production» og «Use». Tekstene er blant annet skrevet av Elaine Showalter, Gilles Deleuze and Felix Guattari, Arthur C. Danto, Sarat Maharaj, Julia Bryan-Wilson, Rozsika Parker og Anni Albers. I Dantos tekst vil tekstil som metafor med utgangspunkt i Platons bruk av tekstile metaforer for å diskutere samfunnsstrukturer og stabile demokratiske styresett bli brukt i drøftingen av tekstilens egenskaper som et dialogisk medium i kunst og politikk, og for å gi politikken materialitet.

Antologien «The Handbook of Textile Culture» (Jefferies et al., 2018), med den britiske professoren og tekstilkunstneren Janis Jeffries som en av tre redaktører, presenterer gjennom et utvalg tekster tekstil som et solid teoretisk forskningsfelt. Boken dekker historiske perspektiver, tverr-kulturelle praksiser, feministisk og kjønnsrelatert tekstil forskning. Den tar for seg tekstilens forhold til sted, minner, situasjon, til sosial og teknologisk utvikling. Boken utforsker tekstil fra tekstilens mange felt og viser hvordan de alle henger sammen og danner grunnlaget for feltets utvikling og praksis i kunstverden, i tekstilkunsten, i design, i mote, industrien og i samfunnet. Relevansen for oppgaven og undersøkelsen er tekstene som tar opp teoretiske perspektiver rundt den tekstile «verktøykassen»: Tekster som adresserer tekstil og samfunn, om den engasjerte, politiske teksten, tekster om «tekstil ontologi» i nåtidens tekstilkunst, tekstil som aktivistisk utgangspunkt, og redaktørenes tekster til hvert tematiske kapittel som bidrar med solide perspektiver og kunnskap innenfor tekstil som praksis, kulturelt fenomen og et historisk kjønnfelt.

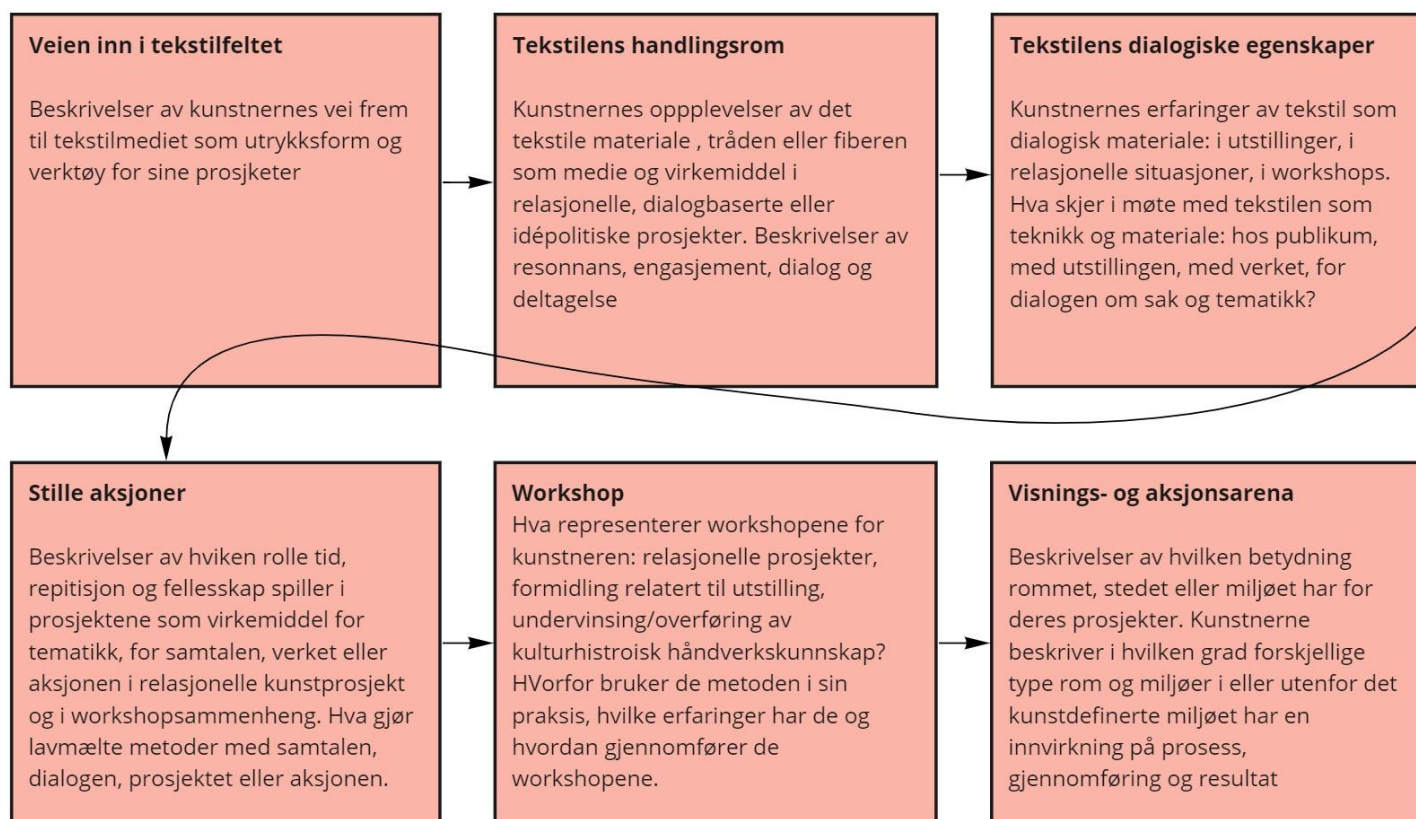
«Tekstil og feminisme» undersøkes ikke som et eget tematisk felt i undersøkelsen eller diskusjonen i denne oppgaven, men tekstilens nære tilknytning til kroppen, kvinnelig aktivitet og aktivisme gjør at det også er en naturlig del av litteraturen man innhenter kunnskap og blikk. Et sentralt verk som både er viktig fra et feministisk perspektiv, men som også vil være viktig i drøftingen av tekstil som tekstilt aksjonsmateriale, og da spesielt gjennom broderi som metode, er Rozsika Parkers bok «The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine» (Parker, 2012). Boken tar for seg både den private hjemlige teksten og den som hører det offentlige rom til som kunst, som protester og aksjoner for saker som kvinners rettigheter, stemmerett og likhet. Rozsika Parkers bok har et historisk kronologisk blikk og skriver om hvordan broderi har beveget seg fra å være en hjemlig syssel, skilt fra kunstverden, til å bli en ledende metode for å kjempe for kvinners rettigheter og aksjonere mot undertrykkelse og marginalisering av kvinners arbeidsvilkår og menneskerettigheter. Et eksempel på aktivistisk broderi fra boken er kampen for stemmerett gjennom Sufragettes aksjoner i begynnelsen på 1900-tallets England og som kunstuttrykk hos kunstnere som Sonia Delaunay, Hanna Höch og Jean Arp. Boken er spesielt viktig i drøftingskapittelet for å diskutere

tekstile aksjonsmetoder med Lise Linnert tekstilpraksis som utgangspunkt, med et aktivistisk og feministisk innhold.

5. Intervjuer: tre kunstnere, tre perspektiver

5.1 Bakgrunn og avgrensning

Materialpresentasjonen gir et tekstlig sammendrag av hvert intervju, der fokuset er på et utvalg kategorier fra intervjuguiden for å få innblikk i informantenes erfaringer og beskrivelse av tekstil som metode. Følgende kategorier er utvalgt:



Figur 4. Utvalgte tema fra forskningsintervju, illustrert i materialpresentasjonens rekkefølge. Egen illustrasjon

Intervjuguiden er vedlagt oppgaven og viser at undersøkelsen også har innhentet materiale innenfor tematikk som tekstil og det offentlige rom, tekstilkunstens institusjonelle utvikling, innkjøp/samling/bevaring av relasjonell kunst og tekstilfeltet som et eksperimentelt felt. De utvalgte kategoriene inkludert i intervjusammendragene gir beskrivelser som går direkte i kjernen av oppgavens avgrensning og undersøkelsens problemstilling.

5.2 Lise B. Linnert, intervju 22. november 2021



Figur 5. Begge foto: Lise Linnert i atelieret. Foto: Stephanie Sikkas

Tekstil som aksjonsmetode

Lise B. Linnerts vei inn i tekstilkunstheltet skjedde gjennom en invitasjon til å delta på en gruppeutstillingen *Frontera 450+* i The Station Museum of Contemporary Art i Houston Texas i USA i 2005. Linnert har sin kunstutdannelse fra USA innenfor maleri. Siden endt utdannelse forteller Linnert hun jobbet seg gradvis ut av maleriet og over i andre medier som lyd og performativt fotografi der pust og aske var metoder og elementer hun tok i bruk i sine verk. Det var i utgangspunktet disse arbeidene museet og kuratoren i Houston Texas tenkte på da de inviterte henne til å delta med et verk til en utstilling som skulle løfte eller sette fokus på situasjonen for kvinner i Ciudad Juarez, på grensen mellom USA og Mexico, og de grove og voldelige drapene som har foregått der på uskyldige kvinner siden 1993 og som er klassifisert som et «femicide»² Linnert hadde ikke jobbet med tekstil i kunstprosjektene sine før dette prosjektet, men beskriver at hun stadig følte hun lette etter noe mer da hun malte, at hun aldri helt fant essensen av det hun lette

² "Femicide is often used interchangeably with 'femicide'; however, the terms differ. Femicide denotes the murder of women and girls because they are female, while femicide expands on that definition to include the gendered contexts of these acts of violence — murders founded on a patriarchal gendered power structure. This definition suggests that femicide is also a form of systemic violence, infiltrating the public and private spheres, and is deeply rooted in social, political, economic and cultural inequalities" (Patterson, R B:2016:115).

etter gjennom maleriet. Den følelsen bidro til at Linnert eksperimenterte med andre medier både under studietiden og i tiden etter. Utstillingstittelen *Frontera 450+* viste til de da 450 drepte kvinnene, som var ofre for grove seksuelle overgrep, menneskehandel, trafficking og brutale tilfeller av «domestic violence». Plusstegnet i utstillingstittelen viste til at drapene fremdeles pågår³. I prosessen med å bli kjent med situasjonen i Juárez Mexico og søkene etter informasjon om hva kvinnene og ofrene jobbet med, hvor og hvordan de forsvant, hvordan de ble funnet og identifisert ble det etterhvert åpenbart for Linnert at det var tekstil og broderi som var det rette mediet for prosjektet. Linnert og de andre kunstnerne i utstillingen *450+* besøkte Juárez i prosessen mot utstillingen og fikk kontakt med lokalbefolkningen, pårørende og lokale aktivister. Linnert forteller at hun umiddelbart ville lage noe som skulle engasjere og skape deltagelse over tid og at det skulle inkludere både lokalbefolkningen og berørte i Juárez og innbyggerne i Houston:

Jeg hadde lyst til å jobbe med noe som jeg ikke hadde gjort før og jeg ville lage noe spesielt for kvinnene. Jeg brukte nesten et trekvart år på å prøve å finne ut hva jeg skulle gjøre..., jeg googlet, søkte etter informasjon og leste masse, om Mexico, om broderi, farger og tråder. Jeg skulle ha et siste møte med museet og jeg tenkte at jeg ikke kom til å komme med, for jeg hadde enda ikke funnet ut hva jeg skulle gjøre..., men plutselig kom ideen... det var akkurat som hele ideen bare datt ned i hodet på meg at jeg skulle brodere navn på disse kvinnene som var drept. Og jeg skulle ikke gjøre det selv, men jeg skulle invitere folk til å gjøre det på navnelapper. Jeg sydde på som en gal hele helgen for å ha noe å vise til, tok bilder og sendte - så det var egentlig inngangen min til tekstil. Det var også inngangen til å jobbe direkte samfunnsrelatert, sosialt og engasjere folk. Prosjektet åpnet utrolig mange ting som jeg ikke visste at jeg skulle holde på med (Linnert, 2021, s. 2).

Figur 6. Transkribert avsnitt fra intervju med Lise B. Linnert 22. november 2021

Linnert kom, som hun beskriver det selv, «sideveis» inn i tekstilkunstheltet. Kombinasjonen av alltid å ha lett etter noe mer eller annet enn det hun fant i maleriet for å uttrykke en essens hun lette etter, det fant hun da gjennom prosjektet *Desconocida/Unknown/Ukjent* som ble tittelen på det som skulle bli et mangeårig prosjekt og engasjement, og som da ble gjennomført og vist første gang på Station Museum of Contemporary Art i Houston Texas i USA i 2005 i utstillingen *Frontera 450+*. Siden 2005 har prosjektet utviklet seg til et globalt utstillings og aktivistisk prosjekt som både er deltagerbasert og flermedialt i form av tekstil, broderi, workshops, film, fotografi, performance og nå sist også et

³Lise Linnert får regelmessige oppdateringer fra feministaktivisten i Juárez Ivonne Ramirez om situasjonen, og forteller at antallet savnede og døde stadig stiger og nå er oppe i over 2000 registrerte døde kvinner. Tallet antas å kunne mangedobles da mange ifølge Linnert ikke blir rapportert savnet, da de ikke hadde noen adresse eller var registrert i offisielle papirer og derfor heller ikke finnes på listene.

sosialt klesprosjekt i samarbeid med klesdesigneren Tine Mollatt i Norge og lokalmiljøet i Juárez⁴. *Desconocida* ble i 2012 nominert til «The International Award for Participatory Art» i Milano i Italia og Linnert har gjennom årene både samarbeidet og vært støttet av organisasjoner som UN Women, Amnesty International.

Linnert føler seg fremdeles fri fra et fast medium eller teknikk, og at medium eller teknikk kommer naturlig utfra hva som kjennes rett for type prosjekt, tematikk og uttrykk hun jobber med. Allikevel blir det ofte slik at hun allikevel vender tilbake til tekstilen som teknikk og medium. Man jobber seg dypere og dypere ned i mediet forteller Linnert, flere muligheter åpner seg og det leder igjen over til nye ideer for både prosjekter og bruk av tekstilen og tekstile teknikker.

Men hva er det så Linnert ser i tekstile teknikker og metoder som gjør at hun stadig går tilbake til mediet som metode? Linnert beskriver broderi som et tommelfingeravtrykk og at alle sting er unike med spor av hver og ens arbeid, tekniske kunnskap og kanskje også emosjonelle møte med tematikk, teknikk, materiale og motiv. Linnert selv forteller at hun ser på sine broderier av prosjekter med eget personlig utgangspunkt som en dagbok, altså streker, linjer, tegn, sting som sier noe om dagen, formen, aktiviteten, altså at det reflekterer eller beskriver kroppens og sinnets tilstand.



Figur 7. Lise Linnert i atelieret. Foto: Stephanie Sikkes.

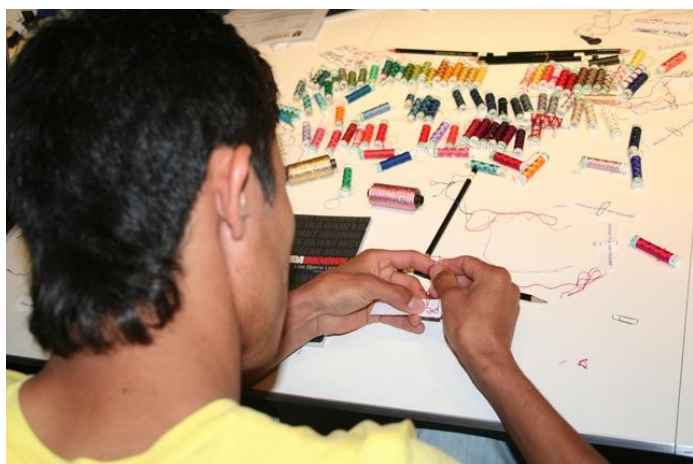


Figur 8. Lise Linnerts atelier. Foto: Stephanie Sikkes.

⁴ Det sosiale klesprosjektet er kalt Ni en More og nevnes senere i intervjuet. For mer informasjon om prosjektet: <https://www.nienmore.com/>

I workshopen til Linnerts mangeårige prosjekt *Desconocida* forteller Linnert om bunke på bunke med lister med navn på drepte kvinner fra Juárez som stadig oppdateres⁵ og sendes Linnert. Det er disse listene som deltagerne i workshopene kan velge ut navn å brodere fra sammen med en egenvalgt farge fra den store samlingen med broderitråder i alle farger som ligger på samme bord. Alle broderer et navn fra listene i en selvvalgt farge og nok en lapp med «ukjent» i hvit tråd på deltagerens eget språk for å også minnes og rette oppmerksomhet på vold mot kvinner globalt og at problematikken angår oss alle. Linnert beskriver at akten å sitte og sy er verdifull fordi man føler man gjør noe, man snur seg ikke bare bort og går videre fordi saken er ubehagelig, men i stedet opplever man gjør en innsats for å rette et søkelys på saken.

Av alle de tusenvis av lappene som er brodert i de flere hundre workshopene som er avholdt siden 2005 så fullfører så å si alltid folk broderiet sitt. Linnert mener dette har noe med sakens natur, at det føles viktig å gjøre sitt beste for å vise respekt over den døde minne og skjebne ved å fullføre broderiet. Det til tross hvor strevsomt handlingen oppleves grunnet manglende broderierfaring å få ferdigstilt og innlemmet den ferdige lappen sammen med de nå tusenvis av broderte lapper som sammen danner monumentale minnesvegger i gallerier og museer.



Figur 9. Workshop, Hå gamle prestegård, 2010. Foto: Lise Linnert.



Figur 10. Broderte navnelapper fra workshop i utstillingen "The Common Thread", Regional Justice Court, München. Foto: Lise Linnert.

⁵Feministaktivisten i Juárez Mexico Ivonne Ramirez har registrert alle mord siden 1985 opptil i dag i et digitalt kart publisert på internett. Kartet blir oppdatert ukentlig med nye navn og skjebner og Linnert har også fått tilsendt rapporter regelmessig fra Ramirez med nye oppdaterte lister og tall over ofre. I det digitale kartet er det markert hvor hver døde kvinne ble funnet, navn, alder, tilstand den døde ble funnet i og andre personlige detaljer rundt den døde liv og skjebne. Ivonne Ramirez registreringsarbeide og digitale kart kan følges på <http://www.ellastienennombre.org/>

Linnert opplever at tråden og tekstilen er et effektfullt aksjonsmedium. I sin natur er den bløt og transformerbar som gjør at verket alltid kan endres i format, formasjon og også kan flyttes fra sted til sted, i motsetning til tradisjonelle minnesmonumenter som ofte er hugget i sten og vanskelig kan reise rundt eller endre og utvikle seg. Tekstilens bløte og sammenrullbare egenskaper gjør at den kan monteres og demonteres, pakkes sammen i små esker og reise verden rundt, til nye workshops, og igjen monteres i ny by, nytt land og i nytt museum eller offentlig miljø. Linnert forteller om de utstilte minneveggene eller aksjonsveggene til *Desconocida* med tråder som henger ned langs minnesvegg i alle mulige farger, og type sting, og hvor tydelig det er at arbeidet består av innsats og engasjement fra tusenvis av forskjellige hender. En kollektiv innsats og engasjement og spor av møter som Linnert igjen beskriver som tommelfingeravtrykk mellom den som har brodert lappene og kvinnen som en gang eide navnet som er brodert på lappen. Linnert opplever også at det ligger en kraft i tekstil som medium og teknikk, som skaper det møtepunktet mellom den som har brodert og den drepte kvinnen fra listene som er løftet ut fra listen og opp på veggen gjennom det broderte navnet. Tekstilen muliggjør en relasjonell prosess og erfaring og Linnert anser akkurat det møtepunktet mellom disse to som selve essensen i det relasjonelle kunstverket i *Desconocida*.



Figur 11. Lise Linnert, *Desconocida/Unknown/Ukjent*, fra utstillingen "The Common Thread", Regional Justice Court, München. Foto: Barbara Hartmann.

Når Linnert møter den brutale situasjonen med de uendelige drapene i Juárez i Mexico med broderi og tekstil oppleves det som å møte situasjonen med det motsatte, med omsorg. Linnert forteller at det er en kunstnerisk aksjonsmetode som er viktig for henne i de fleste av hennes prosjekter.

[...] det å brodere har jo vært en viktig del av kvinnekampen. Det var gjennom broderiet folk møttes og ved broderiet de delte informasjon. Det har også vært brukt mye historisk til å kjempe i det stille, uten parole og likevel fått til endring... . Jeg har også helt klart valgt noe som var motsatt av paroler og demonstrasjoner, men stillhet og tid og det oppleves så tydelig i resultatet. Det inviterer folk nærmere saken. Jeg tror, at når du møter en sak gjennom broderiet i workshopen eller utstillingen, så kommer du som publikum nært. Når du allerede har blitt trukket nært gjennom arbeidet eller alle de tusen håndbroderte lappene, og så leser og får vite mer om bakgrunnen..., så blir du lenger, fordi du allerede er tett på gjennom broderiet som inngangen... I stedet for for å tenke ... uff nei, dette orker jeg ikke å forholde meg til..., så kanskje du forholder deg litt mere og lengre til det likevel,... (Linnert, 2021, s. 20).

Figur 12. Sitat fra intervju med Lise B. Linnert 22. november 2021.

I det relasjonelle erfarer Linnert tekstil som et velegnet materiale for hennes prosjekter. Broderi som hun har benyttet seg mye av, gjør at man i fellesskap samles rundt et arbeid og en sak. Hendene jobber og Linnert opplever selv og erfarer i workshopene at det gjør noe med tankene og samtalene man har rundt bordet. Nettopp derfor er det viktig å samles sammen og ikke sitte alene sier Linnert, for komme frem til akkurat de samtalene som løfter en problematikk, skaper oppmerksomhet rundt en tematikk, får oss til å løfte blikket og forskyve oppmerksomhet, bort fra eget og over på noe større, selv om man står i noe vanskelig selv, eller synes saken er ubehagelig å gå inn i.

Å brodere tar tid, det er repetitivt og krever en tålmodighet, og alt dette erfarer Linnert gjør noe med nærheten og oppmerksomheten man får til det man gjør, til saken og samtalen. I tillegg kan man med broderiet eller et håndarbeid se ned, man trenger ikke se hverandre rett i øynene, eller følge hele tiden med på dokumentarvideoen om situasjonen i Juárez som spilles av i workshopen samtidig som man syr. Man kan velge å vekselvis se på filmen, se ned når man ønsker, høre etter på filmen og samtalen og sy, og samtidig være en del av et aktivt engasjement. Gjennom broderiet, sier Linnert at erfaringer hun har gjort seg er at deltagerne føler de gjennom broderiet faktisk bidrar, at følelsen av å kunne gjøre noe aktivt bidrar til å orke å bli lenger og gå dypere inn i tematikk, samtalen og situasjonen. Den aktive handlingen med broderi tilbyr en metode å fysisk engasjere seg og gjennom det tekstile arbeidet blir man lenger i situasjonen og kanskje også kommer man dypere inn i saken enn man kanskje ellers orker eller greier. Her erfarer Lise at kombinasjonen av de sterke inntrykk man opplever gjennom dokumentarfilm laget av den meksikanske dokumentaristen Lourdes Portillo,

de tykke bunkene med lister med navn og selve handlingen med å sy navnelapper i valgte broderitråder i flotte farger til spesifikke navn setter spor hos deltagerne. Lise Linnert beskriver det som at hun sår noen frø som gjør at man løfter blikket og kanskje det skaper noen ringvirkninger i form av videre samtaler, aktivitet, engasjement og oppmerksomhet for tilsvarende saker man hører om eller møter på ved en senere anledning.



Figur 13. *Desconocida/Unknown/Ukjent - workshop | Luleaa Summer Biennial 2007, Sweden, "Passion of mankind".*

Det relasjonelle og sosialt engasjerte i Linnerts praksis startet med *Desconocida*-prosjektet, men har fortsatt i nesten alle hennes prosjekter siden. Linnert forteller at hvert prosjekt bringer nye samarbeid med seg og med det også en tverrfaglighet. Dette bidrar sammen til at man får flere blikk på en problemstilling eller tematikk forklarer Linnert, og også at det får henne, sammen med samarbeidspartneren(e), til å gå nye veier ved hvert prosjekt og unngå å ta den mest kjente eller åpenbare veien mot målet. Åpenhet er viktig når Linnert går inn i de relasjonelle prosjektene sine. Hun definerer alltid noen rammer for innhold og form, men utover det er hun opptatt av å utforske prosjektet og utviklingen sammen med både de hun samarbeider som filosofer, psykologer, prester, hjelpeorganisasjoner, støttegrupper og med deltagerne i prosjektene i det relasjonelle situasjonene. Linnert sier det er viktig å stole på den relasjonelle situasjonen og ikke overstyre den for å sikre et resultat. Det kan ta tid, og virke stillestående, og det kan føles nervøst, men det løser seg og da oppleves det mye sterkere enn om man hadde styrt den relasjonelle situasjonen sterkere.

Hun forteller at materiale og teknikkvalg, inngangen eller introduksjonen til en workshop eller et prosjekt er med på hvordan prosjektet utvikler seg, hvordan møtene deltagerne imellom utvikler seg, og hvordan de sammen med Linnert er med på å forme workshopen og samtalene som følger med. Lise er utdannet sykepleier fra før hun tok sin kunstutdannelse, og har jobbet på akuttmottak. Hun forteller om hvordan en slik bakgrunn har vært en nyttig bakgrunn når man jobber med sårbare temaer og grupper og at det har gitt henne verdifulle erfaringer i å møte mennesker i sårbare og akutte situasjoner, og at erfaringene fra sykepleiererfaringen kan overføres i kunstprosjektene. Erfaringen ligger i henne og kan kanskje også være noe av grunnen for at hun ofte tar i bruk virkemidler eller metoder som handler om omsorg for å fortelle om det motsatte. Slik som broderiene i *Desconocida*-prosjektet.



Figur 15. *Desconocida/Unknown/Ukjent* – workshop med studenter. Foto: Lise Linnert.



Figur 14. *Desconocida/Unknown/Ukjent* - workshop på Soft galleri, 2008.

Linnert forteller hvordan hun jobber vekselvis i galleri- eller museumsrom og ute i forskjellige type offentlige rom. Når det gjelder workshopene opplever Linnert at det offentlige rom er et egnet sted fordi man møter folk der de er, på deres arena. Vekselsbruken av type lokale bidrar til å utvide oppmerksomheten og rekkevidden til de forskjellige arrangementene. For eksempel erfarer Linnert at workshops i det offentlige rom som en skole, kirke, samfunnshus eller lignende i forkant av en utstilling kan være med på å senke terskelen for å besøke utstillingen i et gallerirom i etterkant, for de som ikke er så kjente med de kunstdefinerte rommene som gallerier og museer. En grunn kan være at man har fått kjennskap til prosjektet og tematikken, men også fordi man har skapt et felles eierskap gjennom deltagelse, forteller Linnert. Deltagelsen åpner opp for at publikum, deltagere, lokalmiljø og selvfølgelig også de pårørende føler man er en del av verket og prosjektet. Når det gjelder *Desconocida* har Linnert opplevd at dette har vært ekstra tydelig, i og med at utstillingen består av personlige broderte navnelappene på navngitte ofre. Og for hver workshop som blir holdt vokser minneveggene som skal monteres i galleriet eller museet i etterkant enda større, og bestående av enda flere broderte avtrykk av deltagelse og engasjement. Linnert forteller at det

relasjonelle også bringes inn i selve monteringen av minnesveggen der workshopdeltagere og lokalmiljø ellers er invitert til å delta i selve monteringen, av egen lapp eller av ytterligere deler av veggen. Monteringen av alle lapper (ca. 8000) tar nå minimum 10 dager og endres stadig i format og utseende avhengig av lokale, sted og dialog mellom Linnert visningssted og deltagere.

I denne intervjupresentasjonen har fokuset vært på prosjektet *Desconocida*. Dette fordi det er prosjektet som var utgangspunktet for Linnerts vei inn i teksten og fordi det har vært definerende for veien videre i hennes praksis med en relasjonelle og sosialt engasjerte prosjekter. Linnert forteller at *Desconocida*-prosjektet fremdeles fortsetter å leve, i en roligere form, og uten hennes aktive initiativ, mye fordi situasjonen fremdeles er uløst og drapene fremdeles pågår. Linnert mottar fremdeles forespørsler om ønske for workshops og visninger av verket. Linnert skulle ønske selve verket, minnesveggen, fikk en permanent plass, aller helst i det offentlige rom, og ikke endte nedpakket i uendelige stabler med navnelapper i bokser på hennes atelier, der det befinner seg i dag. Der kommer intervjuet inn på et felt om samling, dokumentasjon og bevaring av relasjonelle verk og at ansvaret i stor grad ligger hos kunstneren foreløpig. Linnert fyller denne rollen så godt som mulig, men håper både for *Desconocida* som prosjekt og alle andre større og mindre relasjonelle og tidsbaserte verk får en større oppmerksomhet med tanke på samling, bevaring og dokumentasjon for ettertiden.

Selv om *Desconocida* ikke er helt avsluttet forteller Linnert at det har vært viktig at prosjektet ikke skulle ende opp med å definere hennes kunstpraksis. Hun forteller at det er en balansegang hun er veldig var på, når man jobber med sosialt engasjert kunst, at ikke hun skal gjøre karriere på andres tragedier. Linnert understreker at historien hører til Juárez og kvinnene verden over som har vært og er utsatt for vold og drap. Samtidig har det vært viktig for Linnert at prosjektene hun gjør, om det er *Desconocida* eller andre, at hun gir prosjekter tid slik at man ikke bare gjennomfører et prosjekt for så å bevege seg videre. Et langsiktig engasjement for situasjonen, til de pårørende og befolkningen i Juárez har vært naturlig og essensielt for Linnert. Dette har også ført til tanker rundt hvordan man beveger seg videre uten å slippe det helt, men å la det utvikle seg over i noe annet. Løsningen ble prosjektet *Ni en More*, som bygger videre på erfaringer og tematikken i *Desconocida*. Linnert forteller:

... min tanke var at når Ni en More startet da behøvde ikke Desconocida å leve videre. Da kunne det finne et permanent sted, men sånn er det jo ikke... også er det fremdeles folk som gjerne vil vise Desconocida, og situasjonen har ikke endret seg, så jeg jobber jo fremdeles litt med Desconocida. Men det var den opprinnelige tanken... Vi gikk jo inn i Ni en More med veldig idealistisk innstilling. Vi har nå blitt en organisasjon og det har vært helt vanvittig arbeid..., men når du oppdager det så er jo hjulene i gang, så da kan du liksom ikke stoppe. Heldigvis har vi vært like engasjert der som med Desconocida. Vi har egentlig vært et team som har jobbet oss halvt i hjel for å få det til, men hele tiden også fått folk som er ivrige til å bidra. Vi har opplevd at Ni en More har generert mye engasjement lokalt og internasjonalt. Vi får f.eks. frivillige som skriver: "jeg er fra Berlin, jeg studerer, kan vi/ kan jeg komme å delta i prosjektet et halvt år", så nå har vi en som lærer oss å bruke resirkulerte klær og sy om til nye plagg. [...] Og det er jo også noe fantastisk fint å skape et prosjekt hvor du går i gang uten noe... altså vi hadde ikke pengene når vi begynte ..., så vi lånte en symaskin og lånte et rom. Men så er det noe at det også gjør at det er rom for andre å være med, og da vokser det ... Det kan høres romantisk ut... men så har det egentlig vært beinhardt... (Linnert, 2021, s.34).

Figur 16. Sitat fra intervju med Lise B. Linnert 22. november 2022

I *Ni en More* samarbeider Linnert med den norske klesdesigneren Tine Mollatt, kvinnene i Juárez, UN Women og UN High Commissioner for Human Rights, Mexico City i 2016 startet opp en systue som designer og produserer kjoler i bærekraftige materialer, farget med planter fra Juárez i unike florale mønstre. Hver kjole er forskjellig og sydd under trygge arbeidsforhold med rettferdig lønn. Kjolenes selges gjennom en norsk nettbutikk drevet av Kirkens bymisjon og meksikanske kvinner som har vært ofre for trafficking. Planen var at systuene i Juárez på sikt skulle gå økonomisk rundt og at kvinnene gjennom ny kompetanse og erfaring skulle drive sin egen arbeidsplass med trygge hverdager arbeidsmessig og inntektsmessig. Dette har nylig skjedd og i 2021 ble organisasjonen formelt overført fra Norge og Linnert som ansvarshavende, til kvinnene i systuen i Juárez.



Figur 17. Prosessbilder fra Juárez under prøvefarging av hvite stoffer med lokale blomster til florale kjolestoff

5.3 Anne Karin Jortveit, intervju 26. november 2021



Figur 18. Anne Karin Jortveit i atelieret, 2022. Foto: Anniken Amundsen.

Fiber som forskningsutgangspunkt

Anne Karin Jortveit forteller om bakgrunn fra Kunstakademiets skulpturavdeling og at tekstil hverken var et medium man snakket om eller som var ansett å bruke som skulpturmedium på den tiden. Man gikk på skulptur og skulle holde seg til skulpturelle medier og verktøy. Jortveit forteller at hun ubevisst allikevel stort sett jobbet med tekstile materialer, uten å egentlig vite at det var tekstil hun holdt på med, man kalte det i hvert fall ikke tekstil, forteller Jortveit. Hun beskriver en undersøkende tilnærming til teksten og stoffenes kvaliteter og muligheter og mange besøk i butikker på Grønland i Oslo med stoffer i ukjente kvaliteter og farger. Jortveit beskriver en fri utforskning og nysgjerrighet på materialene, men uten at hun tenkte over hva mediet hørte til eller kunne klassifiseres som.

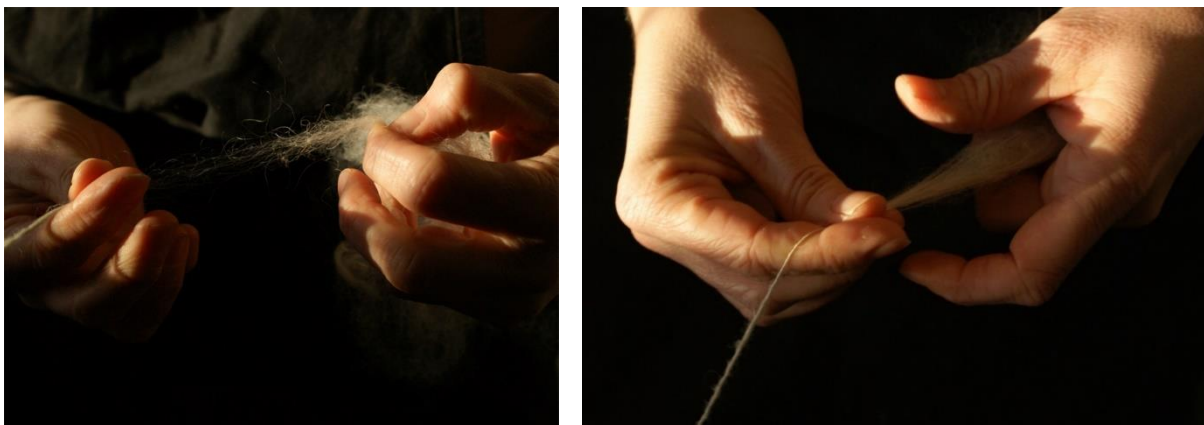
Jortveit har familie fra Lofoten og forteller om tekstile kunnskaper som i generasjoner har gått i arv fra mor til datter, fra generasjon til generasjon, også til hennes mor som da fikk lære seg de tekstile kunnskaper som skulle til for å lage det man trengte til husholdningen av strikkede og vevde tekstiler som klær, sengetøy, håndklær, ryer og for å reparere det man hadde. Vanlig var også at man skaffet materialene sine direkte fra sauene der råullen ble karded og spunnet, farget og videre vevet og sydd,

strikket, heklet eller annet, til produkter man hadde behov for i husholdningen, og mannen til lange fisketurer på havet. Jortveit beskriver er dyp familiær forankring mellom tekstilen, tråden, tekstile teknikker og livet familien i generasjoner levde. Hennes mor brukte denne samme kunnskapen gjennom hele livet, men som hobby eller fritidsaktivitet, da hun ikke *måtte* produsere tekstiler eller garn av nødvendighet grunnet at hun og familien levde et annet liv med full jobb i urbane strøk der man kunne kjøpe det man trengte til sy- eller strikkeprosjekter. Allikevel hang trangen og interessen for det å spinne, lage egne ting og reparere plagg og utstyr igjen, og ble noe hun allikevel holdt på med – og også var veldig god til, forteller Jortveit

Da Jortveit begynte på Kunstakademiet tilbød hennes mor å lære henne å spinne. Jortveit husker tilbake på hvor «kleint» tanken var for henne å holde på med spinning, og takket høflig nei, «hun gikk tross alt på skulptur» som hun forteller og som hun tenkte den gang. Jortveit forteller videre hvordan hun etter hvert kom i kontakt med KHiO, eller Statens kunst- og håndverksskole som det het den gang, og deres tekstilavdeling med Marianne Tjønn som professor. Anne Karin Jortveit holdt foredrag der om egne arbeider og det var gjennom den erfaringen og samtaler med blant annet Marianne Tjønn at hun skjønnte at det var tekstil hun holdt på med, og hadde holdt på med store deler av tiden på Kunstakademiet. Interessen for å gå dypere og mer bevisst ned i tekstilens verden økte, og da forteller Jortveit at hun gikk tilbake til sin mor:

..., jeg ble mer og mer interessert, så jeg gikk tilbake til min mor også sa jeg: at den rokken ... kan du ikke likevel lære meg? Også begynte jeg å skjønne at hun kunne masse. Hun kunne jo veve, jeg lærte jo å veve av henne, og hun kunne masse om plantefarging fordi at det var jo det de holdt på med på småbruket. De måtte gjøre sånne ting for å kunne skaffe seg strikkede klær, så mye av dette i husholdet handler jo om håndarbeid og tradisjoner som gikk fra mor til datter. Så jeg synes det var veldig stort og følelsesmessig sterkt å kunne være den neste generasjonen som fikk overbrakt kunnskapen som hun satt med, og som hun selv ikke hadde gjort noe særlig mye utav de siste 30 årene, fordi hun var jo en moderne kvinne som ikke lenger behøvde å lage sitt eget garn, men gikk og kjøpte garnet til sine strikkeprosjekter og så videre. Men hun husket alt ja, så jeg har skrevet ned alt i en liten oppskriftsbok hvor jeg har skrevet ned plantefargeoppskriftene som de benyttet seg av oppe i Lofoten. Der var det jo ikke så stort mangfold når det gjaldt plantefargeplanter altså, det var visse ting de gikk til for å plukke for å skaffe farge. [...] Jeg er veldig glad for å ha de kunnskapene, også forvalter jeg det på min måte (Jortveit, 2021, s. 3).

Figur 19. Sitat fra intervju med Anne Karin Jortveit 26. november 2021



Figur 20. Spinneprosess. Foto: Bjørn H. Vangen.

Jortveit tar vare på og formidler den tekstile familiekunnskapen videre ut fra sin tid og ståsted. Hun forteller om hvordan hun går dypere inn i selve prosessene og strippe utstyr, materialer og metoder ned til så elementært eller enkelt som mulig. Hvor lite trenger hun av utstyr for å kunne veve og hva kan hun greie å bruke fra naturen som utgangspunkt til fiber å skape en tråd av. Jortveit beskriver en prosessuell og utforskende tilnærming til materiale, til tekstile prosesser, til natur og til tråden.

Jortveit beskriver en kjærlighet til bøker og forskningsprosesser som går gjennom litteraturen, og hvordan det aktive forholdet til bøker og ord er tett knyttet til tanker, prosesser og ideer som ordnes og systematiseres til tekst. For henne gjelder i høyeste grad for hvordan hun forvalter og utforsker sin materialkunnskap og kunnskap om fibre, farging, tekstil, teknikker, men er også nært knyttet til ideene som kan svirre i hodet og hvor godt det da er å få det samlet i en tekst. Bokhyllen på atelieret er velfylt av «alskens håndverks- og håndarbeidsbøker», og Jortveit forteller det finnes et betydelig større litteraturutvalg hjemme. Veien inn i materialet, i prosessene, i kunstprosjektene beskrives av Jortveit at har en tett tilknytning til litteraturen, til historien og forskning parallelt med egen praktisk utprøving og praktisk forskning av teknikker, hva man kan bruke av planter for å få farge, hva man kan produsere fibre ut av og som videre kan spinnest og for eksempel veves med. Er det noe hun vil lære er det ofte gjennom bøkene og litteraturen hun henter informasjonen, og leser seg opp parallelt med utprøving og eksperimentering gjennom det praktiske. Utforskningen er tett knyttet til økologi, natur og bærekraft så vel som til kulturhistoriske elementer gjennom bruk av gamle teknikker, de enkle materialene og verktøyene man kan greie seg med og alltid med tråden, fibre, tekstilen som et utgangspunkt og ankerpunkt.

Når Jortveit blir spurt om hvordan hun forholder seg til det relasjonelle i sine prosjekter kommer oppstår en interessant samtale om hva vi legger i det relasjonelle. Jortveit forteller hun ikke er en typisk relasjonell kunstner som jobber i samarbeid med en eller flere for å iscenesette relasjonelle situasjoner i gallerier eller museer. Men hun er opptatt av møtepunkter mellom seg selv, kunsten, prosjektene, håndarbeidet og publikum gjennom undervisning, workshops eller i dialog med

publikum i utstillingene. Hun forteller hun kan ha element i utstillingene sine som skaper en interaksjon mellom publikum og verk eller utstilling: For eksempel utstillingen «locus communis» på Soft i 2013, da hun hadde bygget opp et vindusverk som tildekket store deler av vinduet, bestående av råull i nyansene hvit, gul og rødtoner. Det var som et maleri i ull der den mykt pakkede og stablede ullen skapte linjer og fargekomposisjoner i et tekstilt materialbilde med tittelen *Dekke*.



Figur 21. Anne Karin Jortveit, "Dekke", fra utstilling i Galleri Soft, Oslo, 2013. Foto: Øystein Thorvaldsen.

Utstillingstittelen *locus communis* betyr felles sted på Latin eller Common Place på Engelsk som kan hentyde til noe allment og hverdagslig, en plass for alle. En flertydighet og åpenhet i tolkning som Jortveit poengterer er viktig for henne. Jortveit forteller at hun ser på det kunstdefinerte rommet som et unikt demokratisk rom, et rom som er åpent for alle – en plass for allmennheten, som tittelen «locus communis» henspiller til. En demokratisk plass ønsker Jortveit skal være en plass åpen for alle

der man deler kunnskap og meninger og der meningsytringer er åpne og frie for alle. Galleri Soft og utstillingen *locus communis* ble den åpne demokratiske plassen, som ble brukt som et sted for felles utveksling av tekstil aktivitet, erfaringer og inspirasjon gjennom spontane dialoger i utstillingen, i spinneworkshops og Tekstil Stand-Up, der Jortveit inviterte til en kveld med samtaler rundt fiber, vev, spinning, plantefarging og korte presentasjoner av kunstnere Jortveit ble inspirert av. Alle deltagere hadde mulighet til å bidra selv i deling av inspirasjon og kunnskap og til en tekstil samtale, som på et bytorg i det offentlige rom eller en felles plass åpen for allmennheten. Om Jortveit ser på denne type arrangement som et formidlingsprogram eller som en mer integrert del av utstillingsopplevelsen, som et relasjonelt innslag, definerer ikke Jortveit et så klart eller tydelig skille mellom.

I verket *Dekke* kunne publikum hente seg en papirpose ved siden av verket og plukke med seg ull direkte fra tekstilbildet i vinduet. Enten for å ta med seg ullen hjem eller for å bruke det i spinneworkshopen som det var mulig å melde seg på i løpet av utstillingsperioden, og gjennom det forvandle ullen til sin helt egenspunnete tråd. Jortveit forteller at hun ikke selv definerte verket som et relasjonelt verk, selv om det henvendte seg til publikum og det hadde interaktive aspekter ved seg. Jortveit sier videre at dersom man definerer det relasjonelle til å representere en dialogisk måte å jobbe på så kan hun kjenne seg igjen i at det kan passe inn under måten denne utstillingen og også andre av hennes verk og utstillinger.



Figur 22. Anne Karin Jortveit, "Dekke". Publikum forsyner seg med ull fra verket. Foto. A K Jortveit.

Gjennom det interaktive eller relasjonelle grepet i vindusverket *Dekke* endret verket seg i løpet av utstillingsperioden fra å være en tett vegg av ulldotter i forskjellige fargenyanser som skapte en visuell adskillelse mellom innside og utside av galleriet, til å bli mer og mer transparent med store bare felt som skapte innsyn inn i galleriet fra gaten og utsyn fra utstillingens innside og ut på gaten. Lyset strømmet inn igjennom hullene og verket endret karakter og skillet mellom å være på innsiden eller utsiden ble mer utydelig eller gikk mer i hverandre. Dialogen og aktiviteten verket til Jortveit skapte forteller hun er hennes hensikt, at verkene hennes skal sette i gang en entusiasme, en reaksjon, en følelse og skape ny kunnskap. Hun forteller at hun elsker når hun i galleriet møter publikum som er helt «fjetret» over å se verkene, fremstilt gjennom tradisjonelle gamle håndverksteknikker, og hvordan de er nysgjerrige på rokken, på teknikkene, på materialene, på det taktile, på fiber. Hvordan teksten blir en vei inn i en dialog om materialer, om håndarbeid, om historie, kultur, og minner. De tekstile materialene og teknikkene setter det hele i gang, gjennom kunstutstillingene og verkene.



Figur 23. 1-til-1-spinnekurs i utstillingen "locus communis", 2013. Foto: Synnøve Øyen.

Samtalen går videre over i det relasjonelle i hennes praksis som en dialogisk metode og Jortveit forteller:

... altså når du snakker om det som en spesifikk dialogisk grunntanke, så er det viktig, for jeg vil jo gjerne ha ting ut. Jeg vil gjerne vise noe til et publikum, vise fram «at dette er et materiale som jeg er interessert i, kanskje du også er interessert i det?». Også har jo dette med en min dype interesse for å hente inn ulike aspekter ved miljøet og naturen. Det har stått veldig sentralt for meg de siste årene, og da kan vi ikke snakke om en lukket kunst som bare har nok med seg selv. Da må det være en kunst som kan kommunisere, og hvis man kan tenke at det relasjonelle også har med det å gjøre så er jeg helt med. Så der fikk jeg faktisk noe jeg må tenke på jeg også.

For jeg har ikke gått rundt og tenkt at jeg er en relasjonell kunstner, og hvis man tenker at relasjonell estetikk handler om 90-tallet og begynnelsen av 2000-tallets kunst så er det på en måte mer litt sånn fremmed, for jeg har aldri vært der. Men hvis det relasjonelle selvfølgelig også handler om dialog, det å være i en samtale, så er jeg med. Kunsten min handler jo om at jeg gjerne vil at publikum kan være i samtale med kunsten, men jeg bør ikke nødvendigvis være til stede, men at den dialogen foregår i galleriet (Jortveit, 2021, s. 11).

Figur 24. Sitat fra intervju med Anne Karin Jortveit 26. november 2021

Tekstil som dialogisk materiale ligger i dens natur forteller og opplever Jortveit. Hun forteller om minner fra sin familie når mennene dro ut på lofotfiske og kvinnene møttes til felles spinnetreff, der praten gikk fritt, informasjon ble delt og man også snakket om mye som mennene ikke skulle høre forteller Jortveit. Spinnetreffene kan sammenlignes med syklubber og lignende der møtene var like viktige for å snakke sammen, dele sorger og gleder og informasjon og kjenne på et fellesskap. Håndverket som utføres og ullen som går gjennom hendene mens man spinner får som mye annen håndverksaktivitet tankene til å løpe og samtalene til å flyte lett. Det å være opptatt med noe så konkret, som et håndarbeid, gjør også at det er lettere å også snakke om de mer vanskelige tingene påpeker Jortveit.

Jortveit forteller om verkene og prosjektene sine som stille aksjoner. Fiber, tråd, teksten, håndverket beskriver Jortveit som de nære materialene og metodene, nær kroppen. Hun tenker at man gjennom det nære og stille jobber mot noen større «overbygninger» og sammenhenger i samfunnet rundt miljøet og naturen. Jortveit nevner ordet «miljøsorg» som en slags motor eller motivator for prosjektene og verkene og hva hun gjennom materialene, teknikkene og verkene kan skape av sammenkoblinger og gjennom større forståelse av naturen.

Jortveit kommer inn på estetikken som en interessant nøkkel for å skape oppmerksomhet og løfte en problematikk eller få et publikum med seg. Det som er vakkert kan trollbinde. Hun snakker om at det har gått opp for henne gjennom samtaler om instanser som ivaretar miljømangfold, at estetikken både kan være en døråpner og en «tåkelegger», og potensielt også farlig. Jortveit nevner at den bulgarsk-franske psykoanalytikeren, lingvisten og filosofen Julia Kristeva har skrevet noe slikt som at «hvis man virkelig vil ha noen med seg, er estetikken veien inn». Jortveit opplever at dette viser kraften til estetikken, men også potensialet som ligger i å bruke estetiske virkemidler. En tosidighet og en problemstilling som interesserer Jortveit i sitt arbeid, i arbeidet med fibre utarbeidet fra naturens materialer som nesle, men også svartlistede fibre som canadagullris. Tekstilens tiltrekkende kraft og det dialogiske som ligger i det dekorative eller tekstilens estetik, er ifølge Jortveits tankerekke frem til Kristeva, sterke virkemidler som vil kunne gi stor effekt i aksjoner, kunstverk, relasjonelle prosjekter og idépolitiske verk.



Figur 25. sort|sort [hengende hage] 2015-2017, håndspunnet tråd. Hovedøya Kunstsall. Foto: Anne Karin Jortveit. Arbeidet består både av ullfiber farget med svartlistede planter og fiber med brune, grå og sorte valører. Hovedsakelig er det brukt ull fra spælsau.

Jortveits aksjons- eller utstillingsarenaer er i all hovedsak tradisjonelle kunstdefinerte rom som gallerier og museer. Jortveit forteller at hun ser på dem som demokratiske spennende rom som i utgangspunktet er åpne for alle. Dessverre, sier hun, grunnet lite kunstkritikk og en elitisering av samtidskunsten, så oppleves det kanskje ikke alltid like åpent eller tilgjengelig for folk flest. Men Jortveit forteller hun allikevel er veldig glad i disse rommene, på mulighetene som ligger i de forskjellige typene gallerirom og har troen på at de er en god arena for å invitere inn til kunstprosjekter som kan gi et perspektiv, opplevelser, løfte saker og skape dialog for folk flest. Selv om lokalene Jortveit som oftest stiller ut i er såkalte «white cubes» så forteller hun at hun opplever dem som spennende å jobbe mot. Hun foretrekker spesielt de mer intime rommene der verk kommer tett på og det samspiller godt med det Jortveit omtaler som stille aksjonsmetoder med kroppsnære medier som fiber, tekstil, vev, organiske materialer. Jortveit kombinerer de kroppsnære mediene med tradisjonelle håndverksteknikker og monteringsløsninger som er strippet ned så mye som mulig, alt for å holde verk og utstillingsopplevelse så ren og tydelig som mulig.



Figur 26. Harvest, Buskerud kunstsenter 2014, håndspunnet tråd lagt lagvis og løst. Foto: Anne Karin Jortveit.

Jortveit forteller at hennes workshops som oftest foregår i sammenheng med en utstilling og i et kunstdefinert lokale. I tillegg arrangerer hun workshops i mer undervisningssammenheng på for eksempel kunsthøgskolene. Det er viktig for henne å sette en workshop inn i en større sammenheng og kontekst, og starter som oftest med en forelesning eller tematisk innlegg der hun trekker historiske linjer, ser på en miljø- og naturutvikling, definerer og diskuterer hva natur består av og lignende. Det er alltid viktig, både gjennom utstillingene til Jortveit og workshopene, at hun formidler gjennom begeistring; for materialene, for teknikkene, for utforskningen, for naturen.



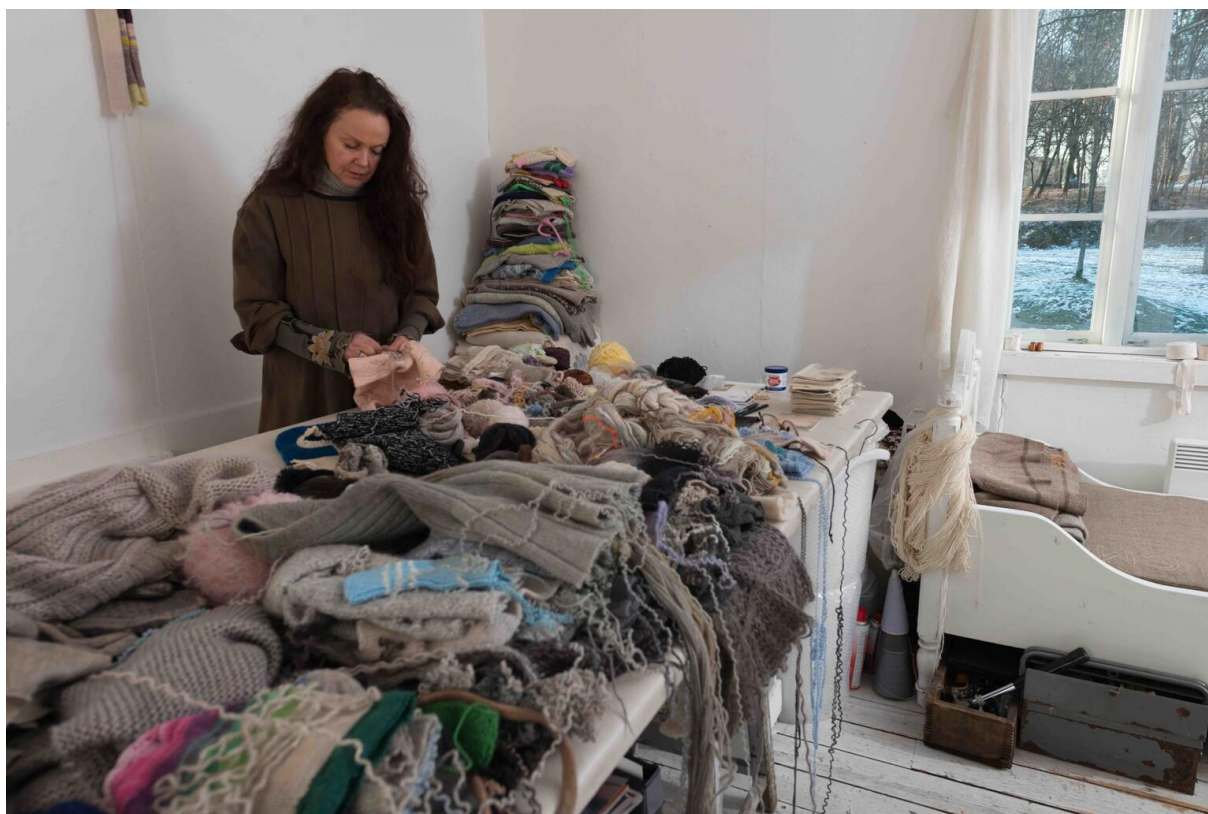
Figur 27. Anne Karin Jortveit i arbeid i atelieret 2022. Foto: Anniken Amundsen.

Alvoret rundt naturen og miljøet har satt noen spor som Jortveit kaller en miljøsorg, men det er ikke en sorg som lammer, heller en opplevelse som engasjerer. Jortveit vil ikke kalle det en drivkraft, men kanskje mer som en slags motor til å jobbe frem verk og prosjekter som får oss til å løfte blikket, vekke et engasjement, en bevissthet og sette i gang en dialog.

Om tekstil og tekstilens posisjon i livet og verden sier Jortveit avslutningsvis:

Det er en humanistisk åre som ligger i tekstil. Det er så nært livene våre, både høyt og lavt, så det er aktuelt i et bredt spekter av måter å jobbe med ideer og temaer på.

5.4 Kari Steihaug, intervju 3. desember 2021



Figur 28. Kari Steihaug i atelieret. Foto: Thoma Tvetter.

Tråden som historieforteller

I atelieret på en øy i Oslofjorden starter Kari Steihaug intervjuet med å fortelle om en tekstil oppvekst som har skapt rike tekstile minner. Hun forteller om mor som sydde alt som trengtes av klær og bestemor som strikket, broderte og vevde og tanter som også holdt på med tekstil aktivitet. Barneminner fra alle stundene Steihaug hjalp sin bestemor å rekke opp tråden fra gamle slitne plagg for å få garn til nye strikkeprosjekter beskrives som verdifulle, spesielt fordi tråden og aktiviteten med den skapte en spesiell stemning og samtaler som opplevdes nære og verdifulle. Stundene sammen og samtalen de delte gjennom aktiviteten og materialet var det viktigste, sier Steihaug.

Steihaug visste tidlig at hun ville jobbe med tekstil, men ikke at det var som billedkunstner eller med tekstil som medium. Etter studier i tegning, form og farge og etterfølgende Lærerhøgskole i forming jobbet Kari Steihaug 10 år med grafikk som medium. Hun forteller om en tid med mye leting, gjennom de grafiske prosessene, for å finne sin hylle. Arbeidene ble mer og mer taktile og etter hvert innså Steihaug at hun egentlig behandlet eller forholdt seg til grafikkplatene som om de var tekstile materialer. Steihaug skjønnte det var tekstil hun egentlig holdt på med og at det var det mediet eller uttrykket hun hadde lett etter i sine grafiske prosesser og arbeider:

Det var som å komme inn i et rom som egentlig var mitt, og som hadde vært der bestandig, men som jeg ikke hadde sett. Så det var min vei inn i det tekstile som kunsttrykk. Da lå endelig motstanden i prosessene på rett sted, da jobbet jeg med det jeg brant for. Og når du finner den maskinen, punktet eller rommet som er rett for akkurat deg... , jeg tror det er veldig viktig (Steihaug, 2021, s. 3).

Figur 29. Sitat fra intervju med Kari Steihaug 3. desember 2021

For Steihaug spiller gjenkjennelsesaspektet stor rolle i hennes kunst. Hun snakker om eksistensialisme, det å være menneske, hvordan minner, historier og verdigrunnlag spiller inn. «Hva betyr tråden?», spurte jeg. Steihaug forteller hun ser på tråden som en historieforteller, spesielt ulltråden. Historien sitter igjen i tråden selv etter bruk og vask. Krøllene i tråden sitter igjen etter opprekking, man kan fremdeles «lese» «2 rette, 1 vrang, en bær- eller kaffeflekk osv» sier Steihaug. Historien blir veldig tydelig og konkret i tråden, fortsetter Steihaug, det blir som en hjerterytme eller som en håndskrift.



Figur 30. Opprekkede ulltråder fra tidligere strikkede plagg med tydelig spor av tidligere plagg og bruk. Foto: Berit Bergestig.

Steihaug kaller «bærebjelken» i sine kunstneriske prosjekter at materialene hun jobber med har vært nær en kropp. Hun forholder seg til den tekstile som ikke lenger har noen verdi og som derfor er lagt bort, kastet eller gitt bort. Steihaug sanker utslitte strikkede klær fra kjente og ukjente, eller klær som blir igjen etter endt loppemarked eller de uferdige, mislykkede bortlagte strikkeprosjektene. Hun er ute etter de som er håndstrikket, som har vært nær en kropp gjennom produksjon og bruk, og der historien og livet ligger lagret inn i trådens minne og der plagget er synlig slitt. Hun bruker dette for å lete etter historiene og livene som er tilknyttet materialene og plaggene. Prosessen og materialinnsankingen skaper en kontakt mellom henne, publikum og samfunn. Et dialogisk forhold om det eksistensielle, livet, skjebnene og historiene som har utspilt seg gjennom disse plaggene og gjennom tekstil som bindeleddet.

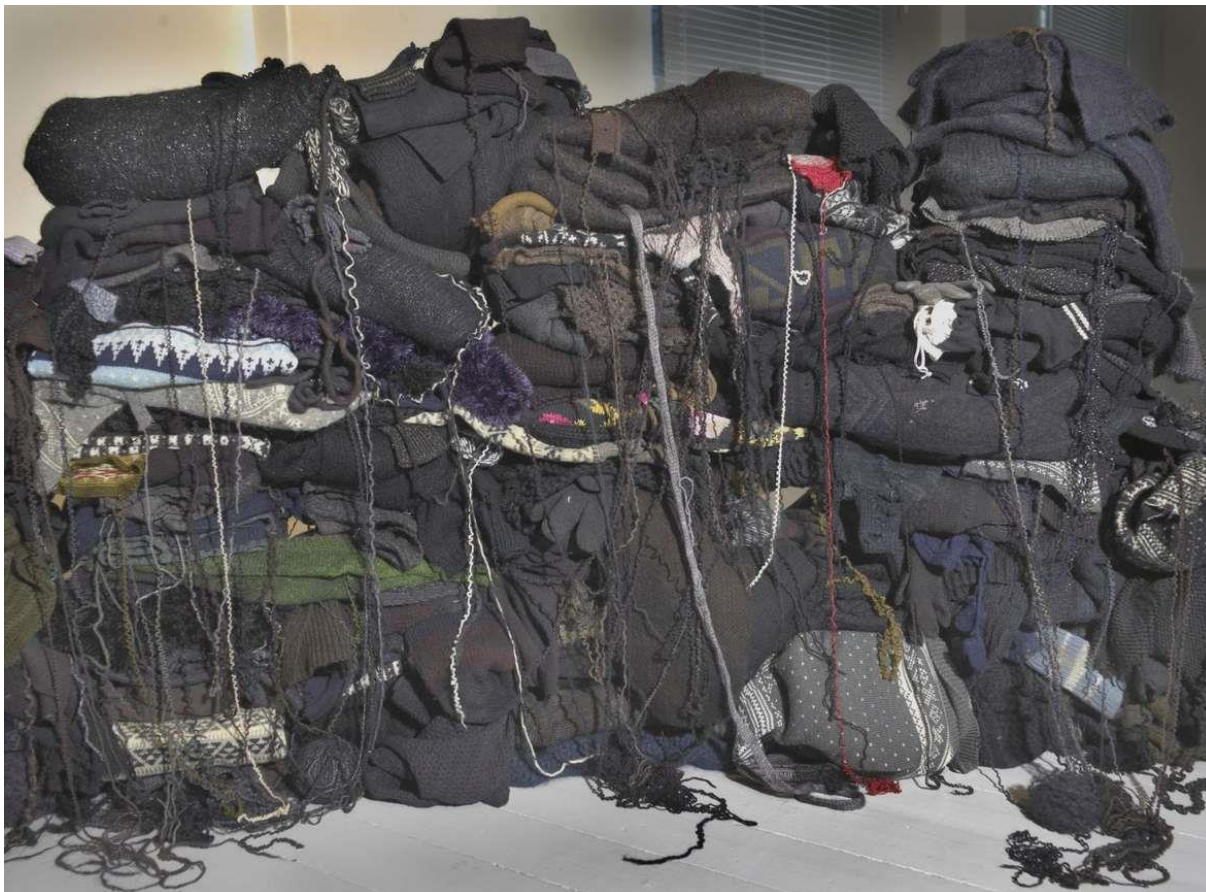


Figur 31. Kari Steihaug, "Etter markedet", 2009, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Foto: M. Thomaszewicz.

Når Steihaug finner avlagte utslitte plagg gjennom skattejakt på loppemarkeder eller får donert utslitte eller avbrutte strikkeprosjekter så ligger alltid verdien for Steihaug i det å drive en forskyvning av nytte og funksjon. Steihaug er opptatt av å ha med seg de iboende historiene som ligger i plaggene, når hun bringer dem med seg inn i en helt ny kontekst som kunstarenaene. Verk som har vært igjennom en slik forflytning i bruk og verdi, som for eksempel «Ruin» (datering), vist på KODE i Bergen, skaper en forskyving ikke bare for plaggene verdi, men også for museet i hvilken type publikum som inntok galleriet. De forskjellige besøkende, basert på forskjellige bakgrunner og referansegrunnlag, leser verket forskjellig. Det mer vanlige galleripublikumet ser på verket som en installasjon eller et skulpturelt samtidskunstverk, mens andre, for eksempel den økte gruppen med publikum fra lokale husflidslag, studerte i stor grad verkets bestanddeler av strikkede plagg med nysgjerrighet, for å tyde og lære mønster og oppskrift, farge- og materialbruk fra tidligere tider eller andre geografiske områder. Steihaug er opptatt av disse forskjellige møtene og hvordan tekstilen berører på forskjellige måter avhengig av interesser, bakgrunn og minner. I sin undersøkelse av plaggene drar, løfter, flytter publikum på installasjonenes bestanddeler, som da består av avlagte utslitte, til dels ødelagte strikkede plagg - og det synes Steihaug er helt i orden. Hun sier ingenting kan gå i stykker og engasjementet eller følelsene det igangsetter interesserer henne. Det henger også sammen med forskyvingen av verdi hun er ute etter, fra å være avlagte klær i en «ruin» til å bli løftet frem og opp igjen, og en ny interesse vekket.



Figur 32. Kari Steihaug, «Ruin», KODE 2013-2014, Foto: Fin Serck-Hansen.



Figur 33. Kari Steihaug, «Ruin», detalj, foto: Fin Serck-Hansen

Steihaug forteller at et av de mest åpenbare relasjonelle prosjektene hun har holdt på med, *Arkiv: De ufullendte* (2011-), startet som så mange av hennes prosjekter, ved en tilfeldighet. Hun ryddet på sitt eget loft og fant noen avlagte uferdige bortglemte strikkeprosjekter. Hun beskriver hvordan minnene umiddelbart strømmet på da hun fant strikketøyet. Minner hun helt hadde glemt ble plutselig helt tydelige, hvorfor hun strikket dette, til hvem og grunnen for at det endte opp uferdig osv.

Nysgjerrigheten på hvordan døren til minner åpnet seg var noe hun begynte å snakke om med folk i omgangskrets, venner og familie. Erfaringen til Steihaug engasjerte og hun forteller at det utløste en mengde rørende, såre, morsomme og nære historier om andres uferdige strikkeprosjekter. All optimismen, gode tanker, kjærlighet, ambisjoner og fine intensjoner som alle prosjekter starter opp med og det spennet med årsaker til hvorfor prosjektet endte på loftet, i en krok eller andre steder og aldri ble gjennomført, var historier Steihaug synes var spennende. Etter vært tok hun steget videre fra å snakke om dette kun ut av nysgjerrighet tilfeldig med folk rundt seg til å gå aktivt ut og etterlyse «Ufullendte strikkeprosjekter» gjennom media som NRK Radio, gjennom egne nettverk og på alle foredrag hun holdt rundt om i Norge. Uferdige prosjekter strømmet på med tilhørende historier om opprinnelig intensjon og hvorfor det aldri ble fullført. Steihaug forteller prosjektet for henne løfter det mislykkede opp og sier noe om livet, alt som ble annerledes. For henne rører det ved noe

eksistensielt, og noe gjenkjennelig. Alle innsendte strikkeprosjekter ble avfotografert på millimeterpapir og med tilhørende historie eller skjebne skrevet med maskinskrift nederst på arket. Strikkeprosjektene ble returnert tilbake til avsenderne. De avfotograferte ufullendte strikkeprosjektene ble hengt tett i tett langs galleriveggene som publisering av et arkivmateriale. Gallerister har fortalt Steihaug at verket aktiverer og engasjerer publikum, folk prater, de kjenner seg igjen, det får samtale og publikums egne minner i gang. Den forskyvingen av nytte og verdi som Steihaug så ofte ønsker, utspilles ved at «de ufullendte» har fått en ny funksjon, der de er løftet frem fra sine gjemmesteder og glemselen, og tatt frem i lyset sammen med sine verdifulle hverdagsfortellinger om intensjoner og endringer som skjer på veien.



Figur 34. "De ufullendte", Galleri F15, Tendenser 2018. Foto: Ingeborg Øien Thorsland.



1553 Spring 2009 (17 cm x 38 cm) The mitten was knitted under the intoxication of falling in love. Knitting has so much to do with WILL and good intentions. I wanted to make mittens for my sweetheart. Since he is big (and tall and dark of course) I enlarged the pattern a bit with graph paper and dots. Then I knitted away and the mitten grew and grew until it was as long as my forearm. Not even my sweetheart had such large hands.
 Elisabeth Marie, Bergen.

Figur 35. Kari Steihaug, "De ufullendte", 2009. Detalj. Foto: Espen Tollefsen.

Steihaug ønsker med sin kunst å berøre, si noe og treffe noen, men for å greie det så kan hun ikke «rope det ut». Hun forteller hun har troen på at noe skal og bør gå litt sakte, og der er teksten et godt utgangspunkt. Steihaug beskriver at det er mye skjørhet i det hun jobber med, og at det «krever hvisking», ikke de høye stemmene. Hennes styrke er å løfte frem det som ligger i kroken og ingen ser, og at hennes prosjekter er for dem som kan høre på den «desibelen». I en verden der det hele tiden er så mye og alt er så voldsomt, tror Steihaug på at noe bør gå sakte og være mer lavmælt.

Samtalene og dialogen som verkene til Steihaug skaper beskriver hun som viktige, og det er også formidling forteller Steihaug, som hun gjør mye gjennom foredrag, kunstnerpresentasjoner, formidling av utstillinger og verk og gjennom å arrangere workshops. Hun forteller at dette er en del av hennes praksis som hun setter veldig pris på og gjør mye av. Formidling oppleves som en naturlig forlengelse av historiene av tidligere liv og erfaringer hun alltid leter etter i de avlagte og utslitte tekstilene hun bruker i verkene sine. I sin formidling og workshops forteller hun at hun liker spennet fra skolelever, til tekstilteknisk kyndige medlemmer fra husflidslag, til et bredt kunstpublikum og sårbare grupper som demente. Alle har sine forskjellige innfallsvinkler og minner som igjen gir mulighet for historiefortellinger, tolkninger og dialog med den brukte avlagte teksten som utgangspunkt. Demente kan lyse opp og plutselig komme på både mennesker og historier fra tidligere tider, bare ved å røre ved et strikket plagg eller ved å gjenkjenne et strikkemønster i en av genserne i en større installasjon av avlagte strikkeklær.



Figur 36. Stopp(e)sopp - stoppeworkshop. Galleri Soft. Foto: Jannik Abel.

Workshopen Stopp(e)Sopp er en workshop som vokste ut av formidlingserfaringer og samtaler med deltagere, spesielt skoleelevpublikumet. Steihaug oppdaget at de ikke ante hva en stoppesopp var eller hadde noen kunnskap om hvordan man kunne reparere et ullplagg eller annet tekstilt plagg. Etter å ha vist frem en stoppet vott, som tilhørte en større installasjon kalt «Rest», spurte Kari hva som hadde skjedd med votten, som da var full av stoppede felt. Ingen av barna kunne finne noen grunn for alle de stoppede hullene, hva votten hadde vært igjennom eller hva stopping i seg selv var. Det var starten på ideen til Steihaugs Stopp(e)Sopp workshop, først vist og gjennomført på Tegnebiennalen i Oslo i 2016. Dette ble starten og det har nå vært en workshop som Steihaug har reist mye rundt med både på skoler, for kunstpublikumet og andre grupper. Steihaug forteller at hun ser på workshopene som en sammenkoblet del av sin kunstpraksis, hvor de er knyttet direkte til det hun arbeider med i verkene sine som slitasje, historie og verdiskaping. Samtidig jobber hun ordet *stoppesopp* inn i folks bevissthet og løfter oppmerksomheten på bruk-og-kast-mentaliteten i samfunnet gjennom å flytte det slitte og ødelagte over til noe verdifullt. Fra å være et avlagt plagg kan det plutselig bli det mest verdifulle, gjennom stoppingen og oppmerksomheten plagget har fått, og historier tilknyttet plagget får ny mening. Workshopene er en god inngang for å snakke om forholdet vårt til tekstil på et mer overordnet plan. Steihaug spør om deltakerne har et yndlingsplagg, hvorfor det er verdifullt for dem, har noen strikket et plagg for dem, betyr det ekstra mye? Hun forteller om den første workshopen i Oslo der verdien av og tilknytningen til plagg er vedvarende og tydelig, men kunnskap om bevaring og reparasjon av plagg gjennom overføring av kunnskap fra generasjon til generasjon viser seg å mangle og gått tapt:

Det første gangen jeg hadde stoppeworkshop, da ble jeg veldig overrasket. Jeg var i Oslo på Galleri Rom i 2016, og det kom det flere unge menn i tidlig 20-årene. De hadde arvet nydelig gensere etter bestefaren sin, som de var superglad i, og som nå begynte å rakne, og mamma kunne ikke stoppe, og tante kunne ikke stoppe og bestemor var død..., (Steihaug, 2021, s. 15).

Figur 37. Sitat fra intervju med Kari Steihaug 3. Desember 2021

I workshopene med skoleelever stiller Steihaug spørsmål som f.eks. hvorfor det er så mye klær i glemmekassa på skolen, betyr ikke klær noe, er det greit at det bare blir liggende til søppel, har dere noen klær som betyr noe ekstra for dere, noen plagg noen har laget for dere? Spørsmål og samtaler som foregår parallelt med stoppingen er med på å skape en dialog som bevisstgjør forbruket til oss alle, hva plaggene betyr for hver og en, og betydningen av tid og omsorg som er gått med når noen lager eller reparerer et plagg for noen andre.

Steihaugs erfaring er at den konkrete handlingen å holde på med noe som stopping eller et annet håndverk, der man konsentrerer seg og har fokus på den konkrete handlingen med hendene, gjør at samtalen flyter lett, man blir tilkoblet både håndverket og tankene som resulterer i fine og nære samtaler. Det tar 10 minutter, sier Steihaug, så er barna «påkoblet». Stoppeteknikken er i prinsippet samme teknikk som vevingen de har gjort i barnehagen, så de gjenkjenner prinsippet og plukker det opp raskt, forteller Steihaug. Det perfekte, fra et teknisk stoppeperspektiv, er ikke målet for Steihaug, hun forteller at hun vil at det skal synes at man har stoppet noe, at stoppingen skal bli som et «smykke». Slitasje sier noe om betydningen plagget og historien til plagget har hatt, og stoppingen sier noe om den videre verdien. Gjøres det stoppeworkshops i miljøer med godt voksne folk med stopperfaring kan samtalen også gå på det tekniske, kanskje de kommer med forkunnskaper om hvordan rett stopping skal gjøres. Det er spennende, forteller Steihaug, igjen utveksling av kunnskap og historie, men at noe skal se likt eller perfekt ut er ikke Steihaugs mål. Hun beskriver at det er å løfte noe, gi noe oppmerksomhet og skape sitt personlige preg på reparasjonen, basert på grunnteknikken med veving og stoppesoppen. Det strikkede plagget og tråden blir et medium for å snakke om temaer som Steihaug er opptatt av og ønsker å formidle.

Jeg føler meg litt sånn misjonær i stopping altså. Jeg synes det er kjempeviktig. Men det det handler jo om så mye mer. Det handler om en holdning, ikke sant, og det handler mye om tid, for jeg tror at hadde vi hatt mer langsomhet i hvordan vi tenkte og agerte, så tror jeg for eksempel at mye dette forbruket vårt, dette jaget, hadde sett helt annerledes ut (Steihaug, 2021, s. 13).

Figur 38. Sitat fra intervju med Kari Steihaug 3. desember 2021

Steihaug forteller at hun er veldig opptatt av rommene hun jobber med og stiller ut i. Hun beskriver flotte unike gallerirom som den buede veggen i Lillehammer kunstmuseum og «nøkkelhullet» på Henie Onstad kunstsenter som spesielt flotte kunstdefinerte rom hun har fått jobbe med. Steihaug sier hun er åpen for hvilken type rom hun jobber i, men at hun er spesielt glad i rom der det er spor av liv. Hun har stilt ut i fyrtårn, grisehus av stein, en nedlagt kornfabrikk, og hatt «utstilling i utstilling» - altså inne i den historiske utstillingen på Maihaugen med verket *Magasin* i forbindelse med gruppeutstillingen *Tusen tråder* på Lillehammer kunstmuseum og Maihaugen i 2013. Nå forteller Steihaug at hun kunne ønske seg et ordentlig falleferdig hus med masse historier og spor av tidligere liv. Disse annerledes lokalene passer så godt med det jeg jobber, med sier Steihaug. Samtidig påpeker hun at det er viktig at ikke rommet og verket blir for integrert i hverandre - det bør være et brudd mellom verk og miljø. Steihaug har stilt ut samme verk både i et galleri/kunstmuseum og i et ikke-

definert kunstlokale. Verket forandrer seg alltid etter miljøet og det er spennende, og det å få sjansen til å jobbe i både flotte gallerirom og i andre type miljø og lokaler er fint og det har alltid en innvirkning på prosessen og verket.



Figur 39. Kari Steihaug, Arvegods, Cloth and Memory, 2013, Salts Mill, Shipley England. Foto: flextiles.wordpress.com

Nå har jeg vært heldig som har stilt ut mye og hele tiden, og det har jeg tenkt på... hvordan hadde det vært hvis jeg ikke hadde fått vist tingene mine? For jeg føler jo at nettopp dette relasjonelle, nettopp den dialogen og samtalen med publikum er jo noe av det som driver meg videre (Steihaug, 2021, s. 21).

Figur 40. Sitat fra intervju med Kari Steihaug 3. desember 2021

5.5 Oppsummering intervjuer, avdekking tekstile erfaringer og refleksjoner

Undersøkelsen av oppgavens problemstilling, gjennom intervjuer med Anne Karin Jortveit, Kari Steihaug og Lise Bjørne Linnert, har avdekket flere fellestrekk fra deres bruk og opplevelse av tekstil som medium eller valgt teknikk i deres kunstpraksis.

Trådens og materialets dialogiske evner er et fellestrekk ved tekstil som medium som kom tydelig frem hos alle tre, og en egenskap de alle forholder seg aktivt til. På den ene siden er det nærheten til **kroppslig erfaring** og tilgang til vår alles livservervede tekstile kunnskap, minner og sensoriske assosiasjoner som tekstile kunstverk kan aktivere gjennom sin materialitet. En annen ting er hvordan kunstnerne beskriver tråden som en tekstil avskrift og personlig signatur, nærmest en DNA av aktivitet, liv, omsorg og historie. **Håndsydde sting** beskrives som **tommelfingeravtrykk** av Linnert, og en **spunnet tråd** som en **personlig håndskrift** av Jortveit og en **opprekket tråd** fra tidligere strikkeprosjekt som en **hjerterytm**e av Steihaug.

Tiden, arbeidet, dedikasjonen, strevet og omsorgen som ligger i selve produksjonen av et tekstilt arbeid kommer frem hos alle tre. Hva er formålet for den tekstile handlingen, hva skal det brukes til, til hvem eller til hvilken anledning er det ment. Hva er funksjonen eller i hvilken situasjon er verket eller produktet laget i og for? Gjennom intervjuene får vi innblikk i hvordan akkurat disse tre utvalgte kunstnerne forholder seg til og bruker tekstile teknikker og metoder. De beskriver hvordan tekstilen brukes for å blant annet belyse en tematikk, løfte en sak, gjenskape en verdi, fremkalle minner, skape dialog og diskutere verdigrunnlag. Hele tiden er tråden, det tekstile materialet og sammenkoblingen den har til kroppen og sensorisk erfaring gjennom berøring og aktivitet med hendene en nøkkel.

Fellesskapet, omsorgen og nærheten til livets alle faser og situasjoner kommer tydelig frem som trekk i arbeidet med tekstil og i et aktivt forhold til tekstil som medium, dens funksjon og egenskaper. Felles for de tre kunstnerne jeg har undersøkt er at de også nyttiggjør seg nettopp omsorgen som et virkemiddel i sine kunstprosjekter. Som Linnert sier, møter hun i sine prosjekter de vonde temaene som drap og annen form for ondskap, med omsorg, hun **møter det harde med det myke**, og da helt bokstavelig også med den myke tekstilen. Kari Steihaug forteller at hun jobber med det bortlagte, de glemte og tilsidesatte og da kan man ikke skrike budskapet ut. Hun forteller hun **flytter oppmerksomhet, funksjon og verdi** i det som er forkastet, gitt opp og glemt gjennom å hviske det ut, og at tekstilen er et egnet språk for å få til det. Jortveit snakker om å snu en klimasorg til en energi, og ta tak i tematikk som bærekraft, klima, kulturhistorie gjennom **stille aksjoner** og formidle gjennom begeistring og dialog. For at disse lavmælte og omsorgsfulle metodene og aksjonene skal få tid til å vokse, utvikle og feste seg videre ut i samfunnet trengs det tid, og det er også noe alle tre nevner som viktig i sine praksiser med tekstilen og med sine kunstprosjekter.

Nærheten til kroppen er tydelige aspekter i de tre praksisene i hvordan materialet og tråden kjennes på kroppen og i hendene, og hvilken relasjon materialet har hatt til kroppen, et menneske, og naturen. Opplevelsen av hvordan materialet og teknikkene oppleves sensorisk i håndverkshandlingen og som klær på kroppen, som personlige avtrykk av liv, aktivitet og fysiske kretsløp. Den tekstile aktiviteten å sy, strikke, spinne er fysiske aktiviteter der kropp og medium jobber tett sammen, og som er viktig både i deres egne produksjonsprosesser, men også i workshopene de inkluderer i sine prosjekter. Tekstilens nærhet til kroppen kan virke like tett sammenflettet til produksjonsprosessen som til erfaringen av verket i etterkant og hva materialet, prosessen og teknikkene fremkaller av dialogiske og sensoriske erfaringer underveis i prosessene.

Tekstil er også tett knyttet til et **fellesskap og til en kollektiv handling**. Spinnetreff som Jortveit snakker om når menn var ute på Lofotfiske, som ikke bare var for å få produsert tråd til nye klær og tekstiler til husholdningen, men vel så mye en metode for å treffes for å utveksle informasjon fra mennene på havet, snakke om livets gleder og utfordringer og være solidariske støtter for hverandre i lokalmiljøet. Det å samles rundt et bord eller for en felles tekstil aktivitet om det er strikking, klesreparasjon, broderi og spinning, trekkes frem av alle de tre kunstnerne som en sterk dialogisk metode. Å jobbe med håndarbeid eller et stykke håndverk i hendene gjør noe med samtalen, «å tenke gjennom hendene», beskriver Linnert det som. Alle tre beskriver at å utføre et tekstilt håndverk med hendene gir samtalen en egen flyt, at samtalen går dypere og selv de vanskelige tingene er lettere å snakke om.

Håndverket, hendenes aktivitet, repetisjonen, tiden og samtalen er relasjonelle grep og erfaringer som er interessante å diskutere i forhold til Bourriauds demokratiske relasjonelle prosjekt, og også situasjonistenes drifting der samtalen skulle flyte naturlig om ting man var opptatt av mens man «driftet», altså vandret rundt i byen. Det å strikke, spinne, sy kan sidestilles etter mitt syn med det å «drifte», men her **drifter man med hendene og en tråd** som kobler en tettere til og dypere ned i en samtale. **Kroppen kobles på gjennom en repetitiv handling**, om det er skritt som gjentas i en viss periode eller distanse, eller om det er sting eller masker som gjentas i en viss periode i et fellesskap som **utløser en fri og nær samtale**. Dette er aspekter ved tekstile medier og teknikker som setter tekstil i en særstilling og tydelig gunstig posisjon som kunstnerisk medium i relasjonelle og deltagerbaserte kunstprosjekter som omhandler samfunnsaktuell tematikk. Jortveit snakker om en spinnebølge der man møtes til jevnlig «Samspinn». Der er aktiviteten tatt ut av kunstrommet og kunstfeltet og inn i samfunnet og det demokratiske prosjektet den relasjonelle estetikken ville berøre med fysiske sosiale konstellasjoner der den demokratiske utvekslingen av tanker kunne flyte fritt, som med situasjonistenes drifting. «Samspinnene» og alle plantefargekurs, broderikvelder, strikketreff og klesreparasjonstreff handler om mye av det Jortveit, Linnert og Steihaug bruker som

metoder for å skape rom for en fri og åpen dialog, og for å sammen skape sosiale treffpunkter som demokratiske rom hvor man når ned i et dypere lag av samtalene, gjennom tekstil deltagelse og erfaring.

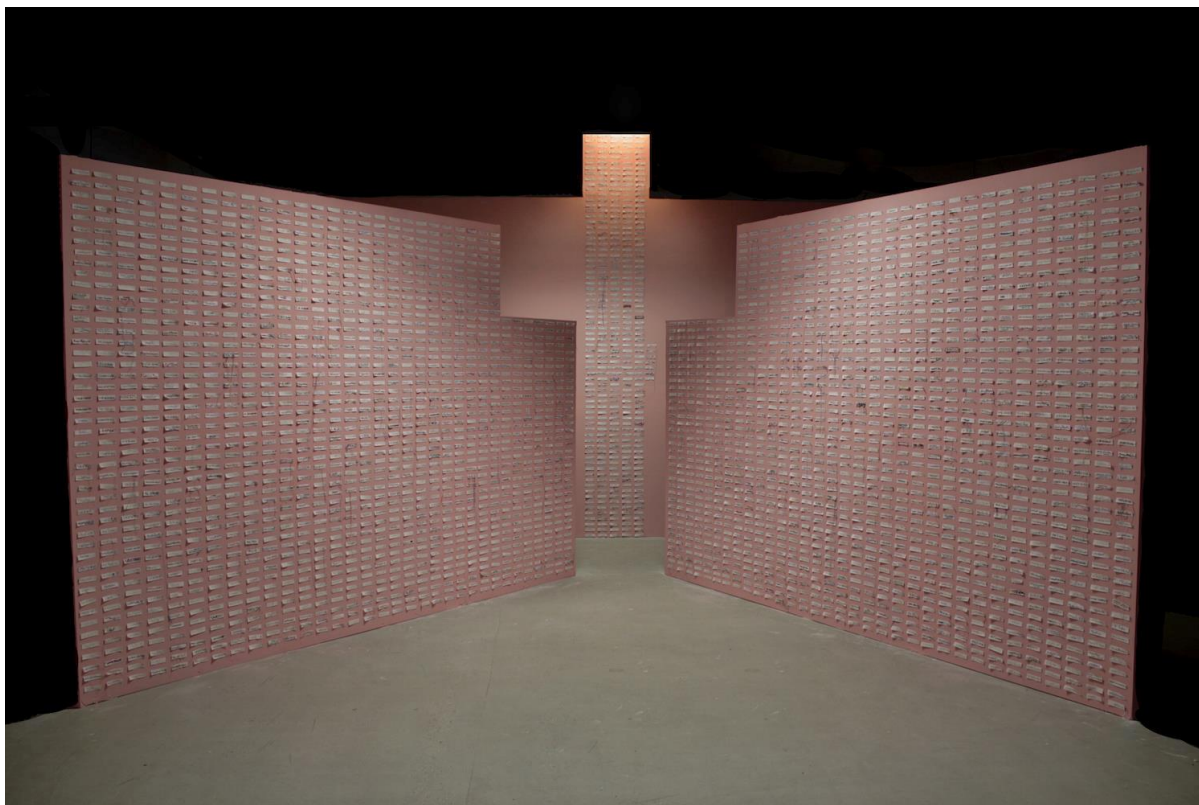
Hvor man gjennomfører kunstprosjektene som man ønsker for å skape debatt, dialog eller deltagelse, er også noe som jeg har vært opptatt av å belyse i denne undersøkelsen. Jortveit, Steihaug og Linnert har en noe forskjellig tilnærming her, men alle tre har et ønske om å nå frem til et så bredt publikum som mulig, og ikke bare det tradisjonelle kunstpublikumet. Jortveit forholder seg hovedsakelig til det kunstdefinerte rommet og ser på gallerier og museer som demokratiske rom. Hun ønsker, gjennom å invitere til utstillinger i disse demokratiske rommene, å skape begeistring og undring hos publikum rundt verk og gjennom det **skape oppmerksomhet og dialog** rundt tematikk, materialer og teknikk. Hun er opptatt av dialogen som skapes i både i utstillingen og utenfor i tiden etter, som ringvirkninger videre ut i samfunnet for tematikk som bærekraft, kulturhistorie og miljøvern. Linnert bruker både det offentlige rom og kunstdefinerte rom og forteller at de dekker forskjellige funksjoner og stadier i hennes relasjonelle prosjekter. Bruken av type rom eller arena er knyttet til hvilke grupper Linnert jobber med, og også den vekslingen av arena fra det offentlige rom ute i lokalmiljøet, til det kunstdefinerte og tilbake igjen. Vekslingen er med på å trekke et bredere publikum inn i gallerier og museer eller omvendt trekker galleripublikumet ut i relasjonelle deltagelse i det offentlige rom. Relasjonelt arbeid ute i lokalmiljøet som så fortsetter i det kunstdefinerte rommet, gjennom relasjonelle elementer i selve monteringen av verk i gallerirom, er med på å skape et felles eierskap mellom deltagerne og verket, og engasjementet og samtalen bringes videre inn i gallerirommet. Møtet mer publikum fra forskjellige kulturelle og sosioøkonomiske bakgrunner er viktig for Linnert for å skape relasjonelle opplevelser som «**sår et frø**» til videre engasjement og bevisstgjøring. For å oppnå å nå ut til et bredt lag av samfunnet skaper Linnert plattformer for deltagelse i varierte type rom og miljøer, både i de kunstdefinerte rom og i lokalmiljøer i det offentlige rom. Hos Kari Steihaug er også type visningsrom noe hun har et aktivt forhold til på samme måte som hun sanker materialer til nye verk. Steihaug leter etter historier og det finner hun gjennom avlagte, utslitte, uferdige plagg og i lokaler med spor av liv. Alle tre setter pris på de kunstdefinerte roms muligheter og arkitektoniske linjer og særegenheter, tilrettelagte rom med nøytrale hvite vegger som rene lerreter, med god belysning og muligheter for formidling, publikum og utadrettet program. Allikevel forteller også Steihaug om hennes tilbøyelighet til hus og rom med tydelige **spor av liv, historie og fortellinger** som hennes verk kan gå i en dialog med. Akkurat som i hennes installasjoner så blir det en mulighet til å forskyve verdien av rommet eller bygningen og løfte sporene av tidligere bruk og liv frem i lyset.

Steihaugs **verdiforskyving** og hvordan teksten er brukt som metode til å åpne vår alles minne- og referansearkiv er en måte å bevisstgjøre og aktivere publikum gjennom kunsten og teksten. Jortveit, Steihaug og Linnert skaper alle verk og prosjekter som kan stå som egne visuelle opplevelser, altså som «tradisjonelle» fysiske kunstverk, men de har også alle tre en ambisjon om at kunsten og deres praksis skal være med på å skape engasjerte samtaler, diskusjoner og holdninger til samfunnsaktuell tematikk.

6.0 Drøfting: den relasjonelle kunstens kritikk drøftet sammen med tekstile perspektiver og erfaringer

6.1 Innledning

Hvordan tekstile medier og teknikker er blitt brukt for å løfte en politisk situasjon, behandle en lokal og global feministisk problemstilling og brukt som metode i et relasjonelt kunstprosjekt drøftes i dette kapitlet, med hovedfokus på Lise Linnerts relasjonelle prosjekt *Desconocida*. Som internasjonalt relasjonelt kunstprosjekt fra 2000-tallet, er den samtidige internasjonale diskusjonen rundt Bourriauds relasjonelle estetikk og kuraterte relasjonelle kunstprosjekter relevant og vil bli diskutert opp mot *Desconocida* og Linnerts praksis. Drøftingen vil se på det relasjonelle innholdet, diskutere holdninger til hva man produserer og for hvem. Intensjonaliteten for prosjektene og den relasjonelle handlingen eller situasjonene på kort og lang sikt vil også drøftes. Drøftingskapitlet tar med seg funn fra undersøkelsen som flettes inn i diskusjonen av tekstile prosjekter, den relasjonelle kunsts diskusjon og utvalgt teoretiske perspektiver.



Figur 41. *Desconocida/Unknown/Ukjent*, installasjon i Juárez Contemporary, Ciudad Juárez. Foto: Jane Terrazas.

6.2 Relasjonell estetikk og kunst: Bourriaud og Linnert, utgangspunkt og formål

Deltagere i det relasjonelle kunstaktivistiske prosjektet *Desconocida* fungerer som medskapere og et nødvendig premiss for fremdrift og utvikling av prosjektet. De relasjonelle situasjonene prosjektet inviterer til skaper oppmerksomhet og politisk engasjement lokalt og globalt, og langt utenfor gallerirommet hvor minnemomentet med tusenvis av broderte navnelapper blir vist eller de lokale samfunnshusene, skolene eller andre steder hvor broderiworkshopene blir avholdt. Å bruke kunst som plattform for sosiale situasjoner og å jobbe for demokratisk utvikling gjennom kunst, kan stemme godt med Bourriauds prosjekt med den relasjonelle estetikk, men innstilling, formål og etisk innstilling til prosjektene skiller seg i stor grad fra hverandre.

Deltagerbasert kunst, som innehar relasjonelle elementer ved å være opptatt av samhandling mellom kunstner og publikum, kan man spore tilbake til både DADA-bevegelsen med avantgardekunstnerne og performative uttrykk og prosjekter, situasjonistene på 50/60-tallet og Fluxus-, happening- og performancekunstnerne på 60/70-tallet. Alle epokene har sitt særpreg og agendaer og intet unntak for 90-tallets relasjonelle kunstuttrykk tilknyttet den franske kritikeren og kuratoren Nicolas Bourriaud. De har til felles å være en kunstnerisk reaksjon på samfunnets sosiale og økonomiske struktur. Da tidligere grupperes prosjekter ofte var preget av utopiske mål og langsiktige visjoner for fremtiden, var 90-tallets relasjonelle kunstnere mer opptatt av det som

skjedde, og «produsert» av og gjennom sosial samhandling, i selve de tidsavgrensede konstruerte sosiale situasjoner presentert som relasjonelle kunstprosjekter, som oftest i et kunstinstitutionelt miljø med et opplyst kunstpublikum som deltagere. Her står Linnerts relasjonelle og idépolitiske praksis i langt nærere slektskap til tidligere kunstgruppers formål enn 90-tallets relasjonelle kunstnere. Ønsket om et godt samfunn og åpne trygge demokratier kan stemme for både Linnert og 90-tallskunstnerne. Men der Bourriauds relasjonelle estetikk og kunstnerne tilknyttet den relasjonelle kunsten representerer en mer abstrakt og iscenesatt reaksjon på et automatisert og urbanisert samfunn, der effektive løsninger, tettere bebyggelser, mindre møteplasser prioriteres fremfor menneskelig interaksjon og sosial samhandling. Grunntanken for både Bourriaud og Linnert kan sies å være gode trygge demokratiske samfunn, men man legger forskjellige behov og syn inn i hva det er eller hva som mangler for at det skal kunne defineres som det.

Sosiale møteplasser som skaper dialog, samhandling og friksjon, altså sosialt samvær på godt og vondt, er viktige parametere for et sunt samfunn. Men dersom man ønsker at kunsten virkelig skal ta tak i manglende sosiale møteplasser og situasjoner, og man vil skape en forandring, er Bishops kritikk av Bourriauds relasjonelle prosjekter treffende. Det blir fort ikke noe annet enn tidsavgrensede sosiale treff for de få, uten noen ringvirkninger, når kunsten kun skaper relasjonelle situasjoner gjennom samtaler og hverdagslig samhandling i friksjonsløse og tilsynelatende formålsløse situasjoner der praten går fritt om stort og smått. Dette kan skape sunne gode meningsutvekslinger, men et elitistisk gallerimiljø for en innvidd gruppe alene vil tvilsomt kunne bidra stort til en utvikling av et mer sosialt sunt og demokratisk samfunn uten at man også kan inkludere og nå et større tverrsnitt av samfunnet i disse sosiale situasjonene. Prosjektene skapte diskusjoner og oppmerksomhet verden over i kunstmiljøet og en ringvirkning var skapt og en utvikling i kunstens handlingsrom ble utløst, men fremdeles hovedsakelig innenfor kunstverden. Linnert bruker relasjonelle grep for mer enn å skape sosiale møteplasser og situasjoner, og bruker disse fellesskapene for å kaste lys over en sak og skape direkte engasjement og oppmerksomhet for å jobbe for en forandring. Gjentatt oppmerksomhet gjennom samme relasjonelle metode og prosjekt for en sak eller situasjon holder tematikk aktuelt og ikke glemt, har Linnert fortalt i intervjuet til denne oppgaven. Det er en dypere tematisk grundert motivasjon i prosjektet som går utover Bourriauds relasjonelle estetikk, der Linnert er opptatt av at hun i sin praksis skal involvere dypt, ikke bare flyktig for en kortere tidsperiode som en beskuer eller outsider, hverken for henne eller publikums deltagelse og engasjement. Når det gjelder *Desconocida* og problematikken i Juárez er det tydelig at man som hvit kvinne fra et privilegert land selvfølgelig er en «outsider», men nettopp derfor er det ekstra viktig at man deltar og involverer seg på en slik måte at saken også angår en selv, at man blir en del av det. Gjennom undersøkelse av Linnerts praksis er hennes etiske verdigrunnlag

tydelig og ligger som en essensiell grunnpilar i utviklingen av kunstprosjektet *Desconocida*. Det relasjonelle som metode og virkemiddel er en måte å involvere seg og lokalmiljøer direkte og dypt, ikke bare for å skape kortsiktige sosiale og relasjonelle treffpunkt eller «gjøre karriere på andres tragedier» (Linnert, 2021). Grant Kester tar opp viktigheten av å ta et slikt etisk standpunkt som Linnert forholder seg til. Dessverre er det ofte manglende i relasjonelle prosjekter og samarbeid med lokalmiljøer. Kester prøver å jobbe frem en vurderingsmodell for relasjonell praksis og sier det krever en tverrfaglig estetisk forskning som involverer både etikk og det mer taktiske eller prosjekt-intensjonale. Kester skriver det eksisterer en motvilje mot en slik metode for å vurdere relasjonell kunst og opplever det som et «antitema». Kester mener kunstverden har vanskeligheter med å forholde seg til oppriktighet som noe annet enn naivt og en intellektuell svakhet, og er langt mer komfortabel med en ironisk distanse (Wilson, 2007, s. 112).

Kesters ord om etikk kan treffe Bourriauds form for relasjonell praksis, spesielt den han var nært knyttet til via sin rolle som co-direktør for Palais de Tokyo i Paris og som hadde en tydelig profil med å vise relasjonelle kunstverk. Claire Bishop er tydelig kritisk til både prosjektene som ble vist i Palais de Tokyo og Bourriauds artikler fra denne tiden der han skrev at kunstneres relasjonelle prosjekt var et prosjekt for demokratiet. Bourriauds argumentasjon at noen av forutsetningene for et demokrati er dialoger, sosiale situasjoner og utvekslinger av frie tanker kan man si seg enig i, men Bishop lar seg heller provosere enn overbevise. Bishop tar i artikkelen “Antagonism and Relational Aesthetics” (2004) opp at det ikke skapes noe levende demokrati hvis de relasjonelle prosjektene og den etterfølgende interaksjonen og dialogen mangler friksjon, og stort sett består av andre kunstnere, kunstkritikere og andre likesinnede som allerede kjenner og er glad i kunst, kjenner dets koder og miljø. Bishop bruker kunstneren Rirkrit Tiravanjia som eksempel med hans verk *Pad Thai*, der han lagde og serverte pad thai til gallerigjestene gratis. Verket var den arrangerte og relasjonelle situasjonen. Det samme gjaldt Tiravanjias prosjekt i 303 Gallery i Soho, New York der de hvite gallerirommene var fylt opp med diverse gjenstander, vegger, rom, møbler og kjøleskap var satt inn etter modell fra Tiravanjias hjem, var åpen for alle for å «henge». Igjen kan det virke som den konstruerte sosiale møteplassen var arrangert for en gruppe folk fra kunstverdens indre sirkler enn noe som angikk heller traff et bredere tverrsnitt av byen. Bishop kritiserer prosjektene for at resultatet eller opplevelsene går ut på hverdagshistorier, utveksling av opplevelser og sladder fra miljøet de alle er en del av: «Such communication is fine to an extent, but it is not in and of itself emblematic of “democracy”» (Bishop, 2004, s. 67).

Jeg slutter meg til Bishops kritikk i denne delen, og ser for meg kunstprosjektet som en mer reell modell for eksempler på sosiale treffpunkter for menneskelig samhandling hvis en av de besøkende i

Gallery 303, kunstkritikeren Jerry Saltz⁶, sin tanke hadde blitt virkelighet: At en som virkelig hadde trengt asyl hadde slått seg ned i galleriet. Eller om byens hjemløse kom for gratis pad thai hver dag og ville ta del i den løse hverdagslige, men interne, praten som forgikk der allerede mellom folk fra kunstverden. Da hadde det, som Bishop savner, vært en større sjanse for reelle sosiale konstallasjoner, representert med flere sosioøkonomiske erfaringer og perspektiver i samtalen, og kanskje også litt motstand eller friksjon i diskusjon og samhandling. Bishop trekker frem to kunstnere som hun mener jobber nærmere det demokratiske oppdraget enn mange av de kunstnerne som assosieres med Bourriaud. Santiago Sierra og Thomas Hirschhorn, som Bishop skriver, inkluderer friksjon og flere sider av en sak i arbeidet for dialog og forhandlinger i deres kunst:

The relations produced by their performances and installations are marked by sensations of unease and discomfort rather than belonging, because the work the work acknowledges the impossibility of a "microtopia" and instead sustains a tension among viewers, participants, and context. An integral part of this tension is the introduction of collaborators from diverse economic backgrounds, which in turn serves to challenge contemporary art's self-perception as a domain that embraces other social and political structures (Bishop, 2004, s. 70).

Bishops kritikk og tanker for en mer hensiktfull relasjonell kunstpraksis treffer nært Linnerts innstilling og kunstneriske prosess i arbeidet med relasjonelle prosjekter med politisk innhold. Å ivareta en ydmykhet for konteksten, deltagerne og den relasjonelle prosessen i prosjektet uten å miste grepet om seg som kunstner (fremfor aktivist) og prosjektet som kunst (og ikke aksjon) er med på å definere Linnerts relasjonelle praksis og gir prosjektet noe av den rekkevidden, friksjonen og troverdigheten Bishop etterlyser i Bourriauds kuraterte prosjekter. Publikums deltagende rolle i prosjektet er et premiss for Linnerts *Desconocidas* utvikling og form. Prosjektet knyttes til spesifikke problemstillinger både lokalt og globalt, og ikke bare til selve den sosiale relasjonen som blir skapt i selve prosjektkonteksten i enten workshopen, den åpne og felles monteringen av alle broderte minnelapper til minnemonument eller utstillingen. Det idépolitiske og det relasjonelle er gjensidig avhengige av hverandre, der de relasjonelle handlingene er metoden som det idépolitiske innholdet behandles gjennom, og det idépolitiske gir kraft og innhold til de relasjonelle handlingene i prosjektets mange deler. At prosjektets relasjonelle og tematiske innhold også knyttes til vold og drap mot kvinner globalt gir prosjektet relevans for publikum og deltagere verden over. Derfor blir alle i workshopen i tillegg til å brodere et av navnene fra ofre fra Juárez bedt om å brodere «ukjent» med hvit tråd på sitt eget språk. Et relasjonelt grep som i tillegg til å sette søkelys på den betente

⁶ Jerry Saltz er sitert med en beskrivelse fra et av sine flere besøk i Gallery 3030 under Rirkrit Tiravanjias utstilling i Bishops artikkel Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110(110), 51-79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810> .

situasjonen i Juárez også retter oppmerksomheten mot den globale situasjonen med vold og drap mot kvinner. Dette grepet gjør tematikk og engasjement også stadig aktuelt, for eksempel nå med den stigende statistikken med overgrep og vold mot kvinner under corona-pandemien og akkurat nå aktuelt gjennom daglige rapporter om kvinner som opplever overgrep og grov vold på flukten fra krigen i Ukraina. Det relasjonelle grepet i *Desconocida* skaper samtaler, samhold og sosiale møtepunkter rundt en felles sak samtidig som det løfter en problematikk. Det sosiale møtepunktet eller den relasjonelle handlingen er ikke selve formålet med det relasjonelle prosjektet i *Desconocida*, men heller hva det relasjonelle kan skape av ringvirkninger og oppmerksomhet i lokalmiljøer og samfunn verden over.



Figur 42. Broderte navnelapper mottatt i posten med postkort og rester av tråder fra Shanghai, China. 3 broderere: en kinesisk, en fransk og en svensk. Foto: Lise Linnert.

6.3 Fra relasjonell deltagelse til tekstile minnemonumenter: *The AIDS Quilt* og *Desconocida/Unknown/Ukjent*

De fleste drepte kvinnene i Mexico jobbet i såkalte sweatshops i Juárez, og restene av ofte lemleste kroppene blir gjerne identifisert av navnelappene i arbeidsfrakkene som ligger sammen med levningene. Navnelappene har vært sentrale for Linnert i utviklingen av det visuelle uttrykket og konseptet for workshopen. Linnert sier selv:

I think we all have a relationship with names – it is the first thing we learn to write and by choosing to embroider the names and name tags we could remember that name and connect to that name in a different way (Linnert & Millar, 2009, s. 8).

Linnerts forhold til broderte navnelapper i sine barndomsklær, ofte sirlig brodert av hennes bestemor, skaper gjenkjennerverdi av egen barndom med merkede klær og gode trygge oppvekstvilkår. Merking av klær handler vel så mye om å navngi og identifisere bæreren av klærne og å holde barnet trygt som at selve plagget går tapt. Det er en handling av kjærlighet som viser tilhørighet til en familie og en verden. For Linnert var det å bruke broderi en måte å bringe navnene til de mange tusen drepte kvinnene fra Juárez ut av de lange maskinskrevne listene og opp på veggen med hver sin unike identitet, som et fingeravtrykk. Samtidig er det også en måte å koble deltagerne på workshopen sammen med ofrene gjennom deres broderte navnelapp med brodererens personlige broderi og den enkelte drepte kvinnes navn. Personligheten som ligger i trådens linje sammenlignes av Linnert med et fingeravtrykk. Det gir assosiasjoner til fysisk tilstedeværelse og liv både av de døde kvinnene og de som broderer. Linnert sier i en samtale mellom henne og professor Lesley Millar i en katalog til en visning av prosjektet i England:

This project is also about the embroiderer, who, through embroidering the name of a particular woman, is also leaving their own identity/thumbprints that I have collected, all the people who have embroidered. Each has left their own handwriting, even if they have only used capital letters, it is still very different from the next one and I think it is interesting what you say that by giving a name we give identity because that is what I see when I look at the wall of name tags. Not a mass of name tags but each individual one, each with its own identity – that of the named and that of the embroiderer (Linnert & Millar, 2009, s. 11).



Figur 43. Et av de mange tusen broderte «møtene» mellom broderer og drepte kvinner fra Juárez. Foto: Lise Bjørne Linnert.

Navnelappene er hovedelementet i alle deler av prosjektet, men i selve utstillingen blir alle de tusenvis av «møtene» mellom de en gang anonymiserte ofrene og brodereren tydelig, gjennom trådens avtrykk og deltagerens utførte broderi av navnet, der de henger tett i tett tusenvis samlet på en og samme vegg. Det er et verk kroppen fenomenologisk blir konfrontert med umiddelbart gjennom format, innhold og materiale. Utstillingene forandrer seg i formasjon og format avhengig av utstillingsrom, lokasjon og situasjon. Det som er konstant er bakgrunnsfargen på de monumentale veggene som alltid er den samme rosafargen, fargen de lokale aktivistene bruker som sin aksjonsfarge i Juárez.

Den finske kulturhistorikeren Benita Heiskanen skriver om Linnerts kunstneriske respons på mordene i Juárez under avsnittstittelen «Representing Absence, Claiming Visibility» for en artikkel om utstillingen *Ni Una Más* om femicide-situasjonen i Juárez. Heiskanen tar spesielt opp Linnerts identifisering av hvert enkelt offer som en sjeldenhet når man snakker om femicide-ofre, altså drap av uskyldige tilfeldige kvinnelige ofre i store tall. I samfunnets behandling og kommunikasjon av slike situasjoner refereres det ofte til antallet drepte, og sjeldent til enkeltofrene og deres tapte og tidligere levde liv, skriver Heiskanen. Linnert har gjennom sitt prosjekt *Desconocida* bidratt til å personifisere ofrene og flytte ofrene ut av anonymitetens tilstand og reintrodusert navnene deres til samfunnet: Verket er i så måte med på å gjenoppbygges deres identitet og menneskelig verdighet i samfunnet de en gang var en del av (Heiskanen, 2013, s. 8-10).

Fokuset på identitet, levd liv og å løfte hvert offer frem og ut av upersonlige statistiske lister er også et utgangspunkt for *The NAMES Project Memorial AIDS Quilt*, eller kortere kalt *The AIDS Quilt*. I likhet med *Desconocida* er det et prosjekt som involverer lokalmiljøer, profesjonelle og amatører, og som løfter frem individene i tragedien og statistikken gjennom tekstile uttrykk og teknikker og relasjonelle metoder. Verkene henter frem anonymiserte nummererte ofre og viser dem frem gjennom quiltene som faktiske navn på mennesker og levd liv. *The AIDS Quilt* ble startet i 1985 av den politiske aktivisten Cleve Jones i LGBT-miljøet i San Fransisco som en minnesmarkering der folk ble oppmuntret til å lime opp postere med navn på partnere, familiemedlemmer, venner og bekjente som de hadde mistet til AIDS. Fasaden på «West Coast Offices of the US Department of Health and Human Services» ble totalt dekket med store plakater med navn på AIDS-ofre. Veggen fremsto som en collage av navn, og initiativtakeren Cleve Jones fikk assosiasjoner til et varmenne, trygt og lunt quilt da han så på veggen. Visuelle assosiasjoner som sier noe om kraften som ligger i tekstile minner, fra en vegg fylt med plakater av navn som en handling av omsorg og kjærlighet til assosiasjoner til tilsvarende kroppslig følelse som tanken om en varmenne quilt kan gi en amerikaner, hjemmelaget og symbolet på trygghet, varme, familietilhørighet, minner og omsorg. Jones' assosiasjon gir en fenomenologisk assosiasjon, gjennom kroppen som kunnskapsbank og kunsten som en veiviser for å

fortelle om en verden og en situasjon. Merleau-Ponty skriver i «The World of Perception» (Merleau-Ponty, 2005) om billedkunsten og spesielt maleri som en unik vei inn til kunnskap og presentasjon av verden, men Jones' kroppslige erfaring og assosiasjon viser den fenomenologiske styrken som ligger i tekstil som materiale som en vei inn til kunnskap og erfaring.

I likhet med navnelappene til Linnert som er knyttet så sterkt til identifisering og familiær tilhørighet så har også quilten en ekstra funksjon i Amerika som en bro mellom liv og død i båretquilts til kister i begravelser, både til dekke en kiste eller til å legge inn i kisten sammen med den avdøde. Quiltene kunne ha materialer, objekter, visuelt billedspråk som sa noe om den døde, spesifikke minner og egenskaper. De kunne bli kalt både minnequilts, sørgequilts, begravelsesquilts (Bryan-Wilson, 2017, s. 200). Tekstilens livslange funksjon som hver og ens trygge følgesvenn fra fødsel til død blir tydelig og gjør den som et egnet materiale i sørgemonumenter som *Desconocida* og *The AIDS Quilt*.

Gjennom kombinasjonen av quiltenes tilknytning til det trygge og omsorgsfulle med en allment kjent funksjon i overgangen mellom liv og død, minner og sorgarbeid, var quilten et godt utgangspunkt for å bearbeide AIDS-pandemien i offentlighet. De døde ofrene til AIDS ble anonymisert og endte som numre i statistikken, og det var skam tilknyttet sykdommen for de syke og familie. I likhet med ofrene i *Desconocida* handler prosjektet om å gi tilbake en respekt til ofrene som gjennom hver sin skjebne har mistet sin identitet og unike menneskeverd. *The AIDS Quilt* gir ofrene den omsorgen og respekten store deler av dem ikke fikk oppleve da de ble smittet. AIDS ble i tillegg også sterkt forbundet det homofile miljøet og seksuell aktivitet, så selv om sykdommen også rammet heterofile, var det uforsiktig seksuell omgang som store deler av samfunnet assosiert med sykdommen. I stedet for følelse av omsorg og støtte var det skammen og fortielsen som overdøvet sykdomssituasjonen for både syke og pårørende.

The AIDS Quilt ga familier, kjærester, venner, samfunn mulighet til å få lov til å sørge, minne og hedre navngitte ofre til pandemien i full offentlighet. Prosjektet og prosessen med produksjonen av quiltene kunne bidra til å løfte og bearbeide det som for alt for mange hadde vært en skamfull sorg i stillhet, til en offentlig manifestasjon der man løfter frem personene bak numrene og kunne minnes livene og personlighetene bak navnene. Både *Desconocida* og *The AIDS Quilt* arbeider for å gjenopprette en respekt for navngitte ofre og vise dem omsorg post mortem. Begge prosjektene starter som et lokalt prosjekt, men engasjerer både nasjonalt og globalt og inkluderer alle typer deltagere fra profesjonelle til amatører, til familier, venner, bekjente til deltagere uten direkte relasjon til ofrene, men med engasjement og omsorg for saken. Tekstilt teknikker kan som nevnt tidligere i oppgaven utføres med eller uten forkunnskaper. Dette er tydelig i variasjonen både teknisk og i visuelt uttrykk på de tusenvis av AIDS-quiltene som er laget frem til i dag. I likhet med

Desconocidas workshops, er det i *The AIDS Quilt* også fastsatt noen rammer som deltagerne jobber etter. Formatet er fast, og også at hvert quilt skulle inneholde navnet til den døde og elementer som hedrer eller sier noe om akkurat den personen. Utover det har deltagere stått fritt til å løse sine navnequilts, innholdsmessig og teknisk, og det er med på å skape det personlige avtrykket av den som har laget quilten og deres forhold til den døde. Det blir et relasjonelt møte mellom den man hedrer og den som har laget det, som et avtrykk av dem begge, som tommelfingeravtrykket Linnert snakker om i sine broderiworkshops mellom drapsofferet som en gang bar navnet og brodereren av navnet på navnelappen.



Figur 44. Block 13, *The AIDS Quilt* til minne om livene til David Bailey, John T. Cyrus, Dennis Dew, Jerry Matus, Dennis R. Radabaugh, Willi Smith, Baird Underhill, and Andreas (etternavn ukjent). Queens Museum 2019. Foto: Courtesy of The NAMES Project Foundation.

Julia Bryan-Wilson skriver:

The effect is to see each name - each life - not as isolated but as ensconced in a visual dialogue; the sewn-together interdependency of the blocks is vital to the way the Quilt operates formally (Bryan-Wilson, 2017, s. 190).

Formatet til hver quilt er samme størrelse som en menneskelig grav. Hver personlige quilt blir sydd sammen med syv andre og til sammen blir det et stort kvadratisk panel med til sammen 8 «blokker» som det de separate delene heter på «quiltspåket». Det er navnene og det valgte personlige visuelle uttrykket som skal hedre og beskrive akkurat den personen som en gang bar det navnet som quilten bærer, ikke om det rent quilt-tekniske er ivaretatt. Hovedformålet er å gjøre dem personlige, løfte hvert enkelt offer frem i lyset, minnes deres liv og bortgang med omsorg, respekt og kjærlighet gjennom myke tekstile minnemonumenter. Grunntanken i dette prosjektet har flere likhetstrekk med *Desconocida* i gjennomføring, grunntanke, deltagelse og evige voksende omfang. Det er et relasjonelt prosjekt som henvender seg til både de nære lokalmiljøene og det større samfunnet. Igangsatt aller først av en lokal aktivistgruppe og treffer deltagere fra alle lag, aldre og bakgrunner, profesjonelle som amatører, pårørende som ukjente, og der hvert tapte liv og selve navnet til hver enkelt er brukt for å vise omsorg, hedre og løfte en sak opp på et høyere nivå sosialpolitisk. Tekstil som medium og metode skaper deltagelsen med ofrenes navn som virkemiddel for oppmerksomhet og for relasjonelt møtepunkt mellom offer, deltager og samfunn, og sammen skaper man monumentale og evig voksende myke tekstile minnemonumenter som kan rulles sammen og flyttes og monteres på stadig nye steder og nå stadig nytt publikum.

Quilt er som med navnelappene i *Desconocida* noe alle har et forhold til og kjenner en tilknytning eller relasjon til. Det er relasjonelle grep som bevisst åpner deltagelsen opp for et bredt publikum uavhengig av bakgrunn og tilhørighet til kunstverden eller ikke, de ønsker lokal og bred deltagelse og engasjement som inkluderer blanding av profesjonell og amatør. Hvem den relasjonelle kunsten har vært for, har vært et av de gjentagende kritikkene mot andre relasjonelle kunsprosjekter, som kritikken av Bourriauds kuraterte relasjonelle prosjekter har måttet tåle, selv i prosjekter der også hans kuraterte prosjekter omhandler AIDS-krisen gjennom Torres berg av sukkertøy.

På veggene i utstillingsrommene som viser *Desconocida* henger det tett i tett med broderte navnelapper i alle tenkelige farger og uttrykk festet med knappenåler som til sammen skaper mektige minnetavler. Antall navnelapper er for tiden over 8000 og er sydd av lokalmiljøet i Juárez, aktivister, pårørende, utstillingspublikum, deltagere på workshops, av barn, voksne, menn og av kvinner, totalt av over 5000 deltagere. Broderiworkshops blir arrangert i forkant av utstillingen på skoler, biblioteker, private hjem, cafeer, gallerier, samfunnshus o.l. Under workshopen vises dokumentarfilmen «Senorita extraviada – Missing Young Woman» laget av den meksikanske filmkunstneren Lourdes Portillo⁷ om kvinnene i Juárez, for å gi en visuell, og også smertefull, inngang til bunken med lister over navn som ligger sammen med tomme navnelapper og tråder i alle farger. I

⁷ www.lourdesportillo.com

de første utstillingene ble navnelappene festet etter et morsesystem som til sammen ble vers av den meksikanske og den amerikanske nasjonalsangen på hver sine vegger. Etter hvert som antallet navnelapper ble så overveldende i mengde, har Linnert gått vekk fra dette monteringsgrepet. Navnelappene er siden festet etter hverandre i rekker som uendelige lister og danner monumentale minnevegger eller sørgemonumenter av drepte kvinner. Denne utviklingen har åpnet for et relasjonelt lag til i prosjektet ved at deltagere fra workshopene og lokalmiljø blir invitert til å også ta del i selve monteringen av alle de mangfoldige tusen navnelappene som skal festet med knappenåler til den rosa veggen. En handling og prosess som tar dagevis, og det er dager fylt med samtaler om tekstil, om situasjonen, om ofrene, om navnelappene, om verket med mer. En sosial situasjon eller møteplass der man kan treffes, samhandle, prate, diskutere menneske til menneske - som Bourriaud skriver er utgangspunktet for den relasjonelle estetikk og de relasjonelle prosjektene han kuraterte og deres «microtopias». Men her med en sterkere situasjonell funksjon utover å bare dele sosiale stunder sammen med andre mennesker, men at man kommuniserer, handler, diskuterer gjennom kunst, tekstil og dialog med et felles langsiktig mål som går forbi gallerirommet eller kunstprosjektet, for et trygt samfunn der kvinner skal kunne leve uten frykt for vold og drap.

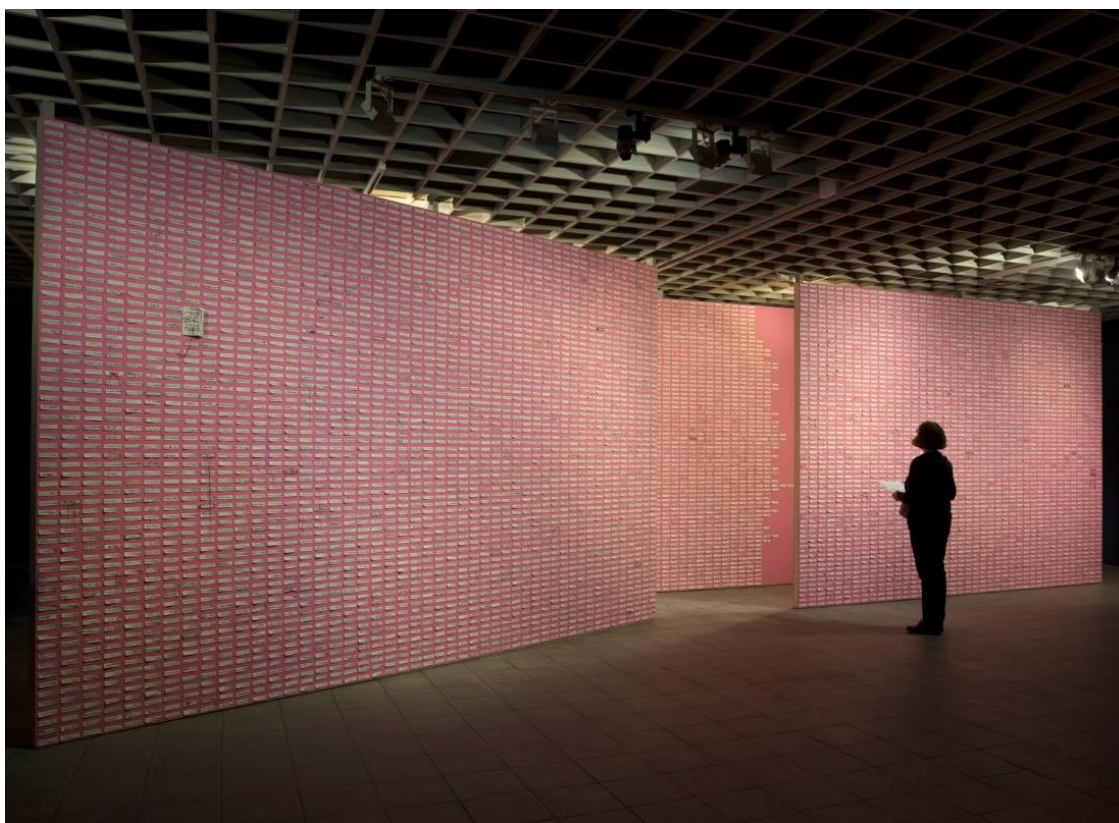


Figur 45. Installasjon av Desconocida for "The Common Thread", Regional Justice Court München, 2015. Foto: Barbara Hartman.

Materialet i *Desconocida* har i løpet av årene vokst seg til en overveldende mengde, og verket med minneveggene blir mektige bare i antallet broderte navn, drepte kvinner kombinert med måten veggene er montert. Linnert forteller i intervjuet til denne oppgaven at det er viktig at publikum blir

konfrontert med veggene, både fysisk og gjennom den voldsomme mengden med lapper, antall navn på ofre. Antallet broderte lapper er også en visuell manifestasjon av all omsorg og tid som er nedlagt fra mennesker verden over i broderworkshopene og til de drepte kvinnene i Juárez og verden over. Linnert setter noen premisser ved monteringen: hvordan linjene skal gå, starte og slutte, hun reserverer noen favorittlapper som må få noen ekstra prominente plasseringer. Hun starter alltid med navnelappen på den første kvinnen som ble funnet død og avslutter med den siste som er drept. Bortsett fra det er deltagerne fri til å montere lapper i den rekkefølgen de vil utover de store veggene. Lise sier om det relasjonelle i monteringen:

In this way I can make sure that the installation doesn't become something that we look at but that we become part of it (Linnert & Millar, 2009, s. 19).

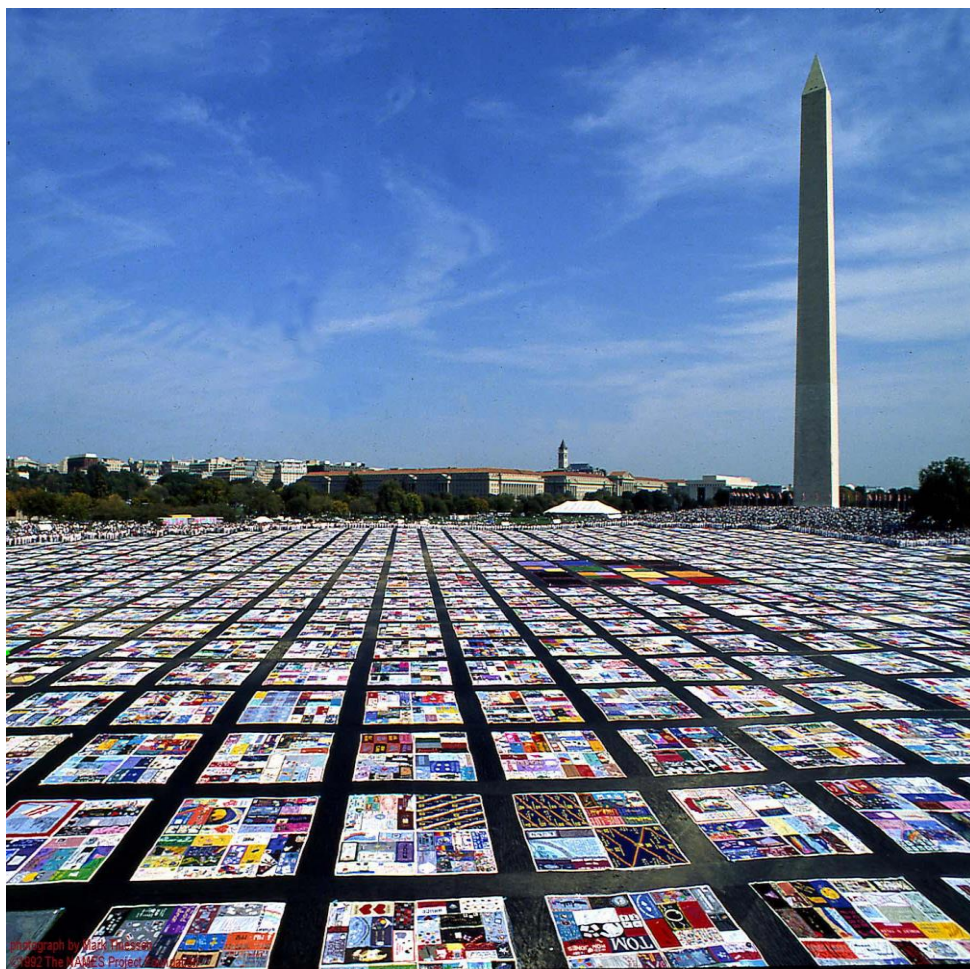


Figur 46. Installasjonsbilde *Desconocida*, Hannah Rygggen Triennalen 2019, Nordenfjeldske Kunstimuseum. Foto: Dag Arve Forbergskog.

Det relasjonelle deltagelsen fortsetter igjennom hele prosjektet, også i selve utstillingsperioden der man fremdeles kan brodere og henge opp ytterligere navnelapper på den rosa veggen. Uansett i hvilken del av prosjektet man kommer inn som publikum og deltager så kan man forholde seg til prosjektet aktivt, som Linnert ønsker, å faktisk bli en del av det og dette bidrar til at prosjektet treffer så mange og fungerer godt. At publikum og lokalmiljø ved hver utstilling aktivt involveres i alle ledd gjør at prosjektet er i evig vekst og utvikling. Nye lapper blir brodert, nye samtaler og relasjonelle erfaringer gjøres og nye møter og samtaler skjer. Workshopene i forkant av utstillingene er med på å

skape et eierskap til prosjektet for lokalmiljøet det skal vises i og den videre muligheten til å delta i montering og videre brodering i løpet av utstillingsperioden holder ved eierskap, fellesskapsfølelsen og en kontinuerlig dialog, deltagelse og debatt rundt prosjekt, sak og utstilling.

I visningene av *The AIDS Quilt* har det alltid vært viktig for Cleve Jones at quiltene blir vist liggende på bakkenivå. Akkurat som Linnert, som ønsker man skal få en kroppslig konfrontasjon med sørgeveggene, ønsker Jones at man skal erfare verket gjennom en kroppslig interaksjon ved å måtte bøye seg ned, kjenne på teppenes overflater, navn og andre teksturer i teppet for å komme nær personene teppene er til minne om. Publikum i *Desconocida* møter navneappene «en face» som monumentale tekstile vegger. Konfrontasjonen med vegg kan også beskrives som kroppslig og selv om veggene som oftest blir vist i et galleri- eller museumsmiljø, er ønsket om å røre ved navnene et element som kjennes som en sterk sensorisk tilleggsopplevelse av verket. I utstillingen kan man ytterligere interagere og respondere på verket og prosjektet ved å brodere navn fra listene og/eller en lapp med «ukjent» skrevet på sitt språk, for så å henge opp lappene på minneveggene i utstillingen. Arbeidet blir som AIDS-quilten aldri ferdig, nye navnelapper og navnequilts kommer til og verkene og sorgemonumentene blir større og større.



Figur 47. NAMES Project AIDS Memorial Quilt. Washington DC 1996. Courtesy of The NAMES Project.

6.4 Politisk happening, underholdning eller kunst?

Når Linnert møter lokalsamfunnet i Juárez for første gang og ser hvordan de sammen har jobbet med enkle midler og sterkt engasjement for å skape oppmerksomhet rundt mordene på alle de tusen kvinnene fra Juárez, så blir nettopp relasjonen til dem og deres deltagelse et essensielt premiss for prosjektet. Gjennom tid, samtaler og den repetitive handlingen å brodere kvinnenens navn i fellesskap, skaper Linnert et felles rom for dialog og meningsutveksling, lik premisset for et sunt demokrati som Bourriaud skriver om i sin relasjonelle estetikk. Claire Bishop anklager de konstruerte relasjonelle situasjonene å fremstå som en serie trendy kunsthappenings for et eksklusivt lag av likesinnede. Bishop tilskriver happeningene liten betydning eller tyngde i et eventuelt mer langsiktig demokratisk prosjekt utover å skape sosiale situasjoner og underholdning for seg og sine der og da⁸.

Jeg kan til dels si meg enig i Bishops kritikk at vyene er korte og kan virke til det gode for få, men allikevel tenker jeg at grunntanken i Bourriauds estetiske prosjekt er viktig. Det å arrangere relasjonelle situasjoner som Tiravanjias nevnte situasjonelle verk med gratis måltider, Gabriel Orozcos fotografiske verk av spor av relasjonelle øyeblikk eller Liam Gillicks skulpturelle eller arkitektoniske objekter som får en funksjon nettopp ved relasjonell undring og interagering, kan alle være med på å belyse det grunnleggende behovet og savnet for interaksjon i det moderne samfunnet. Sammen har de bidratt til at praksisen og diskusjonen har utviklet seg i andre deler av kunstverden, som kanskje til og med treffer bredere med sine prosjekter. Linnerts praksis er for meg et eksempel på nettopp en slik utvikling av den relasjonelle praksisen, og som går lengre og dypere i sitt relasjonelle prosjekts hensikt enn hva Bourriaud definerer. For Linnert var det essensielt for prosjektet å treffe og involvere folk i prosjektet som står midt i situasjonen i Juárez eller tilsvarende rundt om i verden. Utstillingene til *Desconocida* vises stort sett innenfor etablerte visningsrom og museer for kunst⁹, men workshopene er som oftest ute i lokalmiljøene, hjemme hos folk, i samfunnshus, skoler, kirker, biblioteker og cafeer. Deltagerne blir så invitert til å fortsette sin relasjonelle deltagelse i prosjektet under selve monteringen. Å arrangere workshopen ute i lokalmiljøene muliggjør at man når en blandet deltakergruppe og man får mennesker til å aktivt involvere seg for en sak de brenner for, kampen mot feminicide, hvor enn det arrangeres i verden.

⁸ "The main difference, as he sees it, is the shift in attitude toward social change: instead of «utopian» agenda, today's artists seek only to find provisional solutions in the here and now; instead of trying to change their environment, artist today are simply "learning to inhabit the world in a better way"; instead of looking forward to a future utopia, this art sets up functioning "microtopias" in the present (RA,p13)[...] It seem more pressing to invent possible relations with our neighbors in the present than to bet on a happier tomorrow" (RA,p45). This DIY, microtopian ethos is what Bourriaud perceives to be the core political significance of relational aesthetics". (Bishop 2004:54) (Fra artikkelen Antagonism and Relational Aesthetics)

⁹ Utstillingen *Desconocida/Unknown/Ukjent* har i tillegg til å være vist i museer og gallerier i 22 land vært vist i ørkenen i Juárez rundt der levninger av drepte kvinner er funnet og også utenfor UN High Commissioners Office for Human Rights, Mexico City, 2017

Linnerts erfaring viser at man når en mer blandet publikumsgruppe og et større tverrsnitt av samfunnet og lokalmiljøet når det relasjonelle kunstprosjektet arrangeres både i det offentlige rom og i de kunstdefinerte rom, enn om prosjektet kun hadde vært vist i et kunstdefinert rom. Her ligger en forskjell mellom Linnerts og Bourriauds måte å forholde seg til det relasjonelle som et grep og virkemiddel i kunstprosjekter.

Teoretikere som Bishop har, sammen med Grant Kester, Miwon Kwon og flere, tatt oppgaven å undersøke, forstå og videreutvikle kunstteorien til relasjonell, sosialt engasjerende kunst, deltagerbasert kunst, kritisk kunst, dialogisk kunst for å nevne noen av beskrivelsene som brukes om denne estetiske praksisen. Det er behov for å kunne skille kunstprosjektene fra underholdningstilbud og sosiale treff for likesinnede, og å jobbe frem parametere for å klassifisere prosjektene og vurdere deltagende estetiske praksisers verdi og kunstneriske kvalitet. Både diskusjon om dette feltet og et tydeligere vurderingsverktøy vil kunne styrke feltet og bevisstgjøre aktørene som opererer med denne praksisen.

Linnerts relasjonelle prosjekt omhandler virkelige sosiale situasjoner og problemstillinger, der (tekstil)kunst er brukt som en relasjonell aksjonsmetode for å skape oppmerksomhet og bevegelse i en faktisk sak som truer demokratiet og menneskerettigheter, og ikke bare som en fiktiv relasjonell modell. Formål og hensikt er tydeligere, og tvetydigheten de relasjonelle prosjektene kan møte som en underholdende interaktiv happening eller forestilling oppleves som avklart i Linnerts relasjonelle metode og i prosjektet *Desconocida*.

6.5 For hvem, av hvem og hvorfor

Deltagerbasert kunst blir ifølge Bishop (Bishop, 2012) fremdeles omtalt ut fra idealet om en kunstner som hovedforfatteren av prosjektet, uten å inkludere de ofte mange nødvendige samarbeidspartnerne som deltagerbaserte, relasjonelle og kanskje flermediale prosjekter er avhengig av for at verket blir realisert. Dette gjelder også i Linnerts tilfelle, at prosjektet består av så mange flere enn henne, samtidig som det kunstneriske åndsverket tilhører Linnert og det er hun som står som «kunstner på plakaten». Prosjektet er et verk der folket i Juárez og de nå over 5000 deltagerne i workshops verden over er et nødvendig premiss for at prosjektet er blitt til det verket det er blitt til. Åndsverket eller forfatterskapet er Linnerts og knyttet til idéen om prosjektet og de forskjellige rammene prosjektet jobber innenfor. Hun sier selv at hun fyller rollen som kunstner, regissør, prosjektleder med mer. Men gjennomføringen er avhengig av, som Linnert også omtaler dem, alle de over 5000 medskaperne som har deltatt i prosjektene i alle fasene av prosjektet, i og utenfor gallerirommet.

Bishop etterlyser i all kunst som er engasjert med samfunn og mennesker at en sosiologisk lesning bør inkluderes i tolkningen av et slikt kunstfelt. I tolkningen og analysen av denne kunsten argumenterer Bishop for at man bør ta andre veier inn i prosjektene enn kun det visuelle, selv om form og verk fremdeles er sentralt for å kommunisere mening. Den deltagende, relasjonelle, sosialt engasjerte kunsten beveger seg over i tverrfaglige sosiale felt som hører mer sosial vitenskap enn humanistfeltet til. Dette gjør at det blir krevende og heller ikke tilstrekkelig å bruke et tradisjonelt vurderingsverktøy for kunst om dette kunstfeltet når det skal vurderes og analyseres (Bishop, 2012, s. 7). Det kan virke åpenbart og riktig at det må andre faglige vurderingskriterier til for å kommunisere og vurdere slike kunstprosjekter, som også *Desconocida* er en del av. At man trenger å ha bredere utgangspunkt og kunnskap om felt som «social organisation» og «models of democracy» virker relevant når man skal analysere kunst som opererer i dette feltet. *Desconocida* er en representant for dette feltet og et godt eksempel på at prosjektet opererer i og engasjerer så mange flere felt enn kun det visuelle kunstfeltet. Skal man vurdere prosjektet som helhet må alle deler av prosjektet med. Da kan man si seg enig i at det ikke holder med kun blikket og fagteorien fra det visuelle kunstfeltet, men at et bredere og tverrfaglig felt knyttet til samfunnsvitenskap og sosiologi må inkluderes.

Bishops diskusjonen av den relasjonelle kunsten og kunst som henvender seg til samfunn og deltagere, tar opp både forfatterskap, åndsverket, kriterier for kvalitet og analyse. Bishop påpeker at det sjelden er kun én god oppskrift på hva det er, og det er kanskje heller ikke poenget. Den viktigere delen av diskusjonen er heller hva disse prosjektene produserer og for hvem, og da må man se lenger enn kun til der og da og eller bare fokusere på prosess, men må undersøke alle faser og lag med tverrfaglige referanser og teori (Bishop, 2012, s. 9). Og det er nettopp noe av dette ansvaret for hva man produserer som er en av styrkene til Linnerts prosjekt slik jeg ser det. Det er tydelig i alle faser hva og hvem det handler om, hva den relasjonelle handlingen skal skape på kort sikt og lengre sikt og en vilje til å engasjere seg dypt utover kunstmiljøet og direkte ut i lokalmiljøer og samfunn for å løfte en spesifikk situasjon opp på en offentlig dagsorden og bruke kunst, tekstil og relasjonelle metoder for å få til det.

I utstillingen *Ni Una Más, Not One More: The Juárez Murder* hvor Linnert deltok med *Desconocida* i 2010, får man også kjennskap til den lokale aktivistgruppen, med samme navn som utstillingen, som startet med å aksjonere mot mordene som pågikk i Juárez. Linnert har samarbeidet tett med denne gruppen gjennom prosjektets mange år, og det er også deres rosa aksjonsfarge som Linnert bruker på sørgemonumentene med alle navnelappene som stilles ut i gallerier og museer. Kunst har hele tiden vært i kjernen av aksjonsformen fra malte kors i svart på lyktestolper i Juárez, til store rosa kors satt opp der kvinners levninger ble funnet. Ryan Bailey Patterson skriver om Linnerts bidrag til

utstillingen i artikkelen for seminaret «Crossing Borders» på Oregon University og understreker kraften som kan ligge i kunst som involverer og skapes med lokalmiljøer for å løfte politiske saker som drapene i Juárez. Engasjementet løftes lokalt og vokser globalt i deltagelse og engasjement, gjennom broderi som metode¹⁰.



Figur 48. *Desconocida* i Juárez, Mexico. Foto: Lise Bjørne Linnert

Linnerts intensjon både med prosjektet, hvem det er for og hvorfor er tydelig. Og kanskje nettopp fordi prosjektet henvender seg så bredt både til type publikum og arrangeres både i det kunstdefinerte og det offentlige rom så skapes nærere fellesskap og tydeligere inkludering i prosjektet. De frøene og ringvirkningene som Linnert ønsker som virkning av hennes kunstaktivistiske og relasjonelle kunstprosjekt ser ut til å spire når man ser hvordan prosjektet skaper engasjement og deltagelse der det vises og gjennomføres.

¹⁰ “The politicized embroidery project demonstrated the power of invoking community participation to spread awareness of femicide. The project also demonstrated how politicized art, created at the individual and grassroots level, can amount to a worldwide movement. Art as a communicative and cathartic tool began as painted crosses along local Ciudad Juárez streets and evolved into a transnational, collective effort that united multiple artistic mediums and articulated the sociopolitical urgency of femicide as a human rights issue.” Ryan Bailey Patterson, J. W. (2016). *Resistance and Resilience: Politicized Art and Anti-Femicide Activism in Ciudad Juárez and abroad*. Crossing Borders, University of Oregon.

Relasjonelle prosjekter består av så mange lag og derfor kreves det en alternativ analytisk metode til for å skrive kunstkritikk av slike kunstprosjekter. Bishop skriver at for å nå frem til både kvalitet og intensjon må man være villig å diskutere de mange lagene relasjonelle prosjekter produserer, hvilken rolle de forskjellige typer bidragsytere og publikum spiller i prosjektenes kvalitet og utfall, og hva som blir produsert av mening og for hvem. Bishop kritiserer en manglende vilje til å diskutere kvalitet eller mening som produseres i relasjonelle prosjekter for dem som ikke deltar i den relasjonelle handlingen. Bourriauds relasjonelle estetikk tilknytning til Guy Debord og situasjonistenes idé om «derivé» eller drive rundt i bylandskapet og la tilfeldigheter og samtaler få fritt spillerom på vandringene, kan høres konstruktivt ut som en demokratisk tanke og som en kreativ erfaring. Bishops kritikk, som jeg i stor grad kan si meg enig i, går imidlertid ut på hvordan disse frie, men allikevel konstruerte situasjonene, ofte ikke blir tilgjengelig eller til nytte for noen andre enn de som allerede er innenfor og som deltar. Og hvis man heller ikke vil diskutere meningen i de konstruerte relasjonelle situasjonene, tilgjengeliggjør man prosjektene enda mindre for andre enn akkurat dem som deltar og allerede er «innenfor». Det kan oppleves motsatt i holdning, lite demokratisk og mer elitistisk. I Linnerts prosjekter er inkludering av et bredt sammensatt publikum og deltagere en naturlig del av hele prosjektets idé, i alle ledd fra workshop, til montering og til slutt utstilling, der deltagelse er aktivt med hele veien. Verket som vises i gallerier og museer fortsetter å vokse igjennom utstillingsperioden gjennom stadig nye broderier som broderes av nye deltagere som besøker utstillingen. Minneveggen med alle de tusenvis broderte navnelappene kan også oppleves som et eget skulpturelt verk, men samtidig vil verket kunne gi en følelse av det relasjonelle som ligger bak, selv uten å delta. Dette blant annet grunnet tekstilens taktilitet og dialogiske evne, sammen med det fysiske nærværet som ligger i broderiet med alle de forskjellige menneskene som har sydd sting for sting i sin egen stil eller «håndskrift». Linnert sier det er en vegg som viser spor av alle de forskjellige hendene, altså spor av deltagelse, tid og omsorg. Og kanskje det er nettopp er slike synlige spor av deltagelse og av handling som kan fortelle og representere lagene som ligger i verket, og overføre en verdi av det relasjonelle for selv dem som ikke har direkte deltatt i det relasjonelle?

6.6 Tekstil som metafor

Tekstil som aksjonsmedium som oppgaven har undersøkt og diskutert, blant annet gjennom Linnerts aktivistiske tekstile prosjekt, utnytter tekstilens spesielle forutsetninger for å kommunisere og nå frem til folk. Mye er basert på våre personlige opparbeidede ekspertise, kunnskap og minner om tekstil som materiale og hvordan tekstil også er kjent for oss alle gjennom tekstilens egenskaper i metaforisk og overført betydning. Solveig Goett skriver om dette i boken «The Handbook of Textile Culture» (Jefferies et al., 2018), hvor hun kobler den fysiske og metaforiske måten å oppleve og leve

med tekstil på - gjennom hvordan tekstiler på den ene siden representerer fysiske materialer og klær med egenskaper som isolerer, beskytter, varmer og støtter kroppen, og på den andre siden hvordan teksten også fungerer som et fortellende, metaforisk lag som gir selvforståelse gjennom å skape mening. Goett beskriver at tekstil holder kropp og sjel sammen (Goett, 2018, s. 126). Den fenomenologiske sammenhengen blir igjen tydelig gjennom hvor tett kroppen og sjelen henger sammen i en symbiose av fysiske erfaringer og erfaringer som oppfattes og tolkes basert på tidligere opplevelser. Alt kombinert muliggjør at man forstår tekstile metaforer, altså tekstil i overført betydning. Goett påpeker hvordan teksten er innvevd i språket vi bruker uansett om man snakker om daglige prosesser eller på et mer overordnet plan om sammenvevde strukturer, at prosesser foregår sømløst. Teksten er med både fysisk og i vår identitet gjennom språket. Dette vil jeg påstå er nok et argument som er med på å befeste den forutinntatte antagelsen denne oppgaven startet med: At tekstilens har en ekstra gunstig posisjon som dialogisk medium. Det belyser også hvor sterkt tekstil står som vår felles kilde til fysisk og sensorisk erfaring gjennom livet og hvordan dette bygger vår egen identitet og kunnskap om verden rundt oss. Som erfart gjennom det innsamlede datamaterialet kommer tekstilens dialogiske egenskaper og iboende historier sterkt frem gjennom tråden som en historieforteller, signatur eller hjerterytme, materialets eller plaggets spor av bruk, merker, slitasje og overflater med spor av bruk, funksjon, verdi og iboende historier. Goett skriver:

Narrative discourse indeed relies so heavily on textile metaphors that we could conclude that narrative is actually a textile concept (Goett, 2018, s. 126).

Tekstilmediets egnede egenskaper for å kommunisere gjennom materiale og tråden som historieforteller gjør tekstil også til et godt medium for å nå frem med et politisk budskap i aksjoner og prosjekter. Tekstile teknikker, som kan utføres både med helt enkle grep og på de mest intrikate måter, muliggjør deltagelse fra både amatører og profesjonelle med felles agenda rundt sosialpolitiske problemstillinger i samfunnet. Tekstilens kommunikative evner går også her forbi mediets fysiske egenskaper og over i de metaforiske egenskapene teksten innehar som kan gi materialitet og tekstur til politikken (Bryan-Wilson, 2017, s. 7). Tekstilens fysiske egenskaper og vår kjennskap til hva tekstur kan bestå av, kjennes både sensorisk og i overført betydning. Det handler om å gi noe motstand, tillegge en prosess eller friksjon, gi en fylde eller belyse en sak fra flere sider, legge til en grovhet og gi en prosess eller sak en større substans. Teksten kan bidra med dette språklig og metaforisk, men det gir også et bilde på hvordan friksjon og tekstur er en god metaforisk betegnelse for å nå frem til gode samfunn, forhold, og demokratier. Hvis alle alltid er enige, mangler friksjonen og tekturen, og da uteblir ofte også fremgangen og utviklingen. Dette er et godt utgangspunkt for tekstil som aksjonsmedium og derfor er også tekstil et godt brukt aksjonsmedium av både kunstnere og aktivister.

Ser man et godt stykke tilbake i tid til den greske kulturen og Platons tekst «Staten», blir tekstil, og da spesielt aktiviteten å veve og en vevnad, brukt som metafor og modell for å reflektere og sette sammen gode fundamentet og styresett for et samfunn og «the art of ruling».

Arthur Danto beskriver i essayet «Weaving as metaphor and model for political thought»¹¹ hvordan Platon bruker akten eller kunnskapen å veve som en metafor for et tankesett der man sammenfletter en større helhet til en samlet enhet som en naturlig egenskap han kaller den kongelige vevprosessen. Et ideal for et godt styresett der rett mengde effektivisering og skjønnhet blir riktig balansert. Evnen til å utøve denne vevteknikk, der selv «different and opposed human materials» er inkludert og innvevet, kalles for «the kingly weaving process». Den rette balansen mellom innslag og renning er nødvendig for et stabilt resultat (Danto, 2012, s. 207-208).

Platons kongelige vevteknikk presenterer nok en tekstilmetafor og bruk av tekstil i politisk diskusjon og som modell for et godt styresett der alle betyr like mye, og ingen personer eller klasser skal dominere noe mer enn andre (Danto, 2012, s. 208). Og som Goett skrev tidligere er disse overførte og metaforiske måtene å bruke tekstil på med på å skape vår identitet, fungerer som en historieforteller som danner vår verdensoppfatning. For meg kunne dette vært en god modell for den relasjonelle kunsten og de ønskede samlingsarenaene for sosial omgang og dialog, der målet burde være at alles deltagelse har lik verdi. Da kommer man tilbake til kritikken av den relasjonelle kunsten der det kan virke som den «kongelige vevteknikk» ikke er modellen i mye av 90-tallets relasjonelle kunst, men heller en mer passende modell for å beskrive strukturen og hensikten med prosjekter som Linnerts *Desconocida*.

Danto tar i bruk tekstile metaforer og billedbruk selv når han skriver om Platons tekstile metaforbruk, for «å veve sammen et essay». Slik forsterker han effekten og anvendeligheten av å nettopp bruke tekstile metaforer for å snakke om politikk, men også fordi tekstile metaforer skaper en materialitet til teksten. Tekstile produkter består av sammenkoblinger av masker, av sting, av renning og innslag, og disse lagene og sammenkoblingene som gjør tekstil egnet for metaforbruk. Vår alles kunnskap om tekstil gjør at vi raskt greier å følge metaforene og oppfatter bildene, vi føler teksturen, elastisiteten, strammingen, balansen eller ubalansen som det refereres til og tilgjengeliggjør argumenter og budskap for allmenheten. Et estetisk grep egnet for politisk retorikk kan man påstå, men også for å fargelegge en tekst, en teori og et argument.

¹¹ Kunstkritikeren Arthur Danto skrev om bruk av tekstil som metafor i essayet «Weaving as metaphor and model for political thought» til boken «Sheila Hicks: Weaving as Metaphor» publisert i 2006 om den amerikanske tekstilkunstneren og hennes serier med vevde miniatyrbilder. Jeg referer her til gjengivelsen av essayet som er publisert i «The Textile Reader» (2012)

Linnerts navnelapper kan også defineres som metaforer. De henger på veggen med sine tusenvis av broderte navn som fysiske representasjoner på navngitte mennesker, tapte døtre, mødre, venner og samfunnsborgere. Det er sterke visuelle og metaforiske grep det er lett å forstå og som knytter uendelige navn til noe kroppslig, og ofrene får en fysisk representasjon gjennom navnelappene, som blir metafor på faktiske liv og eksistens.

En siste tydelig tekstil metafor som også bør nevnes er tittelen på Julia Bryan-Wilsons bok «Fray. Art+Textile Politics». Fray og tilstanden fraying er også en velbrukt metafor for samfunnspolitiske problemstillinger, systemer og sammenkoblinger. Ikke ulik måten Platon brukte veven som metafor for politiske sterke sammenvevde strukturer, kan man bruke fraying om noe motsatt av stabilt. Fraying blir brukt som betegnelse for å gå i oppløsning (personlig, som materiale, som system eller samfunn), rakne, slitne hullede partier som tegn på slitasje, gjentatt bruk eller overbruk, hvordan løse tråder kan floke eller tvinner seg sammen til nye koblinger, muligheter og sammenstillinger. Det kan også beskrive kanter eller grenser og områder utsatt for «fraying». Et felt eller område som da er mer frynsete på grunn av denne «fraying» og opplever også mer friksjon, en følelse man kan kjenne igjen fra frynsete kanter på klær. I metaforisk forstand kan det beskrive tilstander modne for forandring, på randen av opprør eller arbeid for nye systemer, muligheter og konstellasjoner, som kan drives av håpet om en bedre (og mer friksjonsløs) hverdag og nytt liv på den andre siden av en grense, til et bedre samfunn eller et tryggere eller mer rettferdig liv. Alle de tekstile metaforene og den utstrakte bruken viser til et rikt medialt språk å velge fra når man skal kommunisere gjennom et tekstilt billedspråk, metaforisk eller dra nytte av metaforene når man skal jobbe i tekstile medier gjennom kunstaksjoner eller i politiske verk.

I 2010 ble Linnert invitert til å vise *Desconocida* i utstillingen *Ni Una Más, Not One More: The Juárez Murders* i The Leonard Pearlstein Gallery i Philadelphia. Utstillingen viste arbeider av flere internasjonale kunstnere med situasjonen i Juárez som fellesnevner i sine utstilte verk. Yoko Ono var en av flere kunstnere som brukte tekstil og håndsøm som medium i sitt verk *Heal*. Verket bestod av et 6 meter bredt oppspent lerretsstoff fullt av rifter og sår. En rift kan også være en form for «fraying», at noe er opprevet og går i oppløsning, men der fraying er en oppløsning som skjer gjennom gjentatt slitasje, bærer en rift mer preg av en akt av destruksjon eller aktiv oppriving av en enhet. Ved Yoko Onos *Heal* stod et bord med nål og tråd der publikum kunne sy igjen riftene, som en symbolsk handling av tilheling. Yoko Ono bruker enkle relasjonelle grep og kraften som ligger i tekstilen som aksjonsmedium og hvor egnet det kan være som relasjonelt uttrykk som både kan engasjere, skape deltagelse og nå frem til et publikum fra alle lag. Catherine Dormor skriver i «A Philosophy of Textiles» (Dormor, 2020) om hvordan håndsøm kan være med på å samle forskjellige deler til en helt ny enhet, men også reparere tidligere tilhørende deler. En tekstil akt som kan utføres

både i en direkte og metaforisk forstand. I Yoko Onos verk kan man møte begge sider der man i den direkte handlingen med håndsøm fysisk reparerer riften i stoffet, men samtidig metaforisk gjør en symbolsk relasjonell akt som henspiller til de åpne og kollektive sårene etter tapet av de tusenvis drepte kvinnene i Juárez som utstillingen og verket fokuserte på. Rozsika Parker skriver i boken «Subversive Stitch» (Parker, 2012) at broderi fremdeles er sett mer på som en følelsesladet handling enn en et kreativt arbeide. At broderi ikke er et kreativt arbeide kan man utvilsomt debattere, men at det er en følelsesladet aktivitet kan man si seg enig i, noe Linnert reflekserer rundt deltagernes prosess med å brodere navnene på ofre, tiden som legges ned, omsorgen som vises og følelsene man kan spore i selve stingene som sys. Rozsika Parker skriver om broderiets helende eller omsorgsfulle intensjon som fungerer som en fin intensjonal kommentar til både Yoko Onos *Heal* og Linnerts *Desconocida*:

Embroidery can also provide a vehicle for dealing with highly ambivalent, complex feelings provoked by a significant other (Parker, 2012, s. 213).



Figur 49. *Desconocida* broderiworkshop Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum 2019 under Hannah Ryggen Triennalen. Foto: Lise Linnert

6.7 Nål og tråd som metode

Historisk har broderi ofte vært det valgte medium i politiske aksjoner og ofte i sammenheng med aksjoner knyttet til kvinnefrigjøring. Rozsika Parker skriver i «The Subversive Stitch» (2012) at broderi har vært et sentralt tekstilt medium som har bidratt til å forandre forholdet til kunst i samfunnet og samtidig også kvinnenenes plass i samfunnet. Avant garde kunstnere og DADA-kunstnerne er blant kunstnere som var med på å bringe broderi ut fra hjemmets og husholdningens sfære og inn billedkunsten, blant annet brukt av DADA-kunstnere som Sonia Delaunay, Hanna Höch, Sophie Tauber-Arp og Jean Arp. Jean Arp ble introdusert til broderi av Sophie Tauber-Arp, som underviste i kunsthåndverk på The School of Applied Arts i Zürich. Dette resulterte i en serie felles brodericollager. Jean Arp og Sophie Tauber opplevde at de hadde funnet et materiale fri for assosiasjoner til tradisjon med begrensinger som følger. Denne oppdagelsen og fascinasjonen ble utgangspunktet for en serie abstrakte broderte bilder. Som Parker påpeker var det heller teknikkens «particular burdensome tradition, the way it was characterised as «outside culture» and as an accomplishment, «not work»» (Parker, 2012, s. 192) som gjorde broderi til et egnet medium for kunstnere av DADA-bevegelsen og deres prosjekt med å røre ved satte og begrensede samfunnsstrukturer og systemer. Hanna Höch, som tilhørte de tyske dadaistene, brukte også broderi i sine collager, men da med en tilnærming som dro nytte av mulighetene som lå i broderiets feminine ladning og kulturelle historie. I broderte bilder utfordret Höch kjønnede møtepunkter og konvensjoner, gjennom broderiets historiske assosiasjoner og koblinger til det feminine, som i *Bewacht/Watched* fra 1926 (Parker, 2012, s. 195).

Broderi, som så mange andre tekstile teknikker, er ikke fri for assosiasjoner og tilknytning til det feminine eller huslige, men det er kanskje nettopp den kraften som ligger teknikkens ladning og historie som gjør teknikken så sterk som et aktivistisk eller dialogisk medium, og med sin brede utbredelse også tilgjengelig for så mange å ta del i, for eksempel gjennom aktivistiske aksjoner rundt felles politiske problemstillinger som man kan se i Linnerts *Desconocida* og andre prosjekter som *The AIDS Quilt* i USA.

Tekstile medier og teknikker har gjentatte ganger vist seg å være et egnet aksjonsmedium gjennom at det er lett tilgjengelig som materiale, de fleste kan på forskjellige nivåer bidra teknisk, aktiviteten kan gjennomføres hvor som helst og kan transporteres og pakkes ned/gjemmes unna gjennom sin mykhet og foldbarhet. Profesjonelle, amatører eller hobbyister kan utføre tekstile teknikker, om enn på forskjellig teknisk nivå. Det åpner opp for en bred deltagelse på tvers av aldre og bakgrunn der en felles sak er bindeleddet med tekstil som navet mellom sak og handling.

Tekstile aksjonsmedier har man sett gjennom historien at også egner seg som et medium i risikofylte aksjoner for eksempel som reaksjoner på voldelige og undertrykkende samfunnsstyrer. Et eksempel er den chilenske gruppen med lokale aktivister kalt «arpilleristas» som produserte små tekstile miniatyrbilder (kalt «arpilleraser») utført i en blanding av applikasjon, søm og billedvev med materialer tilgjengelig i hjemmene fra stoffbiter til taurester og annet de hadde tilgjengelig. Bildene har et naivistisk visuelt uttrykk og kan med første øyekast se ut som fargerike stoffkollasjer av mer vanlige hverdagsscener, men ser man nærmere er det visuelle representasjoner av vold og tortur man forholdt seg til, og en frykt man levde med i Chile under Pinochets diktatur. Bildene var små nok til å gjemme unna skulle det være nødvendig, og til at de kunne gjennomføres hjemme rundt kjøkkenbordet eller i felleskap på lokale møteteser med de materialene man hadde tilgjengelig. Arpillerasene vokste frem som en politisk aksjon fra hovedsakelig lokale aktivister og amatører. Hvordan og som hva skal man vurdere disse verkene i ettertid? De originale arpillerasene har endret sin funksjon og verdi fra et aksjonspolitisk objekt til et ettertraktet samleobjekt solgt på kjente auksjonshus for kunst. Kopier er produsert opp og solgt som populære suvenirer på museumsbutikker og suvenirbutikker i Chile. En sammenblanding av intensjon og verdiutvikling, og der et og samme objekt, en i kopi og en i original selges på to forskjellige markeder, men begge langt fra den opprinnelige intensjonen og funksjonen. En tidligere krise og brutal virkelighet har også blitt et kommersielt interessant kulturhistorisk eller folkloreobjekt, avhengig om det er originalen eller kopien man kjøper. Vil den opprinnelige visuelle representasjonen ha noen mening lenger, eller vil det naivistiske uttrykket i mange av dem overdøve det egentlige brutale visuelle bilde de viser? Linnert fortalte i intervjuet til denne oppgaven at hun var veldig vár på at krisen i Juárez skulle være noe hun ikke gjorde karriere på og at prosjektets historie tilhører kvinnene i Juárez, selv om det som er produsert og minneveggen prosjektet har laget tilhører kunstverden og Linnert som kunstner. Det er en komplisert sammenblanding, som raskt kan endre seg om man ikke som med *Desconocida* har en som passer på at prosjektets originale intensjonalitet og verdi forblir et aksjonists prosjekt og verk. Man kan lure på om det er nettopp dette som har skjedd med arpillerasenes nye interesse og verdi, at andre utenfor prosjektet eller til og med nærmiljøet og Chile har plukket opp denne aksjonen med sine tekstile bilder og bragt det frem i lyset og inn i en annen verden av masseprodusert kommersialitet og samleverdi, på eksklusive auksjonshus langt borte fra sitt utgangspunkt i miljø og sak. Fascinasjonen over å oppdage de bildene til arpilleraene er lett å forstå, men jeg skulle ønske at det ikke var kommersielle krefter som styrte deres skjebne. I stedet for at mange av dem blir solgt som samlereobjekt på internasjonale auksjonshus skulle jeg ønske at de tekstile bildene hadde blitt løftet frem og bevart i en mer passende historisk kontekst, både for Chile som et historiske dokumenter og aktivitet fra en mørk historisk periode og som et eksempel på tekstilens kraft under krisesituasjoner, som protest og politisk materiale og som et samlende medium

og aktivitet rundt en felles sak. Nå er heldigvis mange av dem samlet på Museo de la Solidaridad Salvador Allende og det også mulig at uten arpillerasenes vei inn i det kommersielle markedet, enten i auksjonsverden eller i suvenirbutikken, så hadde de kanskje gått fullstendig tapt, og sakte men sikkert forsvunnet ut av historien.



Figur 50. Anonym arpillera, ukjent datering. Collection of the Museo de la Solidaridad Allende. Foto: (Bryan-Wilson, 2017, s.160)

Parallelt med arpilleraenes aktivisme i Chile ble broderi igjen aktuelt i kunstverden som kunstnerisk medium i 70-tallets feministiske kunst, for eksempel i Judy Chicagos store installasjon *The Dinner Party* (1978) der det store festbordet, som ble dekket til en gruppe historiske kvinneskikkelser, blant annet ble dekket med broderte løpere og håndmalte porselen. Løperne var laget av frivillige artisaner som deltok i prosjektet som en felles feministisk aksjon. Løperne var alle forskjellige og belyste gjennom nål og tråd vakre dekorative bilder som skulle representere hver enkel av de historiske kvinneskikkelsene. Broderi som valgt uttrykk knyttet både til kvinnelig syssel og til en lav kultur, belyste med ekstra tyngde det kjønnete hinderet de kvinnelige tenkere, forfattere, vitenskapskvinner og forskere møtte og som forhindrer dem samme fortjente plass ved samfunnets hedersbord som sine mannlige faglige motsatser.

I Anne Karin Jortveits artikkel i Nasjonalmuseets katalog til utstillingen *Nålens øye* skriver Jortveit om hvordan broderi ble brukt som virkemiddel og aksjonsmetode i kvinnefrigjøringen gjennom de engelske aktivistene suffragettene fra begynnelsen av forrige århundre som kjempet for stemmerett for kvinner. Broderi var et sentralt element i flere av deres aksjoner, som kodespråk på lommeørklær, kåpekrager og kjoler til svære bannere båret gjennom gatene i London. Jortveit skriver:

For disse kvinnesaksforkjemperne var ikke broderiet språket til den bøydde kvinnenakken, men et høyst aktuelt kommunikasjonsverktøy som de stolt utførte. De hentet broderiet fra den private sfæren og ut i aktiv og kollektiv handling. I broderiarbeidet møttes de flinke og de ikke fullt så flinke. Suffragettene bannere var ikke bare briljant brodert, de inkluderte også dem som strevde seg gjennom sine bidrag med klossete, motstridige fingre (Jortveit et al., 2014, s. 12-15).

Som med arpillerasene var dette også en aksjon som var utenfor kunstverden, og bestod av aktivister som bedrev risikofull aktivitet som kunne koste dem friheten eller annen avstraffelse. At tekstil og nål og tråd er mediet er ikke tilfeldig, da det er lett å gjemme unna og noe «alle» kan utføre. Suffragettene kunne brodere beskjeder og koder inn i det de hadde på seg eller hadde for hånden. De risikerte egen sikkerhet for en sak, både suffragettene og arpillerasene, og tekstil var det perfekte mediet både til å nå frem med sine budskap, men også på grunn av tilgjengeligheten til tekstilen hvor enn man befant seg. Tekstilen viser seg igjen som et medium som innehar både stillheten, omsorgen og det trygge sammen med spenningen og bredden i hva den kan bidra med og kommunisere gjennom mediets egenskaper, felles arbeid og aksjoner.

I likhet med prosjektene og aksjonene nevnt i dette kapittelet har broderi vært et viktig medium for Linnerts *Desconocida*. Det er en teknikk koster både tid og innsats der deltagerne må bruke en innlevelse og medfølelse for situasjon og gjennom det finne tålmodigheten for selve handlingen å brodere. Langsomheten i prosess er noe Linnert har ansett som viktig for å kunne nå frem til følelser av både frustrasjon og ettertanke for saken. Broderi er samtidig universelt, man trenger ikke felles språk for å utføre det, og alle kan med enkle eller mer erfarne sting sy bokstaver og brodere et navn, omtrent uansett tidligere kompetanse. I Linnerts hundrevis av workshops er opplevelsene i handlingen mange. Noen opplever brodering av et navn som en meditativ stund, for andre en stund full av motstand, knuter og kamp med teknikk og materiale, men allikevel er både handlingen og størrelsen på handlingen, å brodere et navn på en lapp, gjennomførbart. Linnert opplever en dedikasjon til saken ved at deltagerne fullfører til tross for stadige problemer med medium og teknikk. Disse lappene der man kan spore kampen deltageren har hatt i selve broderifasen oppleves som vel så sterke bidrag i samlingen av navnelapper for Linnert, som der det er brodert av en mer

erfaren i teknikken som har lagt sjelen ned i å gjøre lappen så vakker og dekorativ som mulig. Det er som med suffragettene vidt forskjellige broderikompetanse ikke hvor teknisk kyndig du er med nål og tråd som betyr noe, men tiden man legger ned, oppmerksomheten man gir og handlingen man fullfører og bidrar med til en felles sak. Tiden i er også et viktig moment for Linnert i handlingen og deltagelsen. Tid med teknikk og broderi gir tid til å kjenne på felleskapet i gruppen, ta inn kvinnenes skjebne i Juárez og verden om, via samtaler eller dokumentarfilm som blir vist under workshopen og gjennom det kommer man dypt inn i sak og situasjon. Tiden og den repetitive aktiviteten bidrar til å bringe deltagerne inn i et dypere nivå av bevissthet i seg selv sier Linnert, nesten som til et meditativt nivå.

6.8 Tekstil som dialogisk bro mellom kunst og samfunn

Desconocida kan beskrives som kritisk kunst, kunstaktivistisk, politisk, aktivistisk, feministisk og selvfølgelig tekstilt og relasjonelt. Det er samtidig også et prosjekt som kunne passe innenfor det Grant H. Kester kaller for «dialogical art» - dialogisk kunst. Kester skriver at konseptet stammer fra den russiske litteraturviteren Mikhail Bakhtin og går ut på at dialogisk kunst skal være en type samtale – «a locus of different meanings, interpretations and points of view» (Kester, 2013, s. 10). Kester skriver at dialogiske prosjekter utspiller seg ved performativ interagering, men jeg mener at det kan utfolde seg i flere sammenhenger enn kun performativt. For å fortsette diskusjonen innenfor prosjektet til Linnert, vil jeg hevde at både workshopene og selve prosessen med monteringen av utstillingen har en dialogbasert karakter ved seg gjennom deltagerens involvering, valg og de mange samtalene, responsene og refleksjonene som utspiller seg i disse prosessene, og som har en innvirkning på prosjektet både kortsiktig og i sin utvikling. Disse prosessene og dialogene blir en del av prosjektet. Kester påpeker at denne kvaliteten ved dialogbasert kunst også kan være en ulempe for kunstprosjektet med tanke på hvordan prosjektet blir evaluert. En kunstkritikk vil ikke få med seg disse lagene av interaksjon og dialog som utspiller seg. Dette vil selvfølgelig også gjelde for *Desconocida*, men i motsetning til mange performative kunstprosjekter som Kester antagelig tenker på, vil Linnerts prosjekt allikevel stå som et visuelt prosjekt i en utstillingssammenheng, og derfor allikevel kunne vurderes på en mer tradisjonell måte ut fra estetiske kvaliteter.

Desconocida er absolutt et politisk kunstprosjekt der en sentral metode er samarbeid og involvering av en relasjonell karakter med deltagere utenfor og innenfor kunstverden. Linnert forteller selv at kommunikasjon er en viktig del av for eksempel utstillingsmonteringen og workshopene. Ikke bare gjennom ord, men mye gjennom kroppsspråk og det repetitive som ligger i selve broderingen og monteringen av tusenvis av navnelapper. Ofte har man ikke et felles språk eller er avhengig av en tolk og må bruke andre metoder enn ord for å kommunisere om prosess og prosjekt. Da er kontakten

med teksten, selve handlingen å brodere eller monteringen av de tekstile lappene en måte å kommunisere gjennom tekstil i stedet for ord. Denne medienære kontakten og dialogen skaper dialogiske møtepunkter gjennom medium og sak mellom mennesker både i og utenfor kunstverden, amatør og profesjonell. Rancière skriver i sin artikkel «Problems and Transformations in Critical Art»:

Critical art must negotiate tension that pushes art towards "life" and which, conversely, separates aesthetic sensoriality from other forms of sensible experience. It must borrow the connections that provoke political intelligibility from the blurry zone between art and other spheres. And it must borrow the sense of sensible heterogeneity that feeds the political energies of refusal from the isolation of the work of art. It is the negotiation between the forms of art and those of non-art that permits the formation of combinations of elements capable of speaking twice: from their readability and from their unreadability (Rancière, 2004, s. 84).

Rancières argument om kritisk kunst passer godt på Desconocida og hvordan prosjektet beveger seg mellom det kunstdefinerte og lokalmiljøer i samfunn og det offentlige rom, blander de profesjonelle og amatør-deltagere som likeverdige medskapere, og angriper et tema gjennom flermediale metoder og innfallsvinkler for å berøre, løfte og behandle en betent problematikk. Linnerts oppgave med å balansere prosjektet i et landskap som Rancière kaller «art and other spheres», og å gjøre prosjektet relevant både som et kunstprosjekt og som et aktivistisk prosjekt er komplisert. Utstillingen som kunstinstallasjon står sterkt, og også sterkere for hver utstilling etter hvert som flere workshops har blitt arrangert og de tusenvis av navnelappene vokser i mengde og kunstverket blir stadig større. Rancières lagvise spenning kunne også vært en beskrivelse av tekstil metodologi og alle lagene som kan veves inn, de sensoriske virkemidlene og effektene og bevegelsen mellom privat og offentlig, profesjonell og amatør i miljø og utøvelse. En annen observasjon for meg er tekstilens evne til å være en brobygger eller en fasilitator i begge retninger som kan medføre til nye og sterke forbindelser og perspektiver.

Julia Bryan-Wilson kommer i sine tekster i boken i denne oppgaven stadig tilbake til dette møtet mellom høy og lav, lærd og ulærd når hun undersøker tekstile prosjekter i det kritiske, aktivistiske og politiske landskapet. Boken «Fray: Art+Textile Politics» har dette perspektivet som en egen metode i selve oppbygningen av hvert kapittel der hun diskuterer og presenterer både en amatørgruppe og en profesjonell utøver innenfor et tematisk fokus. Som med de tidligere nevnte arpillerasenes material- og billedrike tekstile bilder som lokalpolitiske aksjoner og visuelle reaksjoner på Pinochets voldelige diktatur i Chile, til den profesjonelle chilenske kunstneren Cecilia Vicuñas konseptuelle tekstile praksis som består av ikke-materielle tekstile «verk», som eksisterer og lages gjennom tanker og ikke

gjennom fysisk aktivitet, men der tekstil og fiber allikevel er utgangspunktet og mediet i «verket». Vicuña jobber som Linnert både i og utenfor kunstdefinerte rom, og mye tett på samfunnet i by- og naturmiljøer, med menneskerettigheter, språk og minne, økologi og forfall. Vicuña tilhørte en kunstretning man på 1960-tallet kunne kalle for «dematerialized art». Vicuña jobbet med kulturhistoriske objekter som inkaenes «quipu», og med dem har hun skapt performative verk som kun bestod av tanken om materialet, den tekstile tråden eller fiberen og knutene som var knytt, på hvilken måte, i hvilken rytme og hva de kunne symbolisere. Inkaenes «quipu» fungerte som dagbøker og et såkalt «mnemonic»¹² objekt der hendelser og ting man ønsket å huske ble notert i tråden gjennom knuter. Knutene ble knytt i spesiell rytme og rekkefølge, nesten som i et kodet system eller som en rytme i diktning eller musikk. Berøring av knutene skulle fremkalle sensoriske og taktile lesninger av knutene og hva de inneholdt av lagret informasjon fra minnet og tidligere hendelser. «A literal pivot between text and textile», skriver Bryan-Wilson (s. 110). To vidt forskjellige innganger, fra samme land og tid, med det til felles at de bruker tekstil som metode til dialogisk eller kritisk kunst, som inkluderer tekstil aktivitet, engasjement og deltagelse av så vidt spektrere som fra urbefolkning, til lokalbefolkningens politiske protester til en samtidskunstners konseptuelle utforskning av tekstil form og materie. Liv og kunst møtes gjennom teksten, utfordrer og drar nytte av hverandre.

Rancièr skriver om møtepunktene der kunst møter liv, samfunn og kunst blandes og nye konstellasjoner og resultater har forutsetninger til å oppstå. Han kaller møtepunktene mellom kunst og «non-art», kryssing av de grensene og forandring av bruk og verdi fra den ene verden til lesning og bruk i den andre verden til å skape «a third way», og at man skaper en mikro-politikk av kunsten, som eksisterer i et mellomrom mellom kunstparadigmet at kunst blir til «liv» og kunst som en motstandsdyktig form (Rancièr, 2004, s. 86).

Rancièr tar her opp tanker om endring av miljø og takt sammen med en utnyttelse av skjæringspunkter og forskjeller fra kunstens verden og samfunnet. Møtet mellom høy og lav eller profesjonell eller amatør skaper nye muligheter i begge retninger. Sammenblendingen mellom amatør og profesjonell er høyst relevant når man diskuterer tekstil som medium, et medium vi alle «kan» selv om man tilhører kunstverden eller ikke. I *Desconocida* møter man også på denne bevegelsen mellom profesjonell og amatør gjennom de relasjonelle elementene i prosjektet og deltagelsen av folk fra hele verden i prosjektets mange deler. Denne blandingen av lokal og global deltagelse fra alle aldre og samfunnslag er med på å skape et felles eierskap til sak og prosjekt på

¹² Bryan-Wilson skriver Vicuñas ble betatt av inkaenes «quipu» allerede fra tidlig tenårene: «Vicuña grasped the quipu as a mediating object that spanned textile form, bodily performance, linguistic structure, and the Native Cultures of the Andes». Bryan-Wilson, J. (2017). *Fray: Art and textile politics*. University of Chicago Press.

hvert sted det utspiller seg. Den stadige bevegelsen og kryssing av «grenser» eller miljøer sammen med tekstilens globale dialogiske evne, passer godt på Linnerts prosjekt *Desconocida* og alle de sammenvevde delene prosjektet består, hvordan hvert sted den reiser og gjennomføres endres og blir en unik opplevelse på hvert sted, avhengig av sted og type deltagere i prosjektet. Rancièr kaller dette micro-politikk, og tekstil som så ofte og lett beveger seg mellom disse verdenene, amatør/profesjonell, kunst/ikke-kunst eksisterer nettopp ofte i dette mellomrommet og i denne micro-politikken.

Tekstil har en dialogisk evne til å skape en inngang til samspill mellom tekstil aktivitet, teori og dialog. Gjennom samspillet, alle delene imellom, hver for seg og gjennom en sammenfletting, kan tekstil bearbeide, presentere og løfte kompliserte problemstillinger, skape oppmerksomhet, bidra til forandring, bygge fellesskap og opprette dialog. *Desconocida*, sammen med andre eksempler tatt opp i dette kapitlet, viser hvordan tekstile medier og teknikker kan egne seg i en slik dialogisk, relasjonell rolle som eksisterer i det rommet der kunst og samfunn møtes, i den profesjonelle kunstverden og utenfor, og i mellomrommet. Det viser også hvordan tekstile relasjonelle situasjoner kan skapes med stor oppslutning og engasjement, og bidra til å skape endring og oppmerksomhet for bedre demokratiske samfunn gjennom relasjonelle situasjoner som løfter problemstillinger som ikke bare tar for seg det uproblematisk i livet og samfunnet - som Bourriauds relasjonelle estetikk kan synes et for ensartet fokus på.

7.0 Avslutning

7.1 Oppsummering av undersøkelse og diskusjon av problemstilling

Oppgaven har undersøkt og drøftet problemstillingen «Hvordan kan tekstile medier og teknikker brukes for å skape dialog, debatt og deltagelse». Jeg har støttet meg til fenomenologiske prinsipper når jeg har undersøkt problemstillingen gjennom beskrivelsene og erfaringene til tre utvalgte tekstilkunstnere, og også under behandling av materialet og drøftingen i oppgaven. I denne prosessen har tekstilens nærhet til kroppens sensoriske erfaringsapparat vært viktig, og da tilknyttet fenomenologien slik eksistensialisten Maurice Merleau-Ponty sidestiller kropp og sjel som likeverdige veier inn til kunnskap. Merleau-Ponty fremhevet kunstnerens unike måte å kunne fremstille verden gjennom sitt «artist gaze» slik at vi gjennom kroppslig erfaring kan opparbeide oss kunnskap om virkeligheten gjennom og å ta inn og erfare kunstnerens representasjon av verden slik den er, via et kunstnerisk blikk. Merleau-Ponty snakket i hovedsak om malerkunstnere, men i denne oppgaven har teksten som et kunstnerisk medium og virkemiddel, og med sin konstante tilstedeværelse i våre liv og kropp fra fødsel til død, blitt undersøkt som et tilsvarende og kanskje enda sterkere fenomenologisk medium for å vise representasjoner av verden gjennom Merleau-Pontys beskrevne

«artist gaze». Anne Karin Jortveit, Lise Bjørne Linnert og Kari Steihaug har gjennom deltagelse i semistrukturerte intervjuer beskrevet og delt hvordan de forholder seg til tekstil som et materiale og verktøy for å behandle sine kunstneriske problemstillinger, og for å nå ut til publikum gjennom sine tekstile kunstprosjekter for å skape engasjement, debatt og begeistring. Deres beskrivelser har gitt tre perspektiver på hvordan tekstile teknikker og medier kan kommunisere og engasjere både gjennom tekstile kunstverk, relasjonelle verk og deltagerbaserte prosjekter som tekstile workshops. Oppgaven har gitt kunnskap om tekstilens dialogiske styrke, nettopp fordi vi alle besitter en kunnskap om tekstil, et forhold til tekstil og en erfaring med tekstil. Tekstilen ser ut til å kunne være en døråpner til dialog, gjennom deltagelse i workshops og gjennom fysisk utøvelse av et tekstilt arbeid i fellesskap som skaper samtaler, løfter tematikk og fremmer en tilstedeværelse og et engasjement for en aktivitet, en sak og en holdning. Tekstil deltagelse og samtalene, holdningene og utvikling av felles erfaring som skapes beskrives i intervjuene å kunne gi ringvirkninger til andre situasjoner senere. Tekstil deltagelse og medier kan tiltrekke engasjement og begeistring og skape en deltagelse i form av dialog, holdningsskaping og aktivitet. Hvor prosjekter og verk arrangeres og vises ble diskutert, og kan virke gjennom undersøkelsene og kunstnerens erfaringer å spille en rolle. Alle rom, steder og miljøer gir forskjellige muligheter og begrensninger, og synes å være noe de alle forholder seg aktivt til og som spiller en sentral rolle i prosjektenes prosess og gjennomføring. Det offentlige rom kan brukes for å nå ut bredere, for å skape en trygghet og et felles eierskap til et prosjekt, for å senke terskelen til å utforske prosjektet videre i et kunstdefinert rom. Gallerirommet beskrives som et demokratisk rom, en felles arena åpen for alle, men som allikevel gjennom kunstverdens elitisering føles mindre tilgjengelig for det brede publikum. Undersøkelsen viser at rommene eller stedene man viser kunsten og gjennomfører prosjektene har innvirkning på prosjektet som helhet, hvilket publikum man når ut til og hvordan verk blir lest. Det er relevant å diskutere hvem prosjektene da er laget for. Er de laget for å skape debatt, som innlegg i en offentlig debatt eller samfunnsaktuell aksjon eller er det estetiske fremstillinger i trygge kunstdefinerte gallerirom? Vil et kunstprosjekt kunne skape samme debatt og dialog i et gallerirom som i det offentlige rom? Erfaringene kan være delte, men et samspill mellom de forskjellige type stedene, det kunst-definerte og det offentlige rom kan synes å være til det gode. I det offentlige rom treffer man folk der de er, og blir de kjent med prosjekter og verk trekker man dem inn de kunstdefinerte rommene - som én av kunstnerne også definerer som demokratiske rom, altså våre felles eide rom åpne for oss alle. Alle tre kunstnerne bruker metoder som er lavmælte – av en av dem beskrevet som stille aksjoner. De skaper deltagelse gjennom fellesskap, tilstedeværelse, engasjement og dialog. For at dette allikevel oppleves mektig, og at verkene og underliggende tematikk står tydelig frem, kan tekstilens kraft og hvordan den erfares kroppslig se ut til å ha betydning. Den kroppslige erfaringen treffer hardt ut i sensorisk erfaring som gjør at publikum responderer, dialog skapes, engasjement utløses og

deltagelse skjer. Jeg ser på den kroppslige reaksjonen tekstil fremkaller som en relasjonell erfaring. Ikke all tekstilkunst kan beskrives som relasjonell av den grunn. For de tre utvalgte kunstnerne undersøkt her hevder jeg at deres forhold og bruk av tekstil som dialogisk medium gjør at deres praksis og bruk av tekstil kan ses på som relasjonell.

Diskusjon og forståelse av det relasjonelle som metode og virkemiddel

For di oppgaven forholder seg til en bredere forståelse av hva det relasjonelle kan inneholde enn det som beskrives i Bourriauds relasjonelle estetikk, har det også vært interessant å inkludere diskusjonen rundt Bourriauds relasjonelle estetikk i drøftingskapittelet av oppgaven. Oppgaven har forhold seg til at det relasjonelle også kan inneholde andre former for dialogiske elementer som for eksempel en sensorisk dialog gjennom verkenes fysiske og mediale karakter, og at relasjonene de fremkaller, dialogen de igangsetter, ringvirkningene de medvirker til, deltagelsen eller engasjementet de fremkaller, også er en relasjonell form. Jeg hevder at de tre intervjuede kunstnere Jortveit, Steihaug og Linnert alle utøver en praksis innenfor det dialogiske med større eller mindre grad av relasjonelle elementer i prosess og verk, og med prosjekter som kan falle inn under den relasjonelle estetikk, der man skaper rom for åpen og fri dialog og deltagelse i relasjon til og i utstillingen, workshopen og verk. Ved samtalen om hva det relasjonelle elementet i Anne Karin Jortveits praksis består av, som kom opp under intervjuet, så er det en fare for å være for rask i å kategorisere en kunstpraksis inn i en «bås» som kunstnerne ikke bevisst forholder seg til. Allikevel, etter å ha diskutert dette med Jortveit, var det interessant å erfare gjennom samtalen hvordan definisjonen vår på relasjonell kunst er såpass tett knyttet til Bourriauds relasjonelle estetikk, slik at ordets grunnbetydning med ordet «relasjon» som utgangspunkt og som betyr «forhold, forbindelse, (årsaks)sammenheng og samhörighet» har endt opp i skyggen av definisjonen på den relasjonelle estetikken. I kunstsammenheng er det forståelig, da vi forholder oss til paradigmer, teorier og skifter i uttrykk gjennom faglige kritikker, tekster, debatter i faglige fora som skaper en internasjonal konsensus for hva man legger i de forskjellige definisjonene. Allikevel er en slik diskusjon og debatt preget av ganske få stemmer, uten å ta høyde for lokale forskjeller og utgangspunkt som skaper ulike forutsetninger og behov for hva man legger i og hvordan man praktiserer kunstprosjekter med relasjonelt innhold. Av disse grunnene fant jeg det interessant å møte på denne problemstillingen i intervjusituasjonen, med hva det relasjonelle uttrykket oppfattes som og kan inneholde. Sammen ble det relasjonelle diskutert i tilknytning til Bourriauds relasjonelle estetikk, og til kritikken av Bourriauds relasjonelle estetikk. Vi diskuterte en mulig utvidet forståelse av begrepene relasjon og relasjonell. Den utvidete forståelsen åpner kunstretningen relasjonell kunst opp med et videre innhold av metoder og kunstuttrykk der en dialog, samhandling og kommunikasjon med omgivelser og publikum er involvert direkte eller indirekte. Det kan være en tilsiktet og en sentral del av

prosjektet som i Lise Bjørne Linnerts prosjekter, i Steihaugs *Arkiv: de ufullendte*, eller gjennom Steihaugs materialsanking av avlagte klær og opprekking av donerte, utslitte eller forkastede strikkeplagg for å avdekke, jobbe tett på og løfte de iboende historiene og spor av tidligere verdi og funksjon. Det kan også inkludere Jortveits spinneworkshops med ull plukket fra en kunstinstallasjon i utstillingen «locus communis», som resulterte i et stadig mer transparent verk bestående av mindre ull, flere og større hull med økende lysinnslipp og innsyn gjennom verket. Et prosjekt kan gjennom en videre tolkning også være relasjonelt nettopp gjennom tekstilens iboende egenskaper til å kommunisere og aktivere til deltagelse og engasjement med kroppen som en vei inn i opplevelsen og erfaringen av kunsten og tematikken. Det vil samtidig bety at det tekstile verket og prosjektet vil kunne gi en fenomenologisk opplevelse, og gjennom det sensoriske erfaringsapparatet også ha en betydning for det publikumet som ikke deltar i den direkte relasjonelle handlingen i prosjektet. Da kommer man inn på ett av punktene i kritikken fra både Bishop (Bishop, 2004) og Rancière (Rancière et al., 2012) at Bourriauds relasjonelle estetikk kun har betydning for de som deltar der og da. Men gjennom kroppslige erfaringer, som skrevet om tidligere i oppgaven med referanser til fenomenologien, vil tekstile prosjekter kunne åpne våre personlige kister fylt med den tidligere erfaring og kunnskap vi har om tekstil, og gjøre oss i stand til å være en aktiv tilskuer gjennom sensorisk respons og assosiasjoner til det tekstile materialet, tråden, strukturen og formen det tekstile verket kommuniserer til oss. En slik dialogisk og utvidet relasjonell metode gjennom det tekstile mediet med språket og kroppen som mottager, er i kjernen av hva oppgaven har undersøkt gjennom de utvalgte og intervjuede kunstnerne og oppgavens teoretiske referanser med sine eksempler på tekstilkunstprosjekter og tekstilmediets dialogiske egenskaper. Resultatet synes å være at det finnes et vidt og rikt rom i tekstil som medium og teknikk som kan anvendes i kunsten, i politikken, i filosofien, i det mellommenneskelige og alt imellom dette, og som står i et spesielt godt utgangspunkt for å skape dialog, debatt og deltagelse.

7.2 Presentasjon av praktisk estetisk arbeid

I den praktisk estetiske delen ønsker jeg å gi lesere av oppgaven, deltagere og besøkende i Masterutstillingen en direkte fysisk erfaring av hvordan tekstil kan brukes som metode og virkemiddel for å skape dialog, debatt og deltagelse.

I samarbeid med Lise Bjørne Linnert skal jeg arrangere og gjennomføre det mangeårige relasjonelle tekstile prosjektet *Desconocida/Unknown/Ukjent* på OsloMet. Prosjektet vil bestå av en workshop i forkant av utstillingen, monteringsperiode av minnemonumentet, med flere tusen broderte navnelapper som monteres opp i fellesskap med oss og frivillige deltagere, og til slutt utstillingsperioden som også vil ha relasjonelle elementer igjennom hele utstillingsperioden.

Prosjektet *Desconocida/Unknown/Ukjent* har vært undersøkt og diskutert gjennom store deler av masteroppgaven. Ved å arrangere og vise prosjektet og verket i Masterutstillingen vil jeg kunne gi en praktisk estetisk fremstilling av prosjektet og danne en bro mellom oppgave og teori, deltagelse og erfaring.

Dette vil være en mulighet til å kunne vise kjernepunkter jeg undersøker og diskuterer i oppgaven i praksis. Med utgangspunkt i Merleau-Pontys fenomenologi vil visningen og gjennomføringen av prosjektet gi deltagere og publikum muligheten til å få kunnskap om en samfunnsaktuell situasjon gjennom deltagelse og kroppslig erfaring av et kunstaktivistisk kunstprosjekt med tekstile medier og teknikk som metode. For meg vil det i tillegg gi en koordinator- og formidlingserfaring av relasjonelle kunstprosjekt i det offentlig rom/ikke kunst-definert rom.

Prosjektets deler for masterutstillingen vil bestå av

1) **Workshop**

Innhold: broderiworkshop av navnelapper og samtidig visning av dokumentarfilmen «Senorita extraviada – Missing Young Woman» laget av den Mexicanske filmkunstneren Lourdes Portillo (2002)

Tid: Enten fredag 13. mai kl. 14-16.

Sted: OsloMet P52, Studenthallen

Lise Bjørne Linnert og jeg vil være til stede under hele workshopen.

2) **Monteringsperioden**

Relasjonelt innhold: Deltagere fra workshopen og andre frivillige kan delta i monteringsprosessen av vegg(e) med 4-6000 broderte navnelapper som skal festet tett i tett fra topp til bunn, linje etter linje med knappenåler på knallrosa vegger.

Monteringen og den relasjonelle situasjonen vil ta en hel uke med deltagere som deltar i kortere og lengre perioder i en kontinuerlig fri drop-in situasjon .

Det vil også i monteringsperioden være mulig å brodere navnelapper

Lise Bjørne Linnert og jeg deltar under hele monteringsperioden, sammen med så mange frivillige som mulige.

3) **Utstillingen**

Hoveddelen av utstillingen er en rosa vegg (format ikke avklart med kurator) fylt med navnelapper fra de mange hundre workshopene gjennomført for saken verden over til prosjektet *Desconocida/Unknown/Ukjent*.

Prosjektbordet fra workshopen vil plasseres i relasjon til veggen og oppfordre til deltagelse gjennom broderi i løpet av utstillingsperioden.

Dokumentarfilmen vil også vises i utstillingsperioden ved prosjektbordet, på en monitor med høretelefoner.

Broderidelen av prosjektet i utstillingsperioden går av seg selv, men jeg vil allikevel være tilsted i mesteparten utstillingsperioden for å formidle prosjektet.

Alle prosjektdelene vil bli fotodokumentert donert til Lise Bjørne Linnerts arkiv som dokumentasjonsmateriale til *Desconocida/Unknown/Ukjent*.

Veggene med navnelapper blir som et skulpturelt sørge-/minnemonument og den plasseres slik i gallerirommet at man som publikum skal bli «konfrontert» med den og alle navnelappene. Størrelsen og retningen på veggene forandres avhengig miljø og plass tilgjengelig, men ideelt sett bør veggene være store nok til å romme fra et par tusen navnelapper til over sekstusen, i str.1x5 cm. Det er viktig at man ser omfanget av prosjektet og deltagelsen og engasjementet det har skapt og som deltagere er en del av gjennom deltagelse i workshop og/eller når man monterer minneveggene. Det vil også være viktig at utstillingsteksten og verkstekst reflekterer at kunstner og verktes «forfatter» er Lise Bjørne Linnert, men at prosjektet er arrangert av meg som en praktisk estetisk inngang til min oppgave og en mulighet for å gi en inngang til problemstillingen fra deltageres perspektiver og opplevelser.

8.0 Kilder

- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110(110), 51-79.
<https://doi.org/10.1162/0162287042379810>
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells : participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Bishop, C. & Barthes, R. (2006). *Participation*. MIT Press.
- Bourriaud, N. & Christensen-Scheel, B. (2007). *Relasjonell estetikk* (Bd. nr. 16). Pax.
- Bryan-Wilson, J. (2017). *Fray : Art and textile politics*. University of Chicago Press.
- Danto, A. D. (2012). Weaving as Metaphor and Model for Political Thought. I J. Hemmings (Red.), *The textile reader*. Berg.
- Dormor, C. (2020). *A Philosophy of Textile : Between Practice and Theory* Bloomsbury Visual Arts.
- Goett, S. (2018). Materials, Memories and Metaphors: The Textile Self Re/collected. I J. Jefferies, D. Wood Conroy & H. Clark (Red.), *The handbook of textile culture* (Paperback edition. utg., s. xxv, 478 pages : illustrations). Bloomsbury Visual Arts.
- Heiskanen, B. (2013). "Ni Una Más, Not One More: Activist-Artistic Response to the Juárez Femicides". *JOMEC Journal*, 0(3). <https://doi.org/10.18573/j.2013.10241>
- Hemmings, J. (2012). *The Textile reader*. Berg.
- Jefferies, J., Wood Conroy, D. & Clark, H. (2018). *The handbook of textile culture*. Bloomsbury Visual Arts.
- Jortveit, A. K., Kjellberg, A., Yvenes, M., Cripps, P., Oppedal, S., Nasjonalmuseet & Kode. (2014). *Nålens øye : samtidsbroderi = The Needle's Eye : contemporary Embroidery = The Needle's Eye : contemporary Embroidery*. Nasjonalmuseet KODE.
- Kester, G. H. (2013). *Conversation pieces : community and communication in modern art* (Updated with a new preface. utg.). Berkeley : University of California Press, [2013].
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M. & Rygge, J. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg. utg.). Gyldendal akademisk.
- Linnert, L. B. (2021). *Tekstil som metode I, Lise Bjørne Linnert* [Interview]. OsloMet Sharepoint;
- Linnert, L. B. & Millar, L. (2009). *Desconocida unknown*. University College for the Creative Arts.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *The World of Perception*. Florence: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203491829>
- Merleau-Ponty, M., Landes, D. A., Carman, T. & Lefort, C. (2012). *Phenomenology of perception*. Routledge.
- Parker, R. (2012). *The subversive stitch : embroidery and the making of the feminine* (New. utg.). I.B. Tauris.
- Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode : en innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (2. utg. utg.). Universitetsforl.
- Rancière, J. (2004). Problems and Transformations in Critical Art. I C. Bishop (Red.), *Participation*. Whitechapel Gallery and The MIT Press 2006.
- Rancière, J., Bale, K. & Uvsløkk, G. (2012). *Den emansiperte tilskuer*. Pax.
- Rancière, J. & Maurseth, A. B. (2012). *Sanselighetens politikk* (Bd. nr. 65). Cappelen Damm.
- Ryan Bailey Patterson, J. W. (2016). *Resistance and Resilience Politicized Art and Anti-Feminicide Activism in Ciudad Juárez and abroad*. Crossing Borders, University of Oregon.
- Wilson, M. (2007). Autonomy, Agonism, and Activist Art: An Interview with Grant Kester. *Art journal* (New York. 1960), 66(3), 106-118. <https://doi.org/10.1080/00043249.2007.10791275>
- Wrathall, M. The Phenomenological Relevance of Art. I J. D. Parry (Red.), *Art and Phenomenology* (s. 9-30). Routledge 2011.
- Wrathall, M. (2011). The Phenomenological Relevance of Art. I J. D. Parry (Red.), *Art and phenomenology*. Routledge.

9.0 Oversikt over bilder og figurer

Figur 1. Egen illustrasjon og bearbeiding av 12 fenomenologi-inspirerte nøkkelord til utarbeidelse av intervjuguide	18
Figur 2. Tematisk inndeling av intervjuguide, egen illustrasjon.....	19
Figur 3. Amadeo Giorgis 5-trinns analysemetode, egen illustrasjon.	25
Figur 4. Utvalgte tema fra forskningsintervju, illustrert i matrialpresentasjonens rekkefølge. Egen illustrasjon.....	39
Figur 5. Begge foto: Lise Linnert i atelieret. Foto: Stephanie Sikkes	40
Figur 6. Transkribert avsnitt fra intervju med Lise B. Linnert 22. november 2021	41
Figur 7. Lise Linnert i atelieret. Foto: Stephanie Sikkes.	42
Figur 8. Lise Linnerts atelier. Foto: Stephanie Sikkes.....	42
Figur 9. Workshop, Hå gamle prestegård, 2010. Foto: Lise Linnert.....	43
Figur 10. Broderte navnelapper fra workshop i utstillingen "The Common Thread", Regional Justice Court, München. Foto: Lise Linnert.	43
Figur 11. Lise Linnert, Desconocida/Unknown/Ukjent, fra utstillingen "The Common Thread", Regional Justice Court, München. Foto: Barbara Hartmann.	44
Figur 12. Sitat fra intervju med Lise B. Linnert 22. november 2021.....	45
Figur 13. Desconocida/Unknown/Ukjent - workshop I Luleaa Summer Biennial 2007, Luleaa, Sweden, "Passion of mankind"	46
Figur 14. Desconocida/Unknown/Ukjent - workshop på Soft galleri, 2008.	47
Figur 15. Desconocida/Unknown/Ukjent – workshop med studenter. Foto: Lise Linnert.....	47
Figur 16. Sitat fra intervju med Lise B. Linnert 22. november 2022.....	49
Figur 17. Prosessbilder fra Juarez under prøvefarging av hvite stoffer med lokale blomster til florale kjolestoff	49
Figur 18. Anne Karin Jortveit i atelieret, 2022. Foto: Anniken Amundsen.	50
Figur 19. Sitat fra intervju med Anne Karin Jortveit 26. november 2021	51
Figur 20. Spinneprosess. Foto: Bjørn H. Vangen.....	52
Figur 21. Anne Karin Jortveit, "Dekke", fra utstilling i Galleri Soft, Oslo, 2013. Foto: Øystein Thorvaldsen.....	53
Figur 22. Anne Karin Jortveit, "Dekke". Publikum forsyner seg med ull fra verket. Foto: A K Jortveit.	54
Figur 23. 1-til-1-spinnekurs i utstillingen "locus communis", 2013. Foto: Synnøve Øyen.....	55
Figur 24. Sitat fra intervju med Anne Karin Jortveit 26. november 2021.....	56
Figur 25. sort sort [hengende hage] 2015-2017, håndspunnet tråd. Hovedøya Kunstsall. Foto: Anne Karin Jortveit. Arbeidet består både av ullfiber farget med svartelistede planter og fiber med brune, grå og sorte valører. Hovedsakelig er det brukt ull fra spælsau.	57
Figur 26. Harvest, Buskerud kunstsenter 2014, håndspunnet tråd lagt lagvis og løst. Foto: Anne Karin Jortveit.	58
Figur 27. Anne Karin Jortveit i arbeid i atelieret 2022. Foto: Anniken Amundsen.	59
Figur 28. Kari Steihaug i atelieret. Foto: Thoma Tveter.	60
Figur 29. Sitat fra intervju med Kari Steihaug 3. desember 2021	61
Figur 30. Opprekkede ulltråder fra tidligere strikkede plagg med tydelig spor av tidligere plagg og bruk. Foto: Berit Bergestig.	61
Figur 31. Kari Steihaug, "Etter markedet", 2009, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Foto: M. Thomaszewicz.	62
Figur 32. Kari Steihaug, «Ruin», KODE 2013-2014, Foto: Fin Serck-Hansen.	63
Figur 33. Kari Steihaug, «Ruin», detalj, foto: Fin Serck-Hansen.....	64

Figur 34. "De ufullendte", Galleri F15, Tendenser 2018. Foto: Ingeborg Øien Thorsland.....	65
Figur 35. Kari Steihaug, "De ufullendte", 2009. Detalj. Foto: Espen Tollefsen.....	66
Figur 36. Stopp(e)sopp - stoppeworkshop. Galleri Soft. Foto: Jannik Abel.....	67
Figur 37. Sitat fra intervju med Kari Steihaug 3. Desember 2021	68
Figur 38. Sitat fra intervju med Kari Steihaug 3. desember 2021	69
Figur 39. Kari Steihaug, Arvegods, Cloth and Memory, 2013, Salts Mill, Shipley England. Foto: flextiles.wordpress.com	70
Figur 40. Sitat fra intervju med Kari Steihaug 3. desember 2021	70
Figur 41. Desconocida/Unknown/Ukjent, installasjon i Juárez Contemporary, Ciudad Juárez. Foto: Jane Terrazas.....	75
Figur 42. Broderte navnelapper mottatt i posten med postkort og rester av tråder fra Shanghai, China. 3 broderere: en kinesisk, en fransk og en svensk. Foto: Lise Linnert.....	79
Figur 43. Et av de mange tusen broderte «møtene» mellom broderer og drepte kvinner fra Juárez. Foto: Lise Bjørne Linnert.	80
Figur 44. Block 13, The AIDS Quilt til minne om livene til David Bailey, John T. Cyrus, Dennis Dew, Jerry Matus, Dennis R. Radabaugh, Willi Smith, Baird Underhill, and Andreas (etternavn ukjent). Queens Museum 2019. Foto: Courtesy of The NAMES Project Foundation.....	83
Figur 45. Installasjon av Desconocida for "The Common Thread", Regional Justice Court München, 2015. Foto: Barbara Hartman.....	85
Figur 46. Installasjonsbilde Desconocida, Hannah Ryggen Triennalen 2019, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Foto: Dag Arve Forbergskog.	86
Figur 47. NAMES Project AIDS Memorial Quilt. Washington DC 1996. Courtesy of The NAMES Project.	87
Figur 48. Desconocida i Juarez Mexico. Foto: Lise Bjørne Linnert	91
Figur 49. Desconocida broderiworkshop Nordenfjeldske Kunstindistrimuseum 2019 under Hannah Ryggen Triennalen. Foto: Lise Linnert	96
Figur 50. Anonym arpillera, ukjent datering. Collection of the Museo de la Solidaridad Allende. Foto: (Bryan-Wilson, 2017, s.160)	99

10.0 Vedlegg

10.1 NSD søknad

10.2 NSD godkjenning

10.3 Informasjonsskriv/samtykkeskjema

10.4 Intervjuguide

NSD NORSK SENTER FOR FORSKNINGSDATA

Meldeskjema

Referansennummer

325456

Hvilke personopplysninger skal du behandle?

- Navn (også ved signatur/samtykke)
- Bilder eller videoopptak av personer
- Lydopptak av personer
- Bakgrunnsopplysninger som vil kunne identifisere en person

Type opplysninger

Du har svart ja til at du skal behandle bakgrunnsopplysninger, beskriv hvilke

Utdanning og land man har bodd og virket i kan være relevante for oppgaven, sivilstatus kan også være interessant, og også kjønn, da forskningens felt, tekstilkunst som kunstart og tekstilkunstens status og muligheter, historisk sett er preget av kjønnsrelaterte problemstillinger og holdninger.

Skal du behandle særlige kategorier personopplysninger eller personopplysninger om straffedommer eller lovovertridelser?

- Fagforeningsmedlemskap

Prosjektinformasjon

Prosjekttittel

Innestemmens kraft! En fenomenologisk undersøkelse med utgangspunkt i Anne Karin Jortveits, Lise Bjørne Linnerts, og Kari Steihaugs tekstilkunstpraksis i deltagerbaserte og samfunnsengasjerte kunstprosjekter i det offentlige rom.

Prosjektbeskrivelse

Masteroppgave i estetiske fag 2021/22.

Gjennom intervjuer skal jeg studere 3 utvalgte kunstneres tekstilkunstpraksis og deres bruk av tekstile medier og teknikker som et sentralt relasjonelt og politisk virkemiddel for

- å treffe publikum der de er m/dialogbaserte tekstile kunstprosjekter
- å engasjere et bredt publikum av alle aldre, etnisitet, kjønn, bakgrunn og utdanning
- å sikre at kunsten deres får ett bredt nedslagsfelt
- at kunst skal bidra til en offentlig debatt og dialog i tillegg til en estetisk opplevelse
- at kunst skal kunne bidra til en forandring og bevegelse i samfunnsaktuelle saker

- å skape samfunnsengasjert kunst både i og utenfor den institusjonelle kunstverden
Ønsket innsikt: Deres perspektiver på kunstens betydning i samfunnet, tekstilens potensiale i relasjonell kunst og utviklingen av statusen av deres eget felt: tekstilkunstheltet. Innsamlet data vil drøftes opp mot teori på feltet og andre kunstpraksiser fra historien og samtiden.

Dersom opplysningene skal behandles til andre formål enn behandlingen for dette prosjektet, beskriv hvilke

Oppgaven kan være et utgangspunkt for videre forskning med samarbeidspartneren KORO (Kunst i offentlig rom). Oppgaven kan også være utgangspunkt for en artikkel i relevante fagtidsskrifter som kunstitidsskrifter, fagforeningstidsskrift (Billedkunst, Kunsthåndverk) og til KOROs nettsider.

Oppgaven og dens opplysninger kan også være utgangspunkt for et seminar eller workshop arrangert etter masteren er avsluttet, i samarbeid med andre relevante instanser som KORO, Norske tekstilkunstner eller andre relevante aktører. .

Begrunn behovet for å behandle personopplysningene

Jeg skal studere bruken av tekstilkunst som uttrykk og medium i samfunnsengasjert og deltagerbasert kunst. Min studie fokuserer på prosjekter som finner sted i det offentlig rom, alternative visningssteder eller hvordan galleri- eller museumsrom er brukt som aksjonsarenaer. Personopplysninger som kjønn, utdanning, sivilstand vil være naturlige parametere å inkludere i studien for å kunne analysere virke, metoder, verk og uttrykk grundig, og for å kunne sette informantens praksis og svar inn i et samfunnsmessig perspektiv. Personopplysningene vil også bidra til dypere forståelse av innsamlet materiale i analysen og et større kunnskap om utgangspunkt og situasjon kunsten er skapt utifra og for, hvorfor valgte metoder er valgt ,og om eller evt. hvordan praksisen har bidratt til en utvikling i feltets status og interesse i kunstfeltet og om omhandlede samfunnsengasjerte tematikk har hatt innvirkning på publikum og samfunn.

Ekstern finansiering

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Anniken Amundsen, *****

Behandlingsansvar

Behandlingsansvarlig institusjon

OsloMet – storbyuniversitetet / Fakultet for teknologi, kunst og design / Institutt for estetiske fag

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Skal behandlingsansvaret deles med andre institusjoner (felles behandlingsansvarlige)?

Nei

Utvalg 1

Beskriv utvalget

3 tekstilkunstnere med relasjonell tilnærming i kunstprosjekter i det offentlige rom

Rekruttering eller trekking av utvalget

Utvalget er valgt ut utfra eget nettverk og med direkte kontakt via e-posthendvendelse til de 3 kunstnerne. Første henvendelsen var gjennom e-post og innholdt en kort prosjektbeskrivelse av forskningsprosjekt og spørsmål om deres deltagelse i semistrukturerte forskningsintervjuer av en times varighet, pr. person, i deres egne atelierer. Jeg informerte også om at jeg ønsket å ta opp intervjuene dersom de samtykket til det.

Alder

40 - 70

Inngår det voksne (18 år +) i utvalget som ikke kan samtykke selv?

Nei

Personopplysninger for utvalg 1

- Navn (også ved signatur/samtykke)
- Bilder eller videoopptak av personer
- Lydopptak av personer
- Bakgrunnsopplysninger som vil kunne identifisere en person
- Fagforeningsmedlemskap

Hvordan samler du inn data fra utvalg 1?**Personlig intervju****Grunnlag for å behandle alminnelige kategorier av personopplysninger**

Samtykke (art. 6 nr. 1 bokstav a)

Grunnlag for å behandle særlige kategorier av personopplysninger

Datakilden omfatter ikke særlige kategorier opplysninger

Redegjør for valget av behandlingsgrunnlag**Informasjon for utvalg 1****Informerer du utvalget om behandlingen av opplysningene?**

Ja

Hvordan?

Skriftlig informasjon (papir eller elektronisk)

Tredjepersoner

Skal du behandle personopplysninger om tredjepersoner?

Nei

Dokumentasjon

Hvordan dokumenteres samtykkene?

- Elektronisk (e-post, e-skjema, digital signatur)

Hvordan kan samtykket trekkes tilbake?

Samtykket kan trekkes tilbake ved en skriftlig melding, f.eks. epost til prosjektansvarlig Ruth Hege Halstensen ved OsloMet eller direkte til meg. Dette står klart i informasjonsskrivet med kontaktdetaljer til oss.

Hvordan kan de registrerte få innsyn, rettet eller slettet opplysninger om seg selv?

De registrerte kan få innsyn gjennom oversendelse av materiale pr. epost som krypterte vedlegg.

Totalt antall registrerte i prosjektet

1-99

Tillatelser

Skal du innhente følgende godkjenninger eller tillatelser for prosjektet?

Behandling

Hvor behandles opplysningene?

- Maskinvare tilhørende behandlingsansvarlig institusjon
- Mobile enheter tilhørende behandlingsansvarlig institusjon

Hvem behandler/har tilgang til opplysningene?

- Prosjektansvarlig
- Student (studentprosjekt)

Tilgjengeliggjøres opplysningene utenfor EU/EØS til en tredjestat eller internasjonal organisasjon?

Nei

Sikkerhet

Oppbevares personopplysningene atskilt fra øvrige data (koblingsnøkkel)?

Nei

Begrunn hvorfor personopplysningene oppbevares sammen med de øvrige opplysningene

Personopplysninger som adresse, utdanning, alder, kontaktdetaljer ligger allerede ute på de registrertes nettsider. Annen innhentet data eller personopplysninger vil ikke være av en sensitiv art og anser derfor ikke dette tiltaket som nødvendig.

Hvilke tekniske og fysiske tiltak sikrer personopplysningene?

- Adgangsbegrensning

Varighet

Prosjektperiode

19.10.2021 - 30.09.2022

Skal data med personopplysninger oppbevares utover prosjektperioden?

Ja, data med personopplysninger oppbevares permanent

Til hvilket formål skal opplysningene oppbevares?

Forskning

Hvor oppbevares opplysningene?

Internt ved behandlingsansvarlig institusjon

Vil de registrerte kunne identifiseres (direkte eller indirekte) i oppgave/avhandling/øvrige publikasjoner fra prosjektet?

Ja

Begrunn

Det innsamlede datamaterialet fra dette kvalitative forskningsprosjektet omhandler spesifikke kunstners offentlige kunstprosjekter, metoder og kunstpraksis. Dataene er ikke av sensitiv art, men gjennom deres beskrivelser og opplevelser vil intervjuene gi innblikk av et fenomen og en kunstpraksis som vil være et bidrag til ny kunnskap om et kunstfelt. Datamaterialet representerer kunstnerens perspektiv og opplevelse, mens behandlingen av materialet vil være min analyse av materialet og diskusjon av materialet, opp mot teori på feltet og eksisterende dokument- og litteraturstudier rundt andre relevante historiske kunstnere og samtidige og yngre kunstnere. Innhentet data vil være interessant for videre forskning på tekstilkunstfeltet som er et felt med lite forskning, og jeg ønsker derfor å beholde det innsamlede datamaterialet for et videre forskningsformål.

Tilleggsopplysninger

Under "Type opplysninger" har jeg krysset av "ja" for innhenting av informasjon om fagforeningsmedlemskap. Dette er da informasjon som i så fall blir innhentet gjennom allerede publiserte kataloger eller andre offentlig publiserte tekster om kunstnerne, altså ikke fra aktivt innhentet data spesifikt for denne oppgaven fra feks. styredokumenter eller skattemeldinger. Aktuell fagforening er da fagforeninger for kunstnere som Norske tekstilkunstnere, som er en underorganisasjon for hovedfagforeningen Norske billedkunstnere.

NSD NORSK SENTER FOR FORSKNINGSDATA

Vurdering

Referansenummer

325456

Prosjekttittel

Innestemmens kraft! En fenomenologisk undersøkelse med utgangspunkt i Anne Karin Jortveits, Lise Bjørne Linnerts, og Kari Steihaugs tekstilkunstpraksis i deltagerbaserte og samfunnsengasjerte kunstprosjekter i det offentlige rom.

Behandlingsansvarlig institusjon

OsloMet – storbyuniversitetet / Fakultet for teknologi, kunst og design / Institutt for estetiske fag

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Ruth Hege Halstensen, RuthHege.Halstensen@oslomet.no, tlf: +4767235974

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Anniken Amundsen, annikenamundsen@gmail.com, tlf: 47351776

Prosjektperiode

19.10.2021 - 30.09.2022

Vurdering (1)

02.02.2022 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen vil være i samsvar med personvernlovgivningen, så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet den 02.02.2022 med vedlegg, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og Personverntjenester. Behandlingen kan starte.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige personopplysninger og særlige kategorier av personopplysninger om fagforeningsmedlemskap frem til 30.09.2022

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 nr. 11 og 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse, som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake.

For alminnelige personopplysninger vil lovlig grunnlag for behandlingen være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 a.

For særlige kategorier av personopplysninger vil lovlig grunnlag for behandlingen være den registrertes uttrykkelige samtykke, jf. personvernforordningen art. 9 nr. 2 bokstav a, jf. personopplysningsloven § 10, jf. § 9 (2).

PERSONVERNPRINSIPPER

Personverntjenester vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen:

- om lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke viderebehandles til nye uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet.

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Vi vurderer at informasjonen om behandlingen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18) og dataportabilitet (art. 20).

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

Personverntjenester legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må prosjektansvarlig følge interne retningslinjer/rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til Personverntjenester ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilken type endringer det er nødvendig å melde:

<https://www.nsd.no/personverntjenester/fylle-ut-meldeskjema-for-personopplysninger/melde-endringer-i-meldeskjema>

Du må vente på svar fra oss før endringen gjennomføres.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

Vi vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Kontaktperson hos oss: Henning Levold

Lykke til med prosjektet!

Vil du delta i forskningsprosjektet

Innestemmens kraft!

En fenomenologisk undersøkelse med utgangspunkt i Anne Karin Jortveits, Lise Bjørne Linnerts, og Kari Steihaugs tekstilkunstpraksis i deltagerbaserte og samfunnsengasjerte kunstprosjekter.

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å få innblikk i hvordan du jobber relasjonelt med samfunnsaktuelle temaer i din kunstpraksis og hvordan du forholder deg til det offentlige rom eller de mer institusjonelle visningsarenaer i dine prosjekter. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Formålet med prosjektet er min masteroppgave i emnet «Kunst i samfunnet» ved OsloMet, avdeling for estetiske fag. Omfanget på oppgaven er mellom 25000 og 30000 ord.

Oppgavens problemstillinger er som følger:

«Hvordan har tekstile medier og metoder vært brukt i relasjonelle og samfunnsengasjerte kunstprosjekter i det offentlige rom, og hvilken innvirkning har praksisen hatt på feltets utvikling i den institusjonelle kunstverden?

En fenomenologisk undersøkelse med utgangspunkt i kunstpraksisene til Anne Karin Jortveit, Lise Bjørne Linnert og Kari Steihaug.»

I min undersøkelse og planlagte forskningsintervjuer av de 3 utvalgte kunstnerne ønsker jeg å studere deres tematiske fokus og relasjonelle metoder. Jeg ønsker å studere hvordan de bruker tekstile medier og teknikker som et sentralt utgangspunkt og virkemiddel for

- å treffe publikum der de er, i det offentlig rom, med dialogbaserte tekstile kunstprosjekter
- å engasjere et bredt publikum av alle aldre, etnisitet, kjønn, bakgrunn og utdanning
- å sikre at kunsten deres får ett bredt nedslagsfelt
- at kunst skal bidra til en offentlig debatt og dialog i tillegg til en estetisk opplevelse
- at kunst skal kunne bidra til en forandring og bevegelse i samfunnsaktuelle saker
- å skape samfunnsengasjert kunst både i og utenfor de institusjonelle kunstarenaene.

Innsamlet data vil drøftes opp mot teori på feltet innenfor tekstilteori, relasjonell teori, feminisme, maktforhold og institusjonalisme.

Jeg vil trekke tråder kortere og lengre bakover i tekstilkunsthistorien der det politiske og det offentlige har spilt en sentral rolle og fremover til yngre samtidige samfunnsengasjerte tekstilkunstnere.

Oppgaven skal på nåværende tidspunkt kun publiseres som en masteroppgave. Men jeg ønsker å beholde innsamlet data etter avsluttet og innlevert oppgave for å eventuelt kunne bearbeide oppgaven videre om til artikkel, foredrag eller del av et kunsthøgskoleseminar om det offentlige rom og relasjonell eller samfunnsengasjert kunst.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Hovedansvarlig:

OsloMet

Fakultet for teknologi, kunst og design,

Avdeling for estetiske fag

Ved emneansvarlig for MA Kunst i samfunnet Universitetslektor Ruth Hege Halstensen.

Samarbeidende institusjon:

KORO (Kunst i offentlig rom)

ved seniorkurator Trude Schjeldrup Iversen

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Jeg har valgt ut tre tekstilkunstpraksiser fra vår samtid og som representerer samme generasjon der du er en av de tre.

De utvalgte har en lang karriere som kunstnere, der det relasjonelle og samfunnsengasjerte har vært gjennomgående i deres kunstnerpraksis.

Jeg har valgt ut kunstnere med praksiser som har tangert og krysset hverandre til tider, og som også til tider kan ha visse fellestrekk, men som samtidig også representerer helt egne og forskjellige uttrykk fra hverandre i sine praksiser, metoder, tematikk og i tekstilkunsthistorien.

Alle tre representerer også noe mer i sin arbeidsbakgrunn og virke enn kunstnernæringen sin med tidligere yrker, undervisningsposisjoner, fagpolitisk arbeid og med kuratorisk, teoretisk og skriftlig næring.

De tre kunstnere som jeg ønsker å undersøke representerer en type samfunnsengasjerte tekstilkunstnere med en poetisk og lavmælt tilnærming til et brennende samfunnsengasjement med en gjennomgående ambisjon om at kunsten kan være en aktiv aktør og brobygger i samfunnsaktuelle saker i tillegg til å tilby sterke visuelle uttrykk.

Hva innebærer det for deg å delta?

- Hvis du velger å delta i prosjektet, innebærer det at du deltar på et semistrukturert forskningsintervju. Intervjuet vil vare i ca. 60 minutter.
- Spørsmålene i intervjuet tar utgangspunkt i at dere henter svar fra eget kunstnerisk virke, erfaring og faglig perspektiv. Spørsmålene vil være innenfor følgende tema:

- 1) Tekstil som utgangspunkt for en dialogbasert, relasjonell og samfunnsengasjert kunstpraksis
 - fokus på eget utvalgt prosjekt som har vært viktig for måten du jobber på, eller definerte den relasjonelle eller samfunnsengasjerte metoden å jobbe på
 - refleksjoner rundt tekstil som relasjonell metode
 - refleksjoner om tekstil (og tråden) som metode i samfunnsengasjerte tema

- 2) Tekstilkunst og det offentlige rom.
- 3) Lokasjoner og aksjonsarenaer.
- 4) Tid, repetisjon og «innestemme» som relasjonell aksjonsmetode.
- 5) Tematisk og sosialt engasjement – kunstnerens rolle og utfordringer.
- 6) Fra ett prosjekt til et annet – veien inn og ut av tematikk, grupper og prosjekter – erfaringer, metoder, sammenhenger
- 7) Tekstilt samfunnsengasjement – nå og historisk, begrensinger, muligheter og erfaringer. -----
-eksempler på tekstile kunstnerskap fra før og nå man ønsker å trekke frem.
- 8) Tekstilfeltets utvikling, det offentlige rom og institusjonelle status

Jeg kommer til å bruke en diktafonapp og en ekstern lydopptaker som tar opp intervjuet som lydopptak. Intervjuet vil så bli skriftlig transkribert og lagret etter gjeldende krav fra NSD.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrevet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

- Prosjektansvarlig ved OsloMet, Ruth Hege Halstensen, og medansvarlig Trude Schjeldrup Iversen ved KORO vil sammen med meg som student ha tilgang til opplysningene om deg i prosjektperioden
- Opplysningene om deg vil bli lagret i en kryptert mappe.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Opplysningene anonymiseres når prosjektet avsluttes/oppgaven er godkjent, noe som etter planen er september 2022.

Etter endt prosjektperiode ønsker jeg å lagre datamaterialet etter gjeldende krav hos NSD og Datatilsynet til en eventuell artikkel eller senere forskning.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- å få slettet personopplysninger om deg, og
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra OSLOMET storbyuniversitet har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

- OsloMet storbyuniversitet
Ruth Hege Halstensen (veileder og prosjektansvarlig)
Tlf. *****
E-post: *****
- Anniken Amundsen (Masterstudent)
Mobil: *****
E-post: _____
- Vårt personvernombud:
Ingrid S. Jacobsen
Tlf: *****
E-post: personvernombud@oslomet.no

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig
(Forsker/veileder)

Eventuelt student

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Aksjonskunst med innestemme*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i intervju
- å delta med eventuell tilleggsinformasjon/svare på oppfølgingsspørsmål i etterkant av intervjuet
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes i den ferdige masteroppgaven
- at mine personopplysninger lagres etter prosjektslutt, til eventuell videre behandling av materialet til f.eks. artikkel eller faglig innlegg på offentlig foredrag eller seminar.

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

INTERVJUGUIDE

OSLOMET

MA EST Kunst i samfunnet

Anniken Amundsen 2021-22

Prosjekttittel:

Innestemmens kraft

En fenomenologisk undersøkelse, med utgangspunkt i Anne Karin Jortveits, Lise Bjørne Linnerts, og Kari Steihaugs tekstilkunstpraksis, av dialogbaserte og samfunnsengasjerte kunstprosjekter.

Problemstilling:

Hvilke faktorer gjør de sakte, repetitive og vakre tekstile medier til et egnet utgangspunkt i kunstprosjekter for å skape dialog, debatt og engasjement i det offentlig rom og det kunstinstitutionelle rom?

Undersøkt med utgangspunkt i kunstpraksisene til Anne Karin Jortveit, Lise Bjørne Linnert og Kari Steihaug.

Introduksjon:

I denne oppgaven så er jeg spesielt interessert i å se på det dialogiske aspektet i tekstile kunstpraksiser. For meg kan det dialogiske inneholde relasjonelle metoder der publikum er en aktiv del av et kunstprosjekts tilblivelse eller form, det kan være deltagerbaserte metoder i form av workshops eller material- eller historiesanking fra samfunn og publikum, samt være verk laget for å skape en dialog eller debatt med omgivelsene, publikum og samfunn.

Jeg studerer hvordan tekstil blir brukt som metode, teknikk og virkemiddel for å kommunisere et samfunnsengasjert tematisk innhold i ferdige verk, gjennom tidsavgrensede workshops, kunstaksjoner eller relasjonelle verk både i det offentlige rom og i kunstdefinerte rom som gallerier og museer.

Jeg er spesielt interessert i fenomenet å bruke det jeg kaller «innestemme» som uttrykk og aksjonsmetode i tekstilkunstprosjekter, ofte med et samfunnsaktuelt innhold der man ønsker å sette fokus på eller medvirke til en utvikling innenfor en sak. Tekstile teknikker og metoder blir en aktiv metodologi og agent for å oppnå relasjonelle og interrelasjonelle opplevelser og som en metode for kommunikasjon.

Åpningsspørsmål/bakgrunn:

*Kan du starte med å fortelle om veien din inn i tekstilkunstheltet? (Forholdet ditt til tekstil før utdanning, litt om hva slags utdanning el bakgrunn du har og når tekstil utviklet seg til en del av ditt kunstneriske uttrykk?

*Har du en annen bakgrunn enn kunstutdanning/ eller et annet aktivt virke i tillegg til kunstnerenæringen din?

- Hvordan påvirker eller samhandler det andre du gjør med kunstpraksisen din og omvendt?

1)Tekstil som utgangspunkt i sosialt eller samfunnsengasjert kunstpraksis, med fokus på dialogbaserte eller relasjonelle metoder.

* I mange av dine prosjekter forholder du deg aktivt til publikum igjennom hele prosjektprosessen og material- og historiesanking og i selve prosessen med opprekking, dekonstruering og rekonstruering osv. Ser du på prosessene og metodene dine som relasjonelle?

I tilfelle, kan du si litt hva du legger i at et verk eller prosjekt, som ikke er en workshop, er relasjonell for deg?

-dialogbasert kunst?

- Ref. Catherine Dormor – Philosophy of Textile?

*Kan du fortelle meg om ett av dine kunstprosjekt som du mener har vært spesielt definerende eller beskrivende for måten du jobber på en relasjonell måte eller der du går aktivt i dialog med omgivelser, samfunn , historie og publikum, eller som representerer et vendepunkt i hvordan du jobber som kunstner?

(-Hvilket prosjekt ønsker du å trekke frem da og kan du introdusere det prosjektet?) (Det ufullendte eller andre prosjekter?)

*Hvilken rolle spiller akkurat tekstil som medium eller teknikk i dine prosjekter?

Altså hvorfor mener du dine prosjekter best uttrykkes gjennom tekstil?

- (som virkemiddel i et relasjonelt eller deltagerbasert aspekt?)

–(som virkemiddel for et tematiske fokus?)

*Hvordan opplever du at akkurat tekstil eller tråd som kommunikasjonsmedium?

(*-Hva tenker du det er med håndarbeid, tråden og gamle tekstile teknikker som gjør det til et godt medialt utgangspunkt i kunstprosjekter der man har et relasjonelt og aktivt forhold til publikum i alle stadier av prosjektprosessen og ønsker at kunsten skal engasjere til dialog, gjenkjennelse, refleksjon, aktivitet eller debatt?)

-Har du noen tanker eller erfaringer om man kunne få samme (relasjonelle) resultat gjennom andre medier eller teknikker som ikke er tekstil, eller står tekstil i en særstilling fra ditt ståsted?

(

2) Tid, repetisjon og «innestemme» som relasjonell aksjonsmetode.

(Broderisamlinger, spinnekurs, hekletreff, stopperinger, fargekurs er alle eksempler på tekstile metoder brukt i relasjonelle tekstile kunstprosjekter og workshops hos enten deg eller de to andre kunstnerne jeg snakker med for denne oppgaven.)

*Hvorfor bruker du sakte, lavmælte, estetisk vakre metoder som kunstnerisk kommunikasjonsverktøy i din kunst? (Fordi tekstil er din kunstneriske verktøykasse eller fordi du tror på mulighetene som ligger i mediets kommunikative potensiale?)

-Tror du det sakte, stille og vakre er ekstra egnet til å nå frem med et budskap eller belyse en tematikk, kontra det mer høylytte, bastante og voldsomme? (Eller har det mer med hva som føles naturlig for deg som kunstner og dine preferanser i uttrykk og lynne?)

Tekstile teknikker er både tidkrevende og repetitive og krever en tålmodighet, en takt og prosess som ligger langt fra dagens samfunn og hverdag med stadig endrede uttrykk og raske skifter i hva enn vi tar inn eller forholder oss til.

*Hvilken rolle spiller tid og repetisjon i din praksis?

*Hva har du erfart skal til i en relasjonell aksjon eller workshop for at deltagerne best mulig skal komme inn i den aktuelle sak og i gang med selve aktiviteten?

-hvordan forløper en workshop fra start, begynnelse til gjennomføring i regi av deg? Starter du med en tematisk innføring eller er det rett på et teknisk/praktisk aktivitet?

-knytter du det til en mer overordnet tematisk sak, for eks. bærekraft, miljø eller kulturminnevern og overlevering av gamle håndverks- og selvbergingsteknikker, og hvordan inkorporerer du eller får du frem det tematiske innholdet og formålet med workshopen?

-hvilken rolle spiller tid, fellesskap og repetisjon?

*Er det like lett å engasjere alle aldre og kjønn eller opplever du forskjellige utfordringer med forskjellige grupper for å få alle til å delta, gjennomføre eller engasjere seg i dine deltagerinvolverte prosjekter?

*Hvem deltar, hvordan inviterer/engasjerer du folk til deltagelse og hvilke grupper får du til å delta i enten workshops eller i utstillingsprosjekter der du involverer publikum og samfunn i selve prosessen, for eksempel gjennom materialsanking, historier, kunnskapsoverføring, tematikk?

3) Tekstilkunst og det offentlig rom.

*Hva definerer eller opplever du som det offentlige rom?

*Hva betyr det offentlig rom som en kunstarena, utstillingsarena og prosjektarena for deg?

- er det en plass å eksperimentere i?

-en plass for smalere prosjekter, et sted man kan jobbe friere?

- et sted man jobber tett på publikum og samfunn?

-et sted man treffer et bredere publikum enn i et kunstdefinert rom?

-et rom for tverrfaglighet?

*I kunstneriske oppdrag i det offentlige rom som du har hatt, (for eksempel med KORO-opdrag eller lignende offentlige oppdrag):

- Hvordan griper du an et kunstprosjekt og prosess mot et varig kunstnerisk oppdrag i det offentlig rom kontra en utstilling til et galleri eller museum?

-hvordan du forholder deg til type rom/bygg eller omgivelser og forventede brukere/publikum når du jobber med et varig kunstnerisk oppdrag i det offentlig rom?

4) Lokasjoner og aksjonsarenaer.

* For dine mer relasjonelle eller dialogbaserte kunstprosjekter eller workshops, foretrekker du prosjektrum ute i samfunnet, eller treffer du publikum eller ønskede målgrupper like godt i kunstdefinerte lokaler som gallerier og museer? (For eksempel, stoppeworkshopene, og

-Muligens avhenger type lokasjon av type prosjekt/tematisk innhold? Kan du fortelle meg litt om hvordan du velger ut lokasjoner el visningssteder.

-for workshops/relasjonelle prosjekter

-for temporære utstillinger

* søker du/velger du lokasjoner, eller type utstillingsrom for å nå ut til bestemte miljøer eller målgrupper, forsterke det tematiske i utstillingen eller spiller selve rommet en sekundær rolle i dine prosesser og prosjekter?

*Har du noen erfaringer med et prosjekt som har vært vist og gjennomført både i lokaler eller omgivelser i det offentlige rom og i en museal/gallerisetting?

-Hva opplevde du av forskjeller i gjennomføringen og utfallet av det relasjonelle eller deltagerbaserte og resonans for prosjektets innhold?

5) Tematisk og sosialt engasjement – kunstnerens rolle og utfordringer.

*Hvilken rolle eller funksjon ønsker du at kunsten din skal ha i samfunnet?

-hvilken rolle spiller kontakten med samfunnet og menneskene i samfunnet i dine prosesser og i din kunst

(-tematikk, material- og historiessanking, dialog, deltagelse og kunnskapsoverføring?)

*Hvilken rolle spiller dine workshops i din kunstnerpraksis?

- som selvstendige relasjonelle og tidsavgrensede verk?

- som kunstaksjoner for en sak du er engasjert i?

-formidling, som en del av en utstillingstematikk?

- som starten på et prosjekt som utvikles videre til et utstillingsprosjekt i en museal eller gallerikontekst i etterkant?

*Hvordan henger din dialogiske eller relasjonelle kontakt med publikum gjennom workshops sammen med din utstillingspraksis og verksprosesser der du produserer utstillinger for gallerier/museer i prosess, tematisk fokus og uttrykk?

Har begge metoder relasjonelle aspekter ved seg i prosessen eller resultat gjennom dialog deltagelse, bidrag, historieinnhenting, gjennomføring og presentasjon?

(*Hvordan beholder du din rolle som kunstner i en relasjonell setting i en samfunnsaktuell kunstaksjon eller workshop, eller blir du da mer enn prosjektleder og formidler?)

6) Fra ett prosjekt til et annet

– veien inn og ut av tematikk, miljøer og prosjekter/erfaringer, metoder, sammenhenger

*Hvordan går du inn i en sak/tematikk eller et miljø og skaper kontakt, setter deg inn i historie, bygger opp nettverk, tillit og nærmer deg samarbeidspartnere og deltagere? (De ufullendte eller andre utstillingsprosjekter med en sterk egenart i tematikk eller lokasjon/arkitektur/historie, for eksempel, Laceutstillingen.)

*Hvilke grupper henvender du deg til i dine deltagerbaserte prosjekter? Fra kunstmiljøet, barn/unge, eldre eller folk fra husflidssterke-/håndverkskompetente miljøer eller etterstreber du/foretrekker du en tilfeldig miks?

-Hva opplever du gruppesammensetningen har å si for lesningen og utfallet av den relasjonelle, tematiske eller kunstaktivistiske handlingen, eller materialet/historiene du får samlet/tilsendt/innhentet?

*Kan du fortelle litt hvordan du slipper taket eller avslutter et aktivt engasjement i en spesifikk samfunnsengasjert sak og går videre med nye prosjekter?

-Utvikler et prosjekt seg naturlig over i et nytt tema som kanskje er beslektet eller kan du også bevege deg over til et helt annet felt? Har du eksempler på slike skifter og hvordan du har løst det?

**7) Tekstilt samfunnsengasjement – nå og historisk, begrensinger, muligheter og erfaringer.
Eksempler på tekstile kunstnerskap fra før og nå man ønsker å trekke frem.**

*Tekstilkunstnernes historiske underdogposisjon i kunstfeltet - opplever du at den fremdeles preger feltet, i så fall på hvilken måte tenker du og har du merket det selv oppgjennom karrieren?

*Tror du liten anerkjennelse og mange stengte dører fyrte opp en ekstra motivasjon og kreativitet til hvilke metoder og arenaer man tok i bruk, for å få eksponeringsplass og oppmerksomhet for sine tematiske saker og kunstverk?

-Tror du i så fall at feltets historie og aktivitet har vært med på at tekstilkunstfeltet selv i dag tiltrekker seg og representerer en eksperimenterende, engasjert og åpen gruppe kunstnere med tanke på arbeidsmetoder, visningsarenaer og uttrykk?

(*Tekstilkunstfeltet er fremdeles et kvinnedominert felt, har du noen tanker om det selv i dag har noe å si med tanke på institusjonell status, utstillingsmuligheter, innkjøp og oppdrag?)

8) Tekstilfeltets utvikling, det offentlige rom og institusjonelle status

*Har du opplevet at det har vært vanskelig å få støtte eller utstillingsplass til relasjonelle eller samfunnsengasjerte prosjekter i tekstil og har det hatt en aktiv innvirkning på prosessen og gjennomføringen av prosjektene?

-Har dette endret seg i løpet av din karriere? Kan du gi eksempler?

*På hvilken måte tror du at den langvarige aktiviteten til tekstilkunstnere i det offentlig rom med offentlige kunstoppdrag og samfunnsengasjerte prosjekter kan ha aktivt bidratt til endringen i det institusjonelle synet, interessen til mediet og statusen til feltet?

(*Er det noen kunstnere fra historien som har vært spesielt viktig for egen utvikling eller inspirasjon? I så fall kan du nevne noen og på hvilken måte de har vært viktige?)