

L I V S L Ø P E T

// materialitet og transformasjon





Bacheloroppgave

Studieretning: Kunst og formidling

Institutt for estetiske fag

Studieår: 2022-23



Kandidatnummer: 77

Emnekode: KDK3910

Emnenavn: Bacheloroppgave

Studiepoeng: 30

Antall ord: 7208

Innleveringsfrist: 5.juni 2023

Fakultet for Teknologi, kunst og design

OSLO METROPOLITAN UNIVERSITY
STORBYUNIVERSITETET

Innholdsfortegnelse

1.0 Innledning.....	4
1.1 Bakgrunn	4
1.2 Generell avgrensning og teoretisk ramme	5
1.3 Fremgangsmåte	6
2.0 HOVEDDEL	6
2.1 Materialitet.....	6
2.2 Objektivisering.....	7
2.3 Gjenstanders livsløp.....	8
2.4 Transformasjon og å gjøre en erfaring.....	9
2.4.1 Fordypning og sansning.....	10
2.4.2 Fra objekt til subjekt.....	11
2.5 Praktisk-estetisk arbeid // Prosess	12
2.5.1 Det første bildet, av tre deler.....	12
2.5.2 Det andre bildet, av tre deler	13
2.5.3 Det tredje og siste bildet, av tre deler.....	14
2.6. Formidlingsteorier og drøfting av formidlingstekst.....	15
2.6.1 Avgrensning av formidlingsteorier.....	15
2.6.2 Formidling er aldri nøytral.....	16
2.6.3 Taus kunnskap om kunst.....	17
2.6.4 Fra verk til betrakter.....	18
2.6.5 Kontekst og «lesning» av kunst	19
2.6.6 Sanselighet og forståelsesramme	19
2.6.7 Mulighetsrom for betrakteren	20
3.0 Avrunding.....	21
4.0 Kritiske refleksjoner	22
5.0 Litteraturliste.....	23
Vedlegg 1. Fotodokumentasjon av praktisk-estetisk arbeid.....	24
Vedlegg 2 Formidlingstekst	33

LIVSLØPET // materialitet og transformasjon

1.0 Innledning

Det materielle i livene våre og hvem vi er, er sterkt forbundet med hverandre. Noen gjenstander har en affeksjonsverdi, andre ting ses ut ifra sin bruksverdi og noen ting er søppel i skuffer og skap, som i en mellomstasjon hjemme hos oss på vei til en gjenbruksstasjon, bruktbuikk eller søppelkasse. I denne bacheloroppgaven jobber jeg med tematikken materialitet og transformasjon. Jeg vil undersøke og utforske materialer og objekter jeg har i hjemmet mitt, som jeg ikke trenger, men som jeg ikke har kastet. Materialitet dreier seg blant annet om å få bedre grep om forholdet mellom mennesker og ting, og mellom subjekt og objekt (Rogan, 2011, s. 315).

Jeg vil reise spørsmålet:

Hvordan kan de tilsynelatende unødvendige materielle tingene i hjemmene våre reflektere oss som mennesker?

Det materielle utspiller seg i relasjon til mennesker og vil alltid befinne seg i en sosial kontekst. Hvilken betydning ting har avhenger av sender og mottaker, av tid og sted og vil ha ulik betydning for ulike mennesker. Materiell kultur viser til en kontekst ut over seg selv, den skaper mening og tillegges mening. Virkningskraft kobles mot det materielle og formidler mye om de som har laget det, om de som eier det og de som konsumerer det. Men like viktig kan den være taus og gjemme mørke sider ved historien (Rogan og Naguib, 2011, s. 13).

1.1 Bakgrunn

Som yngst av syv barn, med båtflyktnings foreldre fra Vietnamkrigen, vokste jeg opp under trange kår. Jeg husker det som at lek i barndommen handlet om å ta det vi hadde hjemme og bruke det i fantasilek. Foreldrene mine kastet sjeldent ting. Jeg er på den måten blitt lik dem. Jeg kvitter meg sjeldent med ting. Jeg vil derfor jobbe ut ifra et perspektiv som handler om

det jeg omgir meg med nå og undersøke disse materialene og objektene jeg har i hjemmet. Arbeidet mitt handlet ikke om objekter og ting med en affeksjonsverdi, men utgangspunktet jeg tar tak i er knyttet til et annet landskap av ting vi omgir oss med, ting uten særlig affeksjon. I Store norske leksikon (2008) står det at: «Affeksjonsverdi er den følelsesverdi (affeksjon) en gjenstand har for et menneske uten hensyn til pengeverdien, for eksempel som et minne. Affeksjonsverdi er i alminnelighet ikke gjenstand for erstatning.» I fattigdom og som flykninger har vi vokst opp uten å være knyttet til gjenstander på den måten. Familien min etterlot alt i Vietnam, ikke det at de eide stort i det de forlot hjemlandet da det meste ble tatt i fra de under krigen. Så vi hadde ikke ting vi var knyttet til gjennom familiens egen fortid. Tingene vi hadde i hjemmet som foreldrene mine tok vare på var forbundet til nytteverdien. Det var ting vi trengte for å overleve. Det var usentimentalt.

Nå vokser derimot en nye generasjoner opp i familien, barnebarna og oldebarna, og de vil ha ting i deres voksne liv som er knyttet til deres oppvekst, til foreldrenes liv og ting fra bestemor og bestefars hus og hjem. Disse tingene som for meg er nyanskaffede ting i våres nye liv i Norge. Selv om vi nå har bodd i Norge siden slutten av 70- tallet, knyttes det andre ting og minner til objekter og materialer for våre barn som vokser opp her og nå.

1.2 Generell avgrensning og teoretisk ramme

For å belyse tematikken vil jeg avgrense oppgaven til noen nøkkelord som jeg senere vil begrepsavklare: Materialitet, objektivering, gjenstanders livsløp, transformasjon og det å gjøre *en* erfaring.

For å redegjøre for teorier omkring materialitet, objektivering og gjenstanders livsløp vil jeg og vise til boken *Materiell kultur og kulturens materialitet* (Rogan og Naguib, 2011). Videre vil jeg bruke Deweys teorier «Å gjøre en erfaring» fra *Art as Experience* fra 1934, som dreier seg blant annet om å gjøre *en* erfaring i prosessen med å skape noe, for å belyse det aspektet ved oppgaven som handler om transformasjon. Videre vil jeg i lys av å skulle utstille mitt praktisk-estetiske arbeid drøfte relevante formidlingsteorier i arbeidet med å utforme formidlingsteksten. Jeg vil se på Myrvold og Mørland sin bok «*Kunstformidling. Fra verk til betrakter*». I den vil jeg vise til det de som redaktører for boken skriver i innledningen og

videre se på Christensen-Scheel (2019) sin tekst «Sanselige møter eller kritisk tekning? Formidling i samtidens kunstmuseer.» Jeg vil også redegjøre for noen av Solhjells (2001) formidlingsteorier i boken «*Formidler og Formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*» hvor jeg viser til valgene tatt i utformingen av formidlingsteksten.

1.3 Fremgangsmåte

Det praktisk-estetiske arbeidet er collager av objekter og materialer jeg har hjemme. Jeg har utforsket dette ved å lage tredimensjonale arbeider. Jeg har gått gjennom tingene hjemme og funnet frem diverse gjenstander som for meg ikke har en affeksjonsverdi, objekter som jeg tilsynelatende ikke trenger. Ting jeg vil bli ferdig med og kvitt i livet.

Jeg har satt sammen materialer og objekter i en formasjon, en ny struktur i brukte gullrammer. De er satt sammen med limpistol og superlim. Noen objekter er knust eller kappet opp, andre funnede objekter er uendret brukt direkte i arbeidet.

2.0 HOVEDDEL

Først vil jeg begrepsavklare, redegjøre for sentrale teorier og løfte frem tematikken i oppgaven. Deretter vil jeg beskrive prosessen med det praktisk-estetiske arbeidet, analysere relevant formidlingsteori og drøfte valgene tatt i utformingen av formidlingsteksten. Til slutt vil jeg avrunde oppgaven med en oppsummerende tekst og en kritisk refleksjon.

Avslutningsvis legger jeg ved formidlingstekst og bilder av praktisk-estetisk prosess og ferdig arbeid.

2.1 Materialitet

To sentrale begrep for oppgaven er «materialitet» og «objektivering». Der materiell kultur viser til studieobjektet i seg selv, viser «materialitet» mer til et perspektiv. Begrepet materiell kultur brukes i videste forstand og gjelder alt fra levende objekter, monumenter, bilder og

tekster, bygninger og landskap, utstoppede dyr og små gjenstander. I praksis er også alt av natur, kultur. Fordi de er blitt innordnet i et kulturelt system, i det naturobjektene blir klassifisert og gitt en språklig betegnelse (Rogan og Naguib, 2011, s.10). Materialitet, kan vi forstå som noe som strekker seg forbi tingenes fysiske egenskaper, og innehar et sosialt aspekt hvor materialitet oppstår vekselvis mellom tingene og menneskene på bakgrunn av tingenes fysiske egenskaper. På den måten at «materialitet» henger sammen med den innflytelse og påvirkning den har på menneskelig atferd, hvordan tingenes materielle egenskaper både gir muligheter og makt, men også setter begrensinger. På den måten at vi mennesker er dypt forankret i den materielle verden. Hvor vi vekselvis styrer og blir styrt av tingene vi omgir oss med (Rogan og Naguib, 2011, s.10).

De unødvendige objektene jeg har tatt frem hjemme som jeg ikke trenger, men som jeg ikke har kastet, er på en side ikke verdt noe, men samtidig representerer de noe i livet mitt. De representerer forskjellige faser og perioder. Og som jeg i denne prosessen nå har fått et klarere syn på, er det ikke sånn at gjenstandene trenger å ha en affeksjonsverdi for å holde sin egen historie, gjenstanden har sitt eget livsløp uansett, i meg, men også utenfor meg. Kanskje de vanligste objektene og tingene vi er vant med har en egen status er nettopp ting med affeksjonsverdi. At det er noe som ikke nødvendigvis er verdt mye i form av penger, det kan være objekter som det knyttes sterke og store minner til, som for eks en slitt bamse gjennom barndommen eller gamle familie bilder. Eller det kan være ting som er verdt mye penger, som gull og diamanter eller kunst og sjeldne vaser o.l. Videre er vi vant til at ting som dyre design vesker og klær, eller interiør og møbler reflekterer status og penger for de som bruker eller bærer dette. Disse perspektivene tas inn i det jeg utforsker i denne oppgaven, hvor jeg jobber med det motsatte, hvor tingene sier noe om meg og mitt liv selv om de tilsynelatende er unødvendige og uten verdi.

2.2 Objektivisering

Knyttet til denne forståelsen av materialitet er begrepet objektivisering. Objektivisering favner om kulturell materiell form og på den andre siden sosialt og kognitivt innhold som verdi, betydning og relasjoner. På den måten at tingene i seg selv ikke er beholdere for et gitt

meningsinnhold, men i sitt omløp med mennesker blir medier for vekslende produksjon og reproduksjon av sosialt og kognitivt innhold (Rogan og Naguib, 2011, s. 10).

Gjennomgangen jeg har gjort med objektene, har tatt meg gjennom en reise i tid og sted. Selv om de for meg ikke har en affeksjonsverdi og dette er ting jeg ikke vil beholde videre. Så kan jeg gjennom objektet erindre når jeg fikk tingen og hvor jeg var i livet mitt på det tidspunktet. Videre kan hendelser, mennesker og situasjoner kobles på det objektet jeg gransker. Og det er overveldende å se hvordan jeg, hvem jeg er og livet mitt er knyttet i tid og sted gjennom alle objekter jeg har hjemme, selv i forbruksmaterialer og i ødelagte kjøkkenredskaper.

Denne objektiveringen er hele tiden i gang når individer «approprierer», altså tilegner oss eller internaliserer våre materielle omgivelser. En ting blir først en ting når et menneske tar til seg tingen ved å legge et meningsinnhold inn i den. Vi mennesker skaper oss selv og vår identitet gjennom å forholde oss til ting, når vi anskaffer dem, bruker dem, lager dem, samler dem, klassifiserer dem, stiller dem ut, snakker om dem, omgir seg med dem og kvitter seg med dem. «Vår sosiale og kulturelle identitet er kroppsliggjort i vår person og objektivert i våre ting» (Rogan, 2011, s. 341). Slik handler objektivering om hvordan ting og materiell form er forankret i individers livsverdener. Det dreier seg om forholdet mellom et materielt objekt og et sansende subjekt. Med andre ord er det det som foregår når en ide antar en materiell form og konkretiseres i et objekt. En tings meningsinnhold kan endres kontinuerlig i en prosess der mening dannes og omdannes fortløpende i møtet mellom abstrakte ideer og tingens fysiske substans. «Tingen eksisterer ikke uavhengig av ideen, og ideen eksisterer ikke forut for tingen» (Rogan, 2011, s. 341.) Det jeg gjør i mitt arbeid er å ta et dypdykk i gjenstanders livsløp, som i et speil også mitt eget livsløp.

2.3 Gjenstanders livsløp

Michael Thompson har skrevet en bok «*Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*», hvor han skriver at en gjenstands livsløp har tre faser. To av fasene er synlig for oss, mens den tredje overser vi. De synlige fasene er den flyktige fasen som er først, og den varige fasen som er til slutt, den usynlige fasen er i midten og er skrot-fasen, den kan fort bli den siste i en gjenstands livsløp (Rogan, 2011, s. 345).

Den første og flyktige fasen handler om forventet bruksperiode og levetid, hvor tingen er i normalt bruk og synker i verdi. Deretter havner den i skrot fasen og verdien blir null. Noen ting kastes, mens andre ting etter en viss tid blir gjenoppdaget og innlemmet i den varige kategorien. Det er fase to som Thompson kaller for mulighetenes sfære, der er det plass for kreativitet og innovasjon og han skriver at for de fleste av oss vil skrot forbli skrot, mens andre ser muligheter og verdier også her. Han skriver at studiet av skrot er en sosialt definert kategori og at studiet av dette kan si noe om kontroll av sosiale verdier (Rogan, 2011, s. 346).

I prosessen med å granske de tilsynelatende unødvendige objektene, blir tingenes faser tydeliggjort gjennom disse teoriene. Dette landskapet av ting jeg har funnet frem til dette prosjektet, ser jeg befinner seg i fase to, skrot fasen og som jeg nå har bestemt skal videre til fase tre, den varige fasen, siden jeg innlemmer de i dette prosjektet og de blir til visuelle arbeider som stilles ut. Gjennom kreativitet blir gjenstandene transformert, fremfor å enten bli kastet eller gitt videre til en brukbutikk. Verdien av objektene blir dermed i et samspill med meg og mitt arbeid omdefinert. Jeg ser de på en annen måte og jeg bruker de til noe annet enn det de var laget til. Ikke på den måten at hvert objekt nå er verdt mer, men mer det at de sammen med andre ting har fått et nytt liv, på en annen måte, i et annet format, transformert inn i en ny kategori.

2.4 Transformasjon og å gjøre *en* erfaring

I arbeidet med denne transformasjonen har jeg undersøkt Deweys teorier som blant annet handler om forskjellen mellom det å ha erfaringer og det å gjøre og å gjennomgå *en* erfaring. Ordet transformasjon «betyr omdanning eller omforming» (Store norske leksikon). Gjennom Dewey vil jeg gå nærmere inn på og redegjøre for hva transformasjon mer spesifikt betyr for meg i denne oppgaven. Dewey skriver at erfaringer er en del av selve livsprosessen. Han skriver at vi ofte lever i en strøm av ufullstendige erfaringer. Ting vi setter i gang i livet, men ikke fullfører. Vi kan gjøre mange ting eller ha et mål, men så lar vi avbrytelser fra omgivelsene stoppe oss fra å fullføre det vi har begynt på. Dette er en konstant strøm av erfaringer og Dewey skiller dette fra å gjøre *en* erfaring. På den andre siden skriver han videre at vi kan ha erfaringer fra situasjoner preget av motstand som kan bidra til at vi heller kan

gjennomgå *en* erfaring. At vi i denne tilstanden, i møte med verden, kan bli påvirket til å bevisst gjennomleve forskjellige følelser og fra det dyrke frem en bevisst intensjon (Dewey, 2008, s. 196).

På den måten kan jeg se på mitt praktisk-estetiske arbeid. At disse tilsynelatende unødvendige tingene som jeg har tatt vare på, kommer fra en situasjon hvor jeg har stoppet opp og tenkt at dette på en eller annen måte har en verdi, men så går tiden, hverdagen, livet, latskap, tingene samles opp, de blir pakket ned og med meg flytter de til nye hjem, de går fra å inneholde og bære en tanke om verdi eller nytte, til å ikke bli tatt i bruk, reparert, resirkulert eller kastet. I dette arbeidet stopper jeg opp på nytt, jeg iakttar tingene jeg har rundt meg, jeg stopper opp og dveler ved dem. Jeg bryter opp i strømmen av erfaringer.

2.4.1 Fordypning og sansning

I følge Dewey må vi bruke tolkningsadjektivene, følelsesmessig, praktisk eller intellektuell når vi snakker om det å gjennomgå eller gjøre *en* erfaring. Når kunstneren arbeider er alle disse delene en del av det helhetlige arbeidet, selv om det i siste instans er et intellektuelt arbeid. Selv om valgene gjort i utviklingen av arbeidet kan være emosjonelle, målrettede og viljebestemte. I ettertid når vi har gjennomgått *en* erfaring kan vi sitte igjen med at det er én bestemt egenskap som er den samlede fornemmelsen for hele opplevelsen (Dewey, 2008, s. 198). Bacheloroppgaven har åpnet opp en ny mening for meg når det kommer til tingene vi har rundt oss. Jeg hadde i utgangspunktet ikke et dypt forhold til begrepet materialitet. Ikke på den måten som jeg forstår det nå etter utforskningen av objekter og teoriene knyttet til dette. En side av det som nå gjør at tingene rundt meg fremtrer i et livsløp, er at mitt praktisk-estetiske arbeidet i seg selv har tvunget meg til å stoppe opp og granske objektene jeg har foran meg, se de i kombinasjon med hverandre og i lys av meg og mitt eget liv. Dette henger sammen med Dewey sine teorier om å gjøre og å gjennomgå *en* erfaring underveis i arbeidet med å skape noe. At fornemmelsen jeg får i møte med tingene i hjemmet er at de har en historie, de har en relasjon og forbindelse til meg, utover bruksverdien. Jeg har jobbet med og utvidet min egen sansningen av objekter rundt meg, og utviklet denne egenskap gjennom fordypning i arbeidet, av objektene og det å gjøre *en* erfaring underveis.

2.4.2 Fra objekt til subjekt

Dewey skriver at det finnes noen hovedtrekk og mønstre i erfaringer selv om de er helt ulike. Det fremste trekket er at det er et samspill mellom individer og den verden individet lever i. Arbeidet ligger i en kontinuerlig tilpassing mellom selvet og objektet helt til den avrundes og utviklingen mellom selvet og objektet fullbyrdes gjennom *en* erfaring. Dette er ikke bare en vekslende aktivitet mellom disse parter, men et arbeid hvor det skapes forbindelser og disse blir forbundet med hverandre (Dewey, 2008, s. 203). I arbeidet med å gå gjennom hjemmet mitt, lete frem disse objektene, stoppe opp, gjøre vurderinger og så videre innlemme de i arbeidet mitt, gjør jeg *en* erfaring, jeg gjennomgår - ved å observere, vurdere, se på min relasjon til objektet og objektene i relasjon til hverandre. I det å jobbe med disse materialene har jeg tenkt på – hvor kommer du fra, når fikk jeg deg, betalte jeg mye eller lite for deg, hvorfor tok jeg vare på deg, fikk jeg deg av noen, hvorfor vil jeg ikke ha deg lenger og hva betyr du når jeg setter deg sammen med andre objekter eller hvis jeg ødelegger deg og setter deg sammen på nytt. Objektene transformeres til subjekter i arbeidet med å gjennomgå *en* erfaring.

Ifølge Dewey er helhetens form til stede i hvert ledd av skapelsen. Han presiserer at kunstneren - gjør og gjennomgår - den handlingen som er å skulle fullføre noe i hvert stadium av utviklingsprosessen. Kunstneren må bryte opp sin egen rytme ved å ta et skritt tilbake. Han må konsolidere, oppsummere og se på handlingen til nå, som en helhet for så å kunne sette det i forbindelse med den helheten som kan skje etterpå (Dewey, 2008, s. 213). Hvor meningsfullt det blir avhenger av innholdet og omfanget av det tankegodset som ligger i gjennomførelsen, når hen gjør det, når hen gjennomgår det og frem til fullbyrdelsen av det hen skaper skal erfares (Dewey, 2008, s. 213).

I dette arbeidet har jeg gått i fra å ha en vilje til å transformere de tilsynelatende unødvendige objektene i hjemmet mitt. Til å gjennomleve hva hvert objekt, hvert materiale har utspilt som rolle i mitt liv. Jeg har gjennom arbeidet med å gjøre *en* erfaring forandret mitt perspektiv til tingene rundt meg. Kanskje vil jeg etter dette alltid se relasjonen de har til meg og hvem de er, som om det finnes et subjekt i hvert objekt, fremfor å tenke at de kun er unødvendige, rot og søppel oppsamlet på vei gjennom i livet.

2.5 Praktisk-estetisk arbeid // Prosess

Jeg vil gå gjennom prosessen med materialer og objekter som jeg finner, bruker og bearbeider. Jeg vil dele vurderinger, erfaringer og vise til bruddstykker av historiene knyttet til objektene brukt.

2.5.1 Det første bildet, av tre deler

Arbeidet mitt består av tre brukte gullrammer i forskjellige størrelser fylt med materialer og objekter. Det første bildet består av den største gullrammen (73 x 63 x 11 cm). Det originale motivet var i sin tid et kitsch bilde av Eiffeltårnet og Paris. Det har hengt på veggen hos meg ved siden av mer moderne bilder, på et tidspunkt malte jeg over det i et forsøk på å lage noe nytt, det ble aldri noe bra og jeg stuet det vekk. Til dette arbeidet har jeg malt det hvitt sånn at objektene jeg skal lime på har en ensfarget bakgrunn. Jeg har gått gjennom skuffer og skap og samlet tilsynelatende unødvendige ting. Blant annet en te-kanne som har fått hanken sin knust, den velger jeg å knuse videre med en hammer for å kunne bruke fritt i collagen. Ellers i bildet vil du finne ting som hodetelefoner, brukt østerssausflaske, gammel Nokia telefon, øredobber, armbåndsur, sminkepong, sølvbeger som er oksidert, deler av en kaffetermos, graviditetstest, solbrilledeksel til barn, boks til en gitarstemmingsmaskin m.m. Jeg tester og setter de sammen på forskjellige måter og når jeg synes at formasjonen «sitter» på en tilfredsstillende måte, limer jeg tingene fast til det malte lerretet med limpistol og superlim.

Alle disse tingene representert der er knyttet til historier og perioder i livet mitt, til mennesker og situasjoner. Det spenner seg over mange år fra jeg jobbet som konseptutvikler i motebransjen, til årene jeg turnerte rundt i verden og spilte i band, til kjærester og samboer jeg har hatt, gaver jeg har fått av familie, kjøkkenredskaper som ikke fungerer som de skal, til barnet jeg har fått og til tiden hun var liten, til hvor gammel jeg har blitt og hvor forfølgelig jeg er. Disse tingene er ikke viktig for meg at betrakteren skal vite. Det materielle vil på en eller annen måte lande og tolkes hos den som ser. Kanskje ser noen her bare søppel eller kanskje ser noen deler av et liv.

2.5.2 Det andre bildet, av tre deler

Det neste bildet (43 x 54 x 13 cm) er en ramme jeg plukket opp fra rammemakeren i nabogården som ofte setter ut brukte rammer som folk kan ta med seg. Her ønsker jeg å jobbe med noen andre materialer for å vise til et større landskap av objekter og materialer fra hjemmet. Jeg har en stol som jeg overtok i et hus jeg bodde i en gang hvor jeg bodde temporært i ett år. Da jeg skulle flytte ville eierne kaste alt som ikke var mitt for å pusse opp huset. Stolen tok jeg med meg og har fulgt meg videre i noen hjem. Den er ikke spesiell, pen, eller dyr. Men har vært i bruk hos meg. Til middager med venner, familie og frokoster med ungen min. Den har noen stygge bruksmerker og rygglenet sitter litt slarkete på. Nå har den vært unødvendig og i veien en stund, men er egentlig ikke noe å gi til brukbutikken. Jeg har tenkt at den er for stusselig til det. Jeg bestemmer meg for å dedikere denne stolen til oppgaven min. Jeg får en venn som er snekker til å hente den og kappe den opp på jobben. Jeg fikk den tilbake først i for store deler og fikk kappet den opp på nytt. Deretter rensset jeg delene og jobbet med å lage denne collagen. Arbeidet vil allikevel naturlig vise merker og skitt etter brukt. Jeg limer delene fast i glasset med superlim.

For meg var den tiden i dette huset en spesiell tid, det var etter et samlivsbrudd og jeg måtte sørge for å holde ting stabilt for barnet mitt, gjennom store forandringer i livet og i brutte relasjoner. Men jeg kan huske og har bilder av barnet mitt på denne stolen ved kjøkkenvinduet, hvor vi baker kake sammen og hun ler og spiser mat. Kanskje tar det litt tid før man skimter at det er en stol, kanskje du ser det med en gang, uansett er stolen transformert. Og hva betyr egentlig det for deg som ser. Kanskje ser du bare materialene, de forskjellige formene og fargene eller knytter du noe emosjonelt til en oppkappet stol. Stol kan peke på relasjoner og sammenkomster. Eller kanskje til vanskelige samtaler eller gledes nyheter. Stolen er ikke lenger en stol, kappet opp i mindre deler, men glimtvis er den fortsatt en stol. Og ved siden av den første collagen med alle objektene, begynner det kanskje å ligne et slags liv eller hjem?

2.5.3 Det tredje og siste bildet, av tre deler

Det tredje og siste bilde er i en litt mindre gullramme (47 x 36,5 x 8 cm). Den rammen kjøpte jeg i en bruktbutikk, fordi jeg syntes at rammen var fin. Motivet er en replika av Fritz Taulow, irrelevant siden jeg skal bruke den til noe annet. Men allikevel viktig fordi det sier noe om hvorfor jeg i arbeidet mitt velger å bruke gullrammer. Rammene signaliserer noe ærverdig og verdifullt, slik vi er vant til å se de i museer og i borgerlige hjem. Og i mitt rufsete arbeid med tilsynelatende unødvendige ting, knuste og kappede objekter, vil jeg at rammene skal signalisere ærverdighet og verdi på den ene siden og ivaretagelse og trygghet på den andre siden.

Til denne rammen har jeg tatt en bunke med Ikea tallerkener og knust de. Disse tallerkenene var et samarbeidsprosjekt Ikea hadde med en keramiker og jeg syntes de var fine og jeg kjøpte de, selv om jeg bare er på Ikea for å kjøpe servietter og hvite stearinlys. Jeg har de siste mange årene sluttet å kjøpe Ikea ting og møbler, ikke det at jeg da kjøper dyre ting, men mer det at jeg heller kjøper unike brukte ting og at jeg synes at hjemmet mitt får en annen estetikk og da ikke ligner alle andre hjem. Dvs at jeg ikke en gang har vannglass eller kaffekopper fra Ikea.

Disse tallerkenene har for meg tatt plass i kjøkkenskapet, vært med meg på flyttelass, men jeg har sjeldent brukt de. Dette sier noe om meg som person, og selv om jeg ikke har råd til dyre ting så er det en slags snobberi i bunn der. I hver fall et behov for å skille meg ut, ikke være som alle andre. Jeg innser det. Jeg har et bevisst forhold til noen ting, jeg vet hva jeg liker, og jeg bryr meg om og vet hvordan ting reflekterer på meg som person. I utgangspunktet er disse tallerkenene unike, fordi de er alle forskjellige i dekoren, hver tallerken er ulik hverandre og det var derfor jeg kjøpte de i utgangspunktet. Men på et tidspunkt så jeg de på salg på Ikea til 5 kr og en annen gang så jeg de i en veikro. Hvorfor plager dette meg og hvorfor er jeg så opptatt av det?

Det er ganske frigjørende å knuse disse tallerkenene, jeg putter de først i en pose og slenger de i bakken i bakgården min, deretter knuser jeg de mer med en hammer. Jeg tar denne samlingen med knust keramikk og setter bitene sammen, lager en collage i gullrammen. Jeg bruker limpistol og superlim til å feste delene på glasset. Jeg kjenner på følelsen av knuste

ting i fortiden min, i livet mitt. Unødvendige ting jeg bærer på, ting jeg lagrer i mitt indre liv, mennesker, relasjoner, situasjoner og forventninger, tap og sorg. Følelsen av uverdighet, udugelighet, av å ikke være bra eller unik nok. En gang kastet jeg et glass i en vegg under en krangel, dog aldri igjen, men jeg husker følelsen av skam og avmakt. Alt dette gir jeg nytt liv, ny formasjon, i transformasjon.

Til slutt har jeg disse tre arbeidene på rekke og rad. Ting og tang, oppkappet stol og knuste tallerkener i et livsløp. Men materialitet og transformasjon i dette arbeidet handler form meg om hva du ser, hva du tenker og kjenner på. Mine egne private historier er for meg ikke viktige i det fullendte arbeidet. Så hvordan jobber jeg med dette i formidlingen?

2.6. Formidlingsteorier og drøfting av formidlingstekst

Først vil jeg fremlegge en klar avgrensning og fravalgte formidlingsperspektiver. Deretter vil jeg redegjøre for formidlingsteorier og drøfte valgene tatt i utforming av formidlingsteksten. Jeg vil ta for meg teorier som belyser arbeidet med formidlingsteksten som jeg har utformet, opp mot selve utstillingssituasjonen arbeidet kommer til å befinne seg i selve avgangsutstillingssituasjonen.

2.6.1 Avgrensning av formidlingsteorier

Jeg gjør en klar avgrensning når det kommer til formidlingsteorier som vi har gjennomgått i løpet av dette studiet. Det er mange perspektiver jeg da ikke kommer til å drøfte i denne oppgaven, blant annet formidling i lys av pedagogikk og læring, men også formidling i lys av at kunst og kunstinstitusjoner fungerer som en kulturell og sosial arena utover det å vise kunstverkene i seg selv.

På den måten at formidling ikke bare handler om å overføre kunnskap i kunstsammenheng, men museer og institusjoner er nå også arenaer for sosial og kulturell utvikling. Interaksjon og kommunikasjon med publikum er en del av kunstens kjerne. Men at det her er en pågående

diskusjon i feltet og at det ofte dras en linje mellom formidling og pedagogikk, hvor læringsperspektivet, ofte fra kunstsiden kritiseres, da det oppfattes som å fjerne seg fra kunstproduksjon og kunsten som en autonom part i erfaringen med kunst. Kritikken er ofte «Hvis formålet med kunsten blir pedagogikk, blir det jo pedagogikk og ikke kunst.» (Christensen-Scheel, 2019, s. 25).

Videre er det flere dimensjoner til formidling i dag enn selve møtet med publikum. Dette innebærer de fysiske omvisningene, kommunikasjon, programmering, «outreach», nyproduksjon og online-museet». Videre ligger også arkitektur, variasjon, forskjellige opplevelses og læringsformer, og de tre K-ene (köpa, kissa og kaffe) til grunn for opplevelsen. Formidling følger kunstens diskurser og er ikke en statisk metode, den er mer enn kommunikasjons- og refleksjonsform (Christensen-Scheel, 2019, s. 43). Alle disse perspektivene, diskusjonene og omfanget av hva formidling er, vil jeg ha med meg videre fra dette bachelorløpet i Kunst og formidling. Jeg anser de som svært viktige og fruktbare aspekter ved arbeidet med kunstformidling, selv om jeg i denne oppgaven har valgt å ikke gå nærmere inn på dette, men konsentrere meg om selve formidlingsteksten.

2.6.2 Formidling er aldri nøytral

Mørland og Myrvold skriver at å formidle kommer av latin «mediare» og omfatter det som er i midten, altså at det betyr det imellom. På den måten at det finnes to ytterpunkter, på den ene siden kunsten og på den andre siden er betrakteren. Siden formidling er det imellom, så har det heller ingen fast form og det kan gjøre det vanskelig å forstå og se formidling. De problematiserer perspektivet om at formidling er best når den er usynlig. Og understreker at formidling aldri er nøytral og derfor heller ikke usynlig. Den er derimot alltid med på å forme betrakterens erfaring med kunsten (Mørland & Myrvold, 2019, s. 10).

I arbeidet med formidlingsteksten tar jeg dette på alvor, at formidling ikke er nøytral. Uansett hva jeg skriver så vil det på en eller annen måte påvirke den som leser og ser. Jeg skriver mange forskjellige utkast. På den ene yttersiden skriver jeg en ganske presis, enkel og informativ tekst, uten noe personlig knyttet til teksten, bare hva det er laget av og en beskrivelse av det du ser, ikke noe poetisk eller følsomt, eller om mening eller budskap.

Med en sånn tekst vil jeg at opplevelsen av arbeidet skal uten styring gi betrakteren mulighet til å legge i det, hva de selv ser, føler og kjenner. Christensen-Scheel skriver at noen kunstnere bevisst ikke ønsker å påvirke erfaringen eller lesningen av kunsten, men peker på at dette kan være begrensende fordi det da i høyeste grad først og fremst vil resonneres hos kunstkjennere. Dette burde drøftes og innlemmes i den kunstneriske prosessen hvis man skal være i stand til å skape samhørighet med flere en kunstnerne folk, slik at flere får muligheten til å bli beveget og rørt av det som er skapt eller skapes (Christensen-Scheel, 2019, s. 35).

På den andre siden tester jeg ut tekster som er mer fortettet med informasjon om bakgrunn, om emosjonelle sider ved arbeidet, om mening og med historier. Jeg tester ut og prøver å finne en balanse, hvor tekst ikke lukker for en personlig opplevelses og sansningsrom for betrakteren.

2.6.3 Taus kunnskap om kunst

For å videre bestemme meg for hva jeg skal innlemme og ikke, tenker jeg på formidlingen i sammenheng med hvor jeg skal stille det ut og hvem som kommer til å se arbeidet. En ting er at det er medelever, lærere og sensor som skal se og bedømme det. Men det kommer til å stilles ut med arbeider fra mote og design linjen og det kommer til å være andre elever ved skolen som går andre linjer som ikke har noe med kunst å gjøre som kommer til å se det. Det kommer også til å være venner og familie av medelever. Publikummet dette er rettet mot i denne situasjonen er dermed blandet. Noen med stor interesse og kunnskap om kunst og mange uten.

Ifølge Solhjell bygger kunstformidlerne sin formidling på betrakernes erfaring og kunnskap om kodekser av kunstkontekster med bakgrunn i at publikum allerede er kunstinteressert. Den innsikten er ikke en isolert erfaring av et gitt kunstverket, men en forståelse for formidlerens konstruerte kontekst. Dette kan være gjennom egne erfaringer eller kunnskap rundt det å betrakte andre kunstverk og kontekster. Dette kan kalles for taus kunnskap som vi tar i bruk når vi skal erfare kunst, og når vi betrakter og bedømmer kunsten. Den tause kunnskapen påvirker i høy grad hvilket forhold vi har til kunst og utgjør den referanserammen hver av oss

tar med oss i møte med kunst og formidlingen av den og inngår i den innsikt eller kompetanse kunstformidleren bruker. I formidlingen ligger det for betrakteren et ordforråd som vi kan erfare og beskrive kunsten med (Solhjell, 2001, s. 19).

Med dette ønsker jeg å ta vare på det jeg skriver i formidlingsteksten som kan treffe flere enn de som har taus kunnskap i møte med kunsten. Det at arbeidet mitt tar utgangspunkt i funnede objekter, altså Found objects på engelsk, viser det kunstinternt til en tradisjon og praksis rundt bruken av funnede objekter i kunsten. Found object er «En gjenstand - ofte utilitaristisk, produsert eller naturlig forekommende, som ikke opprinnelig ble designet for et kunstnerisk formål, men som har blitt gjenbrukt i en kunstnerisk kontekst» (Moma.org). Kunstinnvidde har kanskje noen referanseverk og et forhold til denne transformasjonen fra før, men i denne utstillingen kan det også være mange uten forhold til dette fra før. Jeg jobber videre med teksten og innlemmer informasjon om kunnskapen jeg har gjort meg omkring objekter og materialitet, og hvordan dette kan være forbundet med hvem vi er. På den måten avslører jeg den underliggende tematikken til grund for arbeidet mitt. Dette fyller og lader formidlingsteksten med en kontekst som betrakteren kan hekte seg på.

2.6.4 Fra verk til betrakter

Videre tenker jeg på den diskusjonen som er i feltet formidling, om hvorvidt kunsten skal formidles ut ifra kunsten som premiss eller ut ifra et betrakers perspektiv. Helt forenklet beskriver Boel utviklingen av formidling i samsvar med utviklingen av kunsthistorien, hvor det først var kunstneren som stod i sentrum, senere flyttet fokuset seg mer til kunsten og deretter fra verkene til betrakteren. Det er fortsatt mye oppmerksomhet rundt kunstneren og verkene som meningsbærere, men det er en økende forståelse for at kunsterfaringen og læringen til slutt uansett skjer hos betrakteren (Solhjell, 2001, s. 32). Jeg går vekk ifra en informativ og teknisk tekst, til å jobbe med en formidlingstekst som kan være en type emosjonell peker og hjelp for betrakteren i møte med arbeidet. Siden arbeidet skal møte det publikummet det gjør.

2.6.5 Kontekst og «lesning» av kunst

En gitt hjelper, er først og fremst at arbeidet skal henge i et utstillingsrom, på rekke og rad på en vegg, med en etikett ved siden av, slik kunst tradisjonelt er blitt vist frem. På den måten peker konteksten på at dette er kunst. Dette kan ses i sammenheng med det Solhjell skriver om lesning av kunstverk. Han viser her til lesning av tekster, at vi på samme måte «leser» kunst. På den måten at det krever bakgrunnskunnskap for å kunne lese en tekst og det krever at en evner å tenke selv og å reflektere over det du tar innover deg. På den måten handler det ikke bare om evnen til å kunne se. Videre skriver han at verdien av en tekst ikke avhenger av om du forstår den fullt ut, eller at alle har samme forståelse. Teksten kan handle om noe vi vil lære mer om, eller noe vi ikke har forstått før. Slik er det også med kunst, at du først og fremst må ha noe som peker på det og sier at det er et kunstverk. Foreksempel i en kunstutstilling forstår vi noe som kunst og ikke som for eksempel reklame (Solhjell, 2001, s. 29). Deretter prøver vi å forstå og tolke det vi opplever, og der «leser» vi det vi ser. Solhjell skriver at han har valgt ordet «lese» fordi at det å betrakte kunst krever at man både ser og reflekterer og at de to tingene er tett forbundet. Med lesning av kunstverk mener han at vi bruker erkjennelsesmidler, blant annet sansning, følelser og forstand. Han skriver at begjær og moraloppfatning også er vanlig i folks lesning av kunst, selv om det kanskje ikke blir erkjent som erkjennelsesmidler (Solhjell, 2001, s. 29).

Paratekstene, altså alt rundt som peker på kunsten, etablerer en kontekst som skal bidra til å gi kunsten troverdighet og mening utover seg selv (Solhjell, 2001, s.26). Det blir et verktøy for å styre retningen og lesningen vi som publikum vil ha ovenfor kunstverkene. Kunstformidlere bruker virkemidler som skal bygge opp troverdighet omkring kunstverkene, ved å referere til noe som finnes utenfor selve kunstverkene. Som Solhjell skriver har parateksten en autentiserende funksjon, men skal også være en hjelp til å peke mot konteksten til kunsten (Solhjell, 2001, s. 87).

2.6.6 Sanselighet og forståelsesramme

Jeg ser på arbeidet med formidlingen som et eksperiment. Hvert eneste ord i formidlingsteksten har stor betydning. Hva skal jeg ta med og når er det for mye styring og

informasjon. I oppgaven har jeg skrevet om bakgrunnen min i en båtflykningsfamilie. Og jeg har til slutt valgt å ta med noen setninger om dette i formidlingsteksten. Dette var fra start et utgangspunkt for hele prosjektet, men underveis i disse månedene har jeg også gått bort i fra å bruke dette i oppgaven. Fordi prosjektet, etter hvert som jeg jobbet parallelt med teoriene og det praktisk-estetiske arbeidet, har fått egne bein å stå på. Da prosjektet var kommet til det punktet, forstod jeg at jeg faktisk hadde et valg om å la dette være en del av utviklingen og prosessen, men ikke nødvendigvis bære det med meg videre i oppgaven. Jeg ble veldig motivert av at hele prosjektet kunne kobles opp mot noe større enn meg selv og gikk flere runder og vurderte om jeg skal ha det med eller ikke.

Når vi erfarer kunst er sansningen vår avhengig av vår evne til å oppleve, dette styres av både vane, vilje og interesse. Kunsten kan få oss til å se ting, den kan gi oss nye landskap av sanselighet i det vi opplever. Kunsten viser oss hvordan sanselighet og forståelse er forbundet. (Solhjell, 2001, s. 31). Dette perspektivet gir kunsten anledning til å henvføre oss ut av dagliglivet og kommersielle drivkrefter vi ellers styres av (Solhjell, 2001, s. 29). Jeg har til slutt valgt å innlemme bakgrunnen min i formidlingsteksten, nettopp for å tilføye noe til opplevelsen av arbeidet, samtidig med at jeg håper at betrakteren kan fylle opplevelsen med egen sansning. Jeg har tatt det med fordi jeg håper at det vil være en hjelp for betrakteren til å bli henvført inn i et annerledes liv, henvført over en terskel, henvført dypere inn i en historie, for å ta inn dette arbeidet med alt det rare i. Solhjell hevder at kunstformidleren bruker visse grep og hjelpemidler for å plassere seg selv, kunstverkene og sine meninger i et troverdig kunstlandskap som eksisterer uavhengig av kunstverkene selv. Han skriver videre at kunstverkene fremtrer for betrakteren innenfor den forståelsesrammen som formidlingen ønsker å skape (Solhjell, 2001, s. 17).

2.6.7 Mulighetsrom for betrakteren

Til slutt har jeg valgt å gå for en formidlingstekst som viser til den bakenforliggende tematikken, jeg viser til noe personlig gjennom å referere til egen bakgrunn og familie. Videre setter jeg også tittelen inn i et perspektiv av det materielle og hvordan jeg har jobbet i prosessen med objektene. Jeg stiller noen spørsmål og henvfører betrakteren inn i et mulighetsrom av refleksjoner. Kanskje vil noen ta seg tid til å lese formidlingsteksten, men et faktum er at mange ikke vil gjøre det. På den måten er verket også helt uten føring og styring

og kun opp til betrakterens opplevelse og sansning. Men, for de som leser teksten ser jeg at jeg på den ene siden styrer og kanskje frarøver betrakteren mulighet til å fult lene seg på egen sansning og opplevelse. Men på den andre siden, kan teksten også være en viktig peker inn mot kontekst og en dypere lesning av verket.

3.0 Avrunding

Som jeg innledet med, handler dette arbeidet om materialitet og transformasjon og jeg har stilt spørsmålet: «**Hvordan kan de tilsynelatende unødvendige materielle tingene i hjemmene våre reflektere oss som mennesker?»**»

Først, en åpenbar side ved dette praktisk-estetiske arbeidet er den fysiske transformasjonen, hvor tingen endret eller uendret ender opp i mitt praktisk-estetiske arbeid, i en gull ramme, hvor objektene går fra å være ting og tang i hjemmet, til å bli en del av en større helhet i et arbeid, utstilt i en kunstutstillingssituasjon. Men slik jeg har skildret til nå, skjer det også en transformasjon inni meg i denne prosessen, hvor jeg gjør og gjennomgår *en* erfaring. Jeg erfarer at objektene, som oss mennesker, blir gjennom tid og sted, i denne kognitive reisen, til noe mer enn det materielle i seg selv, de blir beholdere av et helt liv, av opplevelser og historier. Tingene, uten særlig affeksjonsverdi, er fortettet med historier. De har et livsløp, sammenflettet med mitt livsløp. Helt fra noen mennesker tenkte på ideen om å lage denne tingen, ut ifra kunnskapen om å kunne bruke visse materialer, hele veien til å få tingen produsert, til tingen har blitt omsatt på en eller annen måte, fått en eier, kanskje byttet eier, blitt solgt på nytt, eller gitt bort – igjen og igjen. På en eller annen måte har tingen havnet hos meg, vært til stede i livet mitt, gjemt bort, eller vist frem. Gjennom dette arbeidet har objektene blitt rike av «liv» og historier, de har gjennom min indre reise av minner og opplevelser blitt forbundet til tid og til sted. Selv disse tilsynelatende unødvendige tingene fra hjemmene våre. Tingene er ikke lenger bare dødt materie, men gjennom mitt blikk ser jeg opprinnelsen, historien, nytten, betydningen og nå muligens endestasjonen. Muligens, fordi syklusen og livsløpet videre fra å bli utstilt i denne avgangsutstillingen, er på dette tidspunktet uforløst. Men det jeg vet, er at det unektelig sier noe om meg, jeg som eier det, har skaffet meg det, har beholdt det, jeg som ikke har kastet det - og jeg som til slutt har transformert det.

4.0 Kritiske refleksjoner

Som kunstformidlere tenker jeg at vi må etterstrebe det å holde oss oppdaterte, ha oversikt over utviklingen i formidling av kunst, være kreative og klare å finne relevante og innovative formidlingsstrategier til vår samtid. Formidling handler ikke bare om formidlingsteksten, som jeg delvis tar for meg her. Som jeg skriver i oppgaven gjør jeg en klar avgrensning opp mot tematikker i formidling som kunne vært mer aktuelt å redegjøre for og drøfte. Slik jeg har nevnt under avsnittet om formidling, dreier det seg blant annet om kunstformidling i et pedagogisk lys og det at kunstinstitusjoner i vår tid også fungerer som sosiale arenaer. Det praktisk-estetiske arbeidet og formidlingsaspektet kunne blitt satt i en større kontekst ved å heller velge den retningen i oppgaven og begge deler kunne fått en tydeligere relevans i forhold til vår samtid. Jeg skriver om utforming av formidlingsteksten og drøfter teorier omkring dette, men jeg kunne utforsket andre måter å engasjere publikum på. Som forskjellige typer verksteder, interaktiv formidling, podkaster, DJ kvelder og nye måter å nå ut med formidling av kunst på. Hvordan nå ut til barn, unge, voksne, pensjonister, døve, blinde, mulighetene er utømmelige og alt jeg ikke fikk brynet meg på i denne oppgaven håper jeg at jeg vil få mulighet til å gjøre i en ønsket fremtid som kunstformidler.

5.0 Litteraturliste

Christensen-Sheel, Boel. (2019). Sanselige møter eller kritisk tenkning? Formidling i samtidens kunstmuseer. I C.B. Myrvold & G.E. Mørland (Red.), *Kunstformidling: Fra verk til betrakter* (s. 22-46). Pax forlag.

Dewey, John. (2008). «Å gjøre en erfaring» Fra *Art as Experience* (1934). I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori: En antologi* (s. 196-213). Universitetsforlaget.

Moma (2023). *Art terms. Found Object*. Hentet 29.mars 2023 fra <https://www.moma.org/collection/terms/found-object>

Myrvold, C. B. & Mørland G. E. (2019). Innledning. Kunstformidlingens nye mulighetsrom. I C.B. Myrvold & G.E. Mørland (Red.), *Kunstformidling: Fra verk til betrakter* (s. 22-46). Pax forlag.

Rogan, B. (2011). Et faghistorisk etterord om materiell kultur og kulturens materialitet. I B. Rogan & S.-A. Naguib (Red.), *Materiell kultur & kulturens materialitet* (s. 313-366). Oslo: Novus Forlag

Rogan, B. & Naguib S.-A. (2011). Materiell kultur og forskning på tvers. En introduksjon. I S.-A. Naguib & B. Rogan (Red.), *Materiell kultur & kulturens materialitet* (s. 9-19). Oslo: Novus Forlag

Solhjell, Dag. (2001). *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlings praksis*. Universitetsforlaget.

Store norske leksikon (2008, 8. mai). *Affeksjonsverdi*. Hentet 24. mars 2023 fra <https://snl.no/affeksjonsverdi>

Store norske leksikon (2022, 20. des). *Transformasjon*. Hentet 14. april 2023 fra <https://snl.no/transformasjon>



5. Detaljer av første arbeid, av tre deler



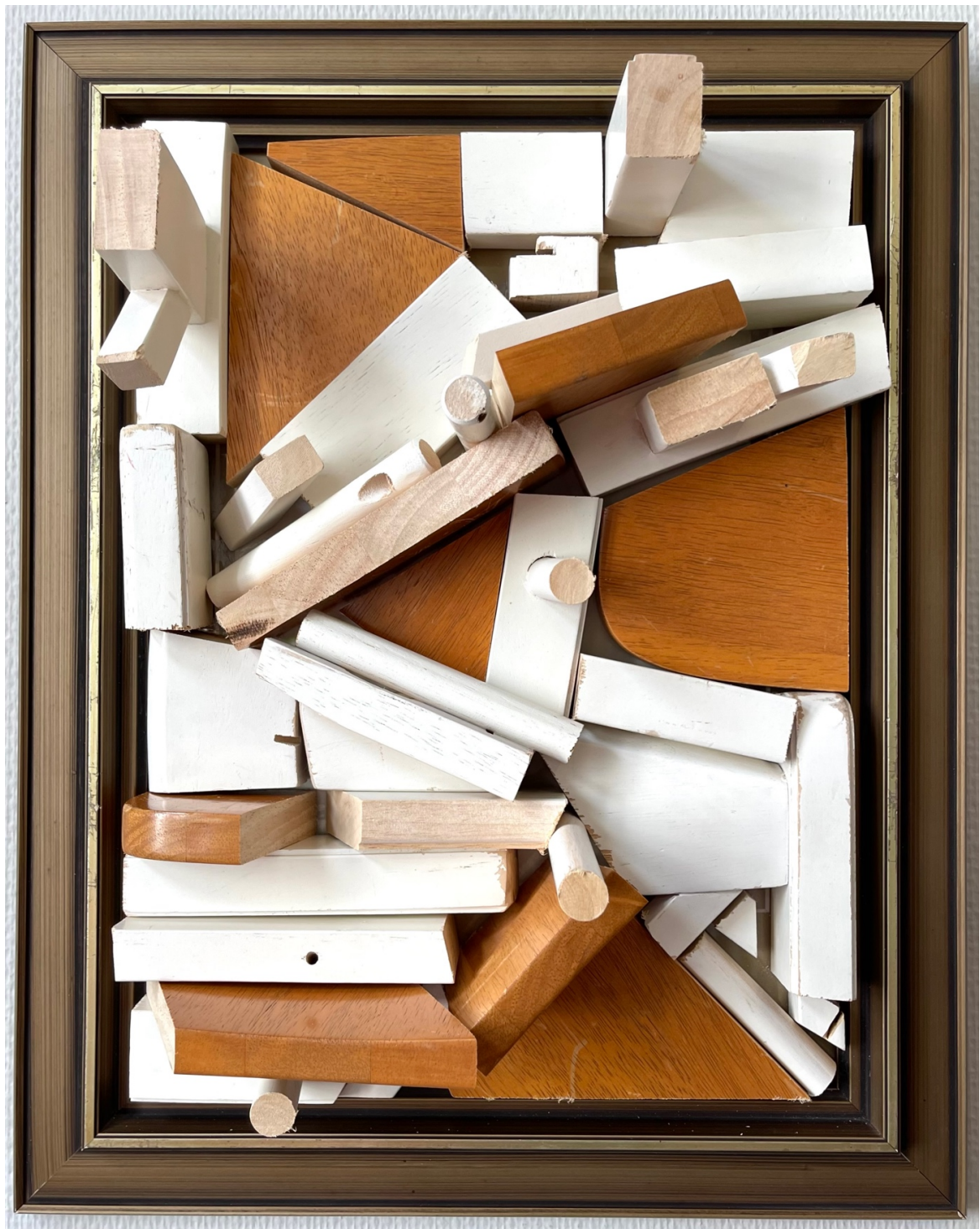
6. Første ferdige arbeid, del en av tre deler (73 x 63 x 11 cm).



7. Brukt stol til del to, av tre deler i praktisk-estetisk arbeid.
8. Foto av oppkappet stol. Kappet opp med elektrisk sag.



9. Gullramme til å sette sammen oppkappet stol
10. Prosessfoto av collage.



11. Ferdig arbeid av del to, av tre arbeider, collage av oppkappet stol (43 x 54 x 13 cm).



12. Ikea tallerkener



13. Ikea tallerkener i pose, kastet i bakken for å knuses. Hammer brukt til å knuse tallerkenene ytterligere.



14. Detaljer av bakside. 13. Gullramme til siste del av arbeidet. Replika av Frits Thaulow.





14. Prosess med limpistol og superlim



15. Arbeidet med siste collage, tredje bilde av tre deler



16. Ferdig arbeid av tredje bilde i en serie på tre bilder (47 x 36,5 x 8 cm).

Vedlegg 2 Formidlingstekst

Kandidatnummer 77

Livsløpet

2023

Funnede objekter, brukte gullrammer, glass, papir, lerret, akrylmaling, lim
175 x 63 x 13 cm

Tingene vi omgir oss med er fortettet med historier. Unektelig, sier de noe om oss som mennesker. I dette arbeidet jobber jeg med objekter, materialitet og transformasjon. Jeg graver frem og bruker de tilsynelatende unødvendige tingene vi har i hjemmene våre.

Livsløpet består av tre collagearbeider av funnede objekter satt sammen i brukte gullrammer. Rammene signaliserer noe tradisjonelt og verdifullt, slik vi kan se de i museer, mens innholdet er knuste Ikea tallerkener, oppkappet trestol og ting som kunne vært søppel.

Som yngst av syv barn, i en båtflyktningfamilie fra Vietnamkrigen, vokste jeg opp i Norge under trange kår. Lek i barndommen handlet om å ta materialer og objekter vi hadde i hjemmet og transformere de i fantasilek. Familien min etterlot alt de eide i Vietnam da de flyktet i 1979. Det finnes ikke arvegjenstander eller objekter fra den tidlige fasen i våre liv.

Fra mitt hjem har jeg plukket ut objekter, gransket og sett på min relasjon til objektet, og objektene i relasjon til hverandre. Noen gjenstander ødelegger jeg. Andre får være slik de er. Innenfor rammene lever materialene videre i en transformasjon, i ny mening, i nytt liv.

I arbeidet har jeg tatt et dypdykk inn i mine gjenstanders livsløp, som i et speil - mitt eget livsløp.