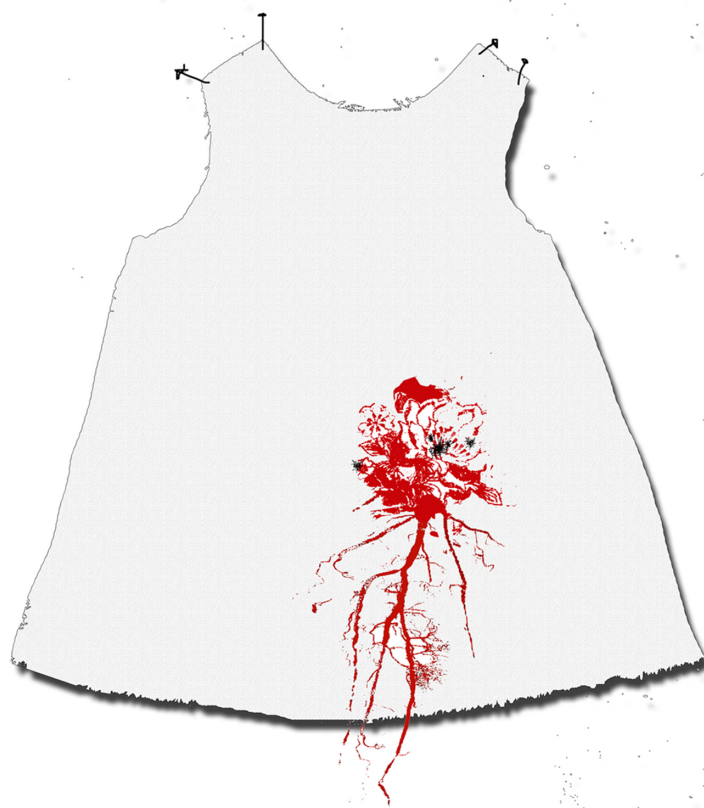


Mastergradsavhandling

Hilde Hermansen

Kjolen som membran
for å uttrykke poetiske fortellinger



Høgskolen i Telemark

Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning

Mastergradsavhandling i 2014

Hilde Hermansen

Kjolen som membran

for å uttrykke poetiske fortellinger

Høgskolen i Telemark
Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning
Institutt for forming og formgivingsfag
Lærerskoleveien 40
3679 Notodden

<http://www.hit.no>

© 2014 Hilde Hermansen

Denne avhandlingen, sammen med utstilling av praktisk estetiske arbeider, muntlig eksamen og et sammendrag, representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Utgangspunkt for denne undersøkelsen oppsummeres ved to aspekter: Min egen nysgjerrighet og undring i forhold til bruken av kjolen i kunstfeltet og erfaringer med elevers fasinasjon for klær, som artefakter å uttrykke seg gjennom.

På bakgrunn av de to aspektene undersøkes hva som kan aktualisere bruken av kjolen i samtidens kunst, eget skapende arbeid og i didaktisk sammenheng. Dette ses i lys av en poetisk fortellerkontekst, der Ricoeurs teori om fortelling er et viktig forankringspunkt. Slik blir det ikke bruksaspektet som fokuseres, men kjolen som membran for å uttrykke poetiske fortellinger, som undersøkes. Forskerspørsmålet som stilles er:

Hvordan kan kjolen fungere som membran for konfigurasjon av poetiske fortellinger?

Den vitenskapsteoretiske innfallsvinkelen er narrativ konstruktivism. Problemstillingen belyses gjennom teoretiske undersøkelser, eget skapende arbeid, kvalitative intervju med tre kunstnere og narrative analyser av tre verk.

I teoretiske undersøkelser diskuteres bl.a. hvorvidt klær kan utgjøre et språk, samt at bruken av kjolen i samtidskunsten settes inn i fortellerkontekst. Form og innhold ved ulike verk kartlegges. Videre diskuteres språk og fortelling med utgangspunkt i semiotikken, poesibegrepet undersøkes og det utarbeides kriterier for begrepsparet *poetisk fortelling*. Limet i undersøkelsen er Ricoeurs filosofi om fortelling. Det utarbeides en modell på bakgrunn av hans mimesisteori, som anvendes i de empiriske undersøkelsene.

Gjennom empiriske undersøkelser kartlegges *hva* som er bakgrunn for fortelling, *hvorfor* kjolen anvendes i fortelling, *hvordan* den anvendes og *hvilke* innholdsaspekter som knytter seg til de ulike bildeuttrykkene. Empirien relateres til og diskuteres i forhold til Ricoeurs mimesismodell.

Oppsummert gir resultatene fra undersøkelsen didaktisk argumentasjon for at kjolen kan representere *en* måte å møte elevens uttrykksbehov på, samtidig som eleven gis kompetanse til å møte samtidens kunstuttrykk. Det didaktiske perspektiv knyttes mot videregående skole og ses i lys av Kunnskapsløftets vektlegging av språk i vid forstand, gjennom grunnleggende ferdigheter, som det å kunne lese og det å kunne skrive.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Innholdsfortegnelse	4
Forord	6
1 Introduksjon	7
1.1 Utgangspunkt for undersøkelsen	8
1.2 Forskningstema	8
1.2.1 Kjole.....	10
1.2.2 Fortelling.....	11
1.2.3 Det poetiske.....	12
1.3 Problemstilling.....	13
1.4 Begrepsavklaringer og presiseringer	13
1.5 Oppsummering	14
2 Forskningsdesign	15
2.1 Fremgangsmåte	15
2.2 Vitenskapsteoretisk innfallsvinkel	16
2.3 Valg av metode.....	18
2.3.1 Eget skapende arbeid.....	18
2.3.2 Intervju med kunstnere	19
2.3.3 Narrative verkanalyser.....	20
3 Teoretiske undersøkelser	21
3.1 Kjolen som objekt.....	21
3.1.1 Kan klær utgjøre et språk?	21
3.1.2 Kjole og mote.....	23
3.1.3 Kort kunsthistorisk blick på kjolen	25
3.1.4 Kjole og kunst etter modernismen.....	28
3.1.5 Oppsummering.....	36
3.2 Begrepet fortelling	37
3.2.1 Diskusjon om språk	37
3.2.2 Hva er fortelling?	40
3.2.3 Den poetiske fortellingen	46
3.2.4 Oppsummering.....	49
3.3 Ricoeur og fortelling.....	50
3.3.1 Den tredelte mimesis.....	51
3.3.2 Oppsummering og utvikling av modell	55

4	Empiriske undersøkelser	57
4.1	Eget skapende arbeid	57
4.1.1	Livstykker I	59
4.1.2	Livstykker II.....	65
4.1.3	Livstykker III	74
4.1.4	Oppsummering og refleksjon.....	78
4.2	Intervju med tre kunstnere.....	81
4.2.1	Anne Gundersen.....	81
4.2.2	Eline Medbøe.....	84
4.2.3	Karina N. Presttun.....	86
4.2.4	Oppsummering og refleksjon.....	89
4.3	Tre narrative verkanalyser	91
4.3.1	Slowly growing from Pain	92
4.3.2	Tomas og huset på Ask	94
4.3.3	Kvinneliv 1	98
4.3.4	Oppsummering og refleksjon.....	101
4.4	Sammenfatning av resultat	102
5	Kjole og fortelling i didaktisk perspektiv.....	106
5.1	Kunnskapsløftet og fortelling	106
5.2	Fortelling i et sosiokulturelt perspektiv	107
5.3	Kjolen inn i klasserommet	110
6	Avsluttende drøfting	115
6.1	Kritisk tilbakeblikk på oppgaven.....	115
6.2	Konklusjon	120
6.3	Videre muligheter	121
	Referanser/litteraturliste.....	122
	Oversikt over tabeller og figurer	126
	Vedlegg.....	129

Forord

Å «gjøre» en master er ingen spøk! Det krever mang en forsakelse, mye tvil, hard arbeid og intens glede ved det å skape. Både utmattende og berikende er det!

Jeg vil takke mine veiledere, Berit Ingebretsen og Stuart Frost. Ingebretsen, fordi hun med tålmodig klokskap og konstruktivt blikk har støttet og geleidet meg faglig på den kronglete veien mot struktur og godt håndverk i skriveprosessen. Frost, fordi han med utålmodig og faglig entusiasme har utfordret og inspirert meg i det skapende arbeidet. Takk til dere begge!

En stor takk til også til mine informanter Anne Gundersen, Karina N. Presttun og Eline Medbøe, som ga av sin tid og delte så viktige erfaringer og synspunkter med meg! Dere har gitt verdifull informasjon til prosjektet mitt.

Så er det bare å ta på seg den fineste kjolen og møte verden. Litt klokere!

4.mai, 2014

Hilde Hermansen

1 Introduksjon

«Dress is always unspeakably meaningful», sier kunst- og drakthistorikeren Elisabeth Wilson (2013, s. 9). Med sitatet vises det til at klær ikke bare har bruksfunksjon, de har også meningsinnhold. I oppgaven begrenses klær til kjole, som forskningsobjekt, og tittelen, *Kjolen som membran for å uttrykke poetiske fortellinger*, indikerer at et objekt fra hverdagslivet settes inn i fortellerkontekst. Intensjonen er å gå bakenfor plaggets åpenbare bruksfunksjon og undersøke hvilke visuelle ytringer kjolen kan generere, i form av to- og tredimensjonale bildeuttrykk. Dette undersøkes i eget skapende arbeid, i kunstneriske verk og gjennom intervju. Refleksjoner rundt hva dette kan bety i didaktisk kontekst er en del av avhandlingen, som for øvrig har sitt tyngdepunkt i skapende arbeid.

I ulike livsfaser møter vi kjolen, direkte eller indirekte, både i personlige, kommersielle og kunstneriske sammenhenger. Kjolen inngår også som del av et kommunikasjonssystem, som omhandler både økonomisk inntjening, personlige ytringer og offentlig diskurs. Fra et didaktisk ståsted er det å møte eksisterende kulturelle ytringer, og kunne mestre de kulturelle verktøy, som skal til for selv å kunne uttrykke seg, viktig. Med dette for øyet bringes kjolen inn, som ett mulig didaktisk grep, der erfaringer fra elevers livsverden kan formuleres til poetiske fortellinger. I møte med kunstneriske ytringer utfordres elevene som fortolkende deltakere. I et større perspektiv kan det å utvikle visuell språkkompetanse gi elevene et større vokabular, både for å uttrykke seg og møte kulturelle uttrykk med nødvendig kompetanse. Slike intensjoner er ønskelig fra samfunnets side og nedfeller seg i formålet for fag i læreplanene (Læreplan i visuelle kunsthøgskolefag 2006, s.3).

Oppgaven er strukturert i seks deler. Først redegjøres det for utgangspunkt, forskningstema og problemstilling. Det klargjøres hva som vektlegges ved kjole og poetisk fortelling, og forskningstemaet settes inn i en større kontekst. Kapittel 2 viser fremgangsmåte og vitenskapsteoretisk innfallsvinkel. Videre presenteres metodevalg: Eget skapende arbeid, intervju og verkanalyse. I kapittel 3 foldes det teoretiske fagstoffet jeg støtter meg på, ut. Gjennom å relatere teorien så konkret som mulig til kjole og poetisk fortelling, diskuteres teoristoffet fortløpende. Kapittel 4 viser de empiriske undersøkelsene, der refleksjon og drøfting oppsummerer hver del, og til slutt sammenfattes resultat. Kapittel 5 omhandler didaktiske perspektivet. Med bakgrunn i Kunnskapsløftet belyses fortelling i en sosiokulturell kontekst, og kjole og poetisk fortelling relateres til klasserommet. I kapittel 6 drøftes resultat, før det konkluderes og pekes på mulige komplikasjoner.

1.1 Utgangspunkt for undersøkelsen

Vi åpner nye dører, gjør nye ting og leter etter nye svar fordi vi undrer oss over ting, og slik kan undringen lede oss på nye veier. Min undring er knyttet til den betydningen klær, og særlig kjolen, kan ha i en kommunikatív sammenheng. Klær skaper folk, heter det, og i ordtaket ligger det at klær både kan ha en formidlende funksjon, kan uttrykke noe, og samtidig være et aspekt ved en persons identitetsbygging. I samtidens kunstuttrykk ser jeg at klær, og særlig kjolen, som mitt blikk er rettet mot, anvendes på mange forskjellige måter, og jeg undrer meg over hvilket potensial kjolen, som ting, kan ha i skapende arbeid. «Tingenes egenskaper settes i spill som talende når vi bruker dem kommunikatív som en slags eksemplifiserende sprog eller når vi interesserer os for tingenes følelsesudtrykk», sier Søren Kjølrup (2011, s. 197). Hvilke egenskaper er det ved kjolen som kan settes i spill, og hvordan kan kjolen så å si bringes i tale? Hva er det mulig å fortelle gjennom kjolen? Dette er noe av det jeg har lyst å undersøke.

Som lærer i videregående skole har jeg i mer enn 25 år arbeidet nært ungdom som er i en fase der kropp, klær, konstituering av identitet og kommunikasjon av denne er vesentlig. Klær er artefakter i vår kultur, noe konkret og nært vi alle har et forhold til, enten vi forholder oss til plaggenes primære bruksfunksjon eller til deres symbolske og estetiske funksjon. Klær er nært knyttet til identitetsdannelsen og er en avgjørende del av den sosiale konstruksjonen av selvet (Svendsen 2004). Min erfaring er at ungdom er opptatt av klær, ikke minst av den symbolske funksjon klær kan ha, og bevisst anvender symbolikken for å fortelle noe om seg selv, som en måte å kommunisere på, som en type språk.

Språk er grunnleggende for utvikling av våre kognitive evner og ulike typer fortelling benyttes i utstrakt grad som kommunikasjonsform. Kunnskapsløftet vektlegger da også språk i vid forstand gjennom grunnleggende ferdigheter, som blant annet det å kunne uttrykke seg muntlig og skriftlig.

1.2 Forskningstema

Den franske filosofen Paul Ricoeur sier at fortelling er grunnleggende viktig for å skape sammenheng i livet, finne mening og bygge identitet. Han sier videre at utgangspunktet for våre fortellinger alltid er forankret i dagliglivet (Ricoeur 2002, s. 78-91). I didaktisk sammenheng betyr det at det er i elevenes livsverden, i de nære ting eller handlinger, man finner materiale å konstruere fortellinger rundt. I så måte er klær et nærliggende og aktuelt materiale å vende seg mot. Ricoeurs teori om fortellingens betydning danner et viktig

filosofisk fundament for undersøkelsen og *fortelling* blir ett av kjernebegrepene i undersøkelsen. Jeg vil undersøke hva som kan kjennetegne materialiserte fortellinger og hvordan det visuelle språket kan anvendes for å formulere fortellinger. Det er viktig å presisere at blikket rettes mot den åpne, mangetydige og *poetiske* fortellingen.

I undersøkelsen velger jeg å begrense klær til *kjolen* som objekt. Min antakelse er at det i kjolen ligger et potensial for estetisk skapende arbeid, som strekker seg ut over det rent funksjonelle. Det at kjolen på en og samme tid kan framstå som et kulturelt symbol, samtidig som den kan være et middel for å uttrykke noe ved ens personlighet, er et interessant utgangspunkt for skapende arbeid. Kanskje er det nettopp meningsmangfoldet og de komplekse følelsene knyttet til kjolen, som inspirerer kunstnere til å bruke plagget i sine verk. Ved å gå bakenfor plaggets åpenbare bruksfunksjon kan kanskje helt andre egenskaper eller sider ved kjolen settes i spill. Med utgangspunkt i en poetisk fortellerkontekst, vil jeg undersøke hva det er ved kjolen som aktualiserer bruken av den i samtidens kunst, i eget skapende arbeid og i didaktisk sammenheng.

Når blikket løftes og mitt forskningstema innsettes i et bredere forskningsfelt, finner jeg flere studier som tangerer deler av min undersøkelse. Tre masteroppgaver, som omhandler (1) kjolen i samtidskunsten, (2) bevegelsen fra hverdagsobjekt til kunstobjekt og (3) narrativer som utgangspunkt for original smykkedesign, er viktige å vise til. (1) I Tove Glemmestads oppgave, med den treffende tittelen *Det handler jo ikke om kjoler, egentlig*, undersøker hun tolkninger av den poetiske kjolen i samtidskunsten. Hennes empiri baseres bl.a. på intervju med kunstnere og kjønnsblandede elevgrupper på ungdomstrinnet. Glemmestad har en annen vinkling enn meg, da hun velger å se bort fra de kjønnede aspektene ved kjolen og fokuserer på allmennmenneskelige aspekter (Glemmestad 2004). (2) Ida Mari Røkkum undersøker hva som skjer når et hverdagsobjekt endres til kunstverk. Gjennom ulike verk og skapende arbeid undersøker hun begreper som underliggjøring, fremmedgjøring, det uhyggelige og det poetiske (Røkkum 2010). (3) Øystein Johan Østby ser personlige narrativer som mulig strategi for å fremme original design. Han undersøker dette sammen med yrkesfagelever i videregående skole. (Østby 2013).

Jeg betrakter også det performative kunstfeltet som relevant når mitt forskningstema settes inn i større kontekst. I *Tendenser 2014* er *Story Art* selve utstillingstittelen. Fortelling aktualiseres og undersøkes av 12 skandinaviske kunstnere, bl.a. Karina N. Presttun, som jeg kommer tilbake til. I omtalen av utstillingen leser jeg:

Utstillinger som undersøker mediet kunsthåndverk, fokuserer gjerne på estetiske og formale kvaliteter og verkenes bruks- og nytteverdi. Punkt Øs

utstillingsserie Tendenser har tradisjon for også å undersøke ulike konseptuelle og historiske aspekter ved kunsthåndverket. I år fokuserer Tendenser på et utvalg verk som på ulike måter har fortellingen som utgangspunkt... Visuelle fortellinger synes å engasjere på en annen måte enn skriftlige. Til den skriftlige fortellingen henter vi fram abstrakte bilder. Til objektbasert kunst, som vi har foran oss, ilegger vi historien selv (Galleri F 15 2014).

Forskningstemaet undersøkt gjennom ulike kunstneriske verk kommer jeg mer eksplisitt tilbake til i teoretiske undersøkelser. I det følgende klargjøres hva jeg fokuserer på når det gjelder *kjole, fortelling og det poetiske*, samt at sammenhengen mellom de tre momentene utdypes.

1.2.1 Kjole

Mitt utgangspunkt og materielle forskningsobjekt er kjolen. Med dette tar jeg tak i noe fra dagliglivet, noe vi alle har et forhold til både fysisk og mentalt, noe vi ikke møter forutsetningsløst uansett hvilket kjønn vi identifiserer oss med.

Av flere årsaker er kjolen et objekt mange har tilknytning til. Den berører bokstavelig talt ens egen kropp, enten man ifører seg den eller erfarer den gjennom kontakt med et annet menneske. Erkjennelsen av egen kropp og erfaring med denne er, slik jeg ser det, uløselig forbundet med våre prosjekter i verden. Et kvinneliv skiller seg fra et mannliv i så henseende. Kanskje ikke essensielt, men kulturelt og sosialt. Med kjolen som utgangspunkt er det vanskelig ikke å ta hensyn til kjønnspektivet. Kjole, kropp, kjønn og identitet er noe som problematiseres og gis kunstneriske uttrykk i samtiden.

Koblingen mellom kjole og mote er et nærliggende perspektiv å trekke inn. Ungdom fasineres av klærs symbolverdi, og i den sammenheng spiller mote en viktig rolle. Men hva er det med kjole og mote som kan være interessant for oppgaven? Ved å løfte på foldene mener jeg skjulte lag kan avdekkes. Disse kan dreie seg om makt, lek, foranderlighet, sanselighet, kroppsidealer, kjønn og ikke minst identitet. Refleksjoner rundt mote vies ikke stor plass i undersøkelsen, men har betydning i forbindelse med verk som undersøkes og vil derfor behandles noe senere.

Et annet aspekt ved kjolen er materialiteten. Kunsthistoriker Ewa Kuryluk beskriver den rike symbolverdien som ligger i tråd og stoff. Hun mener denne gir resonans hos alle på grunn av tekstilenes allestedsnærværenhet og at vi omsluttet av klær, tepper, sengetøy, håndklær med mer (Ferris 1998). Slik innehar tekstile materialer en symbolsk kraft knyttet til individets primære behov for varme, trygghet og det hjemlige. Dette kontrasterer maskinkulturens produkter, som ofte blir betegnet som rasjonelle og «kalde» (Bull 2011).

Til tross for tekstilers symbolrikdom har dette aspektet vært underkjent i kunstnerisk arbeid helt opp til vår tid. Dette skyldes delvis ideer nedarvet fra opplysningstidens filosofer om at den rene, kontemplative estetiske opplevelsen ikke måtte forstyrres av det materielle eller hverdagslige. Tekstile materialer, kjolens tilblivelse gjennom håndens arbeid og nærheten til kroppen gjennom bruken, plasserer utvilsomt kjolen innenfor hverdagens rasjonalitet og ikke noe man kunne knytte estetiske opplevelser til.

Dualismen mellom ånd og kropp bærer vi fremdeles med oss, men det er likevel en klar tendens at den material- og håndverksbaserte kunsten, særlig innen tekstilmediet, tillegges betydning. «Det å reflektere over virkeligheten gjennom fysiske handlinger, altså det å omarbeide et materiale til et kulturuttrykk, og samtidig reflektere over de mentale og fysiske sidene av handlingen, utgjør en egen forståelse av kunstproduksjonen», skriver Knut Astrup Bull (2011, s. 47). Dette er et perspektiv jeg ønsker å ta med både i eget skapende arbeid og i en didaktisk sammenheng.

Som tidligere avklart er det ikke kjolen som bruksform som vektlegges i undersøkelsen. Mer interessant er det for meg å betrakte kjolen i et metaperspektiv, som en membran mellom individet og verden, som noe som gir stoff til fortellinger om vesentlige ting i livet.

1.2.2 Fortelling

Som overordnet begrep forbindes fortelling vanligvis det til lingvistiske området. Bruken av begrepet strekker seg imidlertid ut over det verbalspråklige, og knyttes bl.a. til visuelle uttrykk. Fortelling eller narrativ, av latinsk *narre*, «å gjøre kjent», er betegnelser på en kommunikasjonsform som har eksistert like lenge som språket selv. Begrepene brukes gjerne synonymt, men jeg har primært valgt å bruke den norske betegnelsen.

I følge Ricoeur knytter vi oss til fortellingene vi lager, tar til oss eller fødes inn i for å finne mening og skape identitet. Med fortelling gis forståelig form til våre erfaringer og gjennom fortelling kan vi samle fortid, nåtid og fremtid og skape en enhet i selvet. (Ricoeur 2002). Jeg finner mening i hans filosofi om fortellingen som identitetskonstituerende i menneskers liv. I Ricoeurs utlegning av den tredelte mimesis ser jeg et rammeverk, som også kan fungere for å belyse kjernepunkter i estetisk skapende prosesser knyttet til vårt fagfelt. Ricoeurs filosofi om den tredelte mimesis vil med dette utgjøre et viktig forankringspunkt i undersøkelsen.

Fortelling i ulike former betraktes altså som grunnleggende viktig for mennesker og er elementær i mellommenneskelig kommunikasjon. Det å fortelle kan anta mange ulike

former og ha ulike funksjoner. I undersøkelsen vil jeg belyse fortelling, som en mulig kunstnerisk uttrykksform, der refleksjonen rundt selve meldingen, eller verket, er vesentlig.

1.2.3 Det poetiske

Også poesibegrepet knyttes opprinnelig til lingvistikken. Begrepet betraktes som en del av lyrikkens uttrykksmessige kvaliteter. Hva disse spesifikke kvalitetene består i er ikke enkelt å få en klar forståelse for. Litteraturprofessor Atle Kittang sier at poesien og kunstens «spesifikke differens» ikke ligger i innholdet, men i formgivingen av stoffet (Kittang 2012, s.- 15-36). Men hva er poetisk form?

Roman Jakobson drøfter poetisk form og innhold i essayet *Hva er poesi?*. Om det innholdsmessige sier han at det «finnes ingen krik eller krok, ingen handling, ikke et landskap eller tanke, som nå ikke skulle kunne utgjøre et poetisk tema» (Jakobson 1998, s.114).

Jakobson betegner poesibegrepet som ustabil og tidsbestemt, men trekker poetisiteten ved et verk fram som avgjørende. I følge han kommer poetisiteten til uttrykk «når ordene og deres sammensetning, deres betydning, deres ytre og indre form ikke er en likegyldig henvisning til virkeligheten, men får egenvekt og egenverdi» (1998, s. 123).

Den etymologiske betydningen av ordet poesi finner vi i det greske verbet poiesis, «å skape». Når Ricoeur snakker om poiesis så er det i forhold til den innovative handlingen, konfigurasjonen i mimesis 2 (Ricoeur 2002). Poesi kan dermed betegne både et kunstnerisk uttrykk, som beskrevet ovenfor, og en skapende handling.

En tredje måte å bruke poesibegrepet på finner vi hos Christian Norberg-Schulz. Han snakker om den poetiske forståelsesform, som en mer direkte, fenomenologisk måte å åpne seg mot sansbare forhold på, for å finne mening. Norberg-Schulz holder den poetiske forståelsesform opp mot den praktiske og teoretiske, og uttrykker bekymring over at teori har fått en så overskyggende rolle i opplæringen (Norberg-Schulz 1997, s. 17-23). Den poetiske forståelsesform er en viktig del av det å være et helhetlig, skapende menneske.

Som en fjerde og siste måte å anvende poesibegrepet på viser jeg til det Jakobson kaller den poetiske funksjonen, som innebærer at oppmerksomheten hverken rettes mot den som skaper eller den som betrakter, men mot verket, for sin egen skyld (Jakobson 1960, s. 350-377, Waugh 1980, s. 57-92). Når jeg vil undersøke kjole knyttet til fortelling, vil den poetiske funksjonen bli viktig.

1.3 Problemstilling

På bakgrunn av forskningstemaet, slik det er tegnet opp, formuleres følgende problemstilling:

Hvordan kan kjolen fungere som membran for konfigurasjon av poetiske fortellinger?

Slik problemstillingen er uttrykt finnes det ingen entydige svar på den. Det er snarere snakk om et utforskende, eksplorativt forskerspørsmål der målet er å få økt innsikt i hva det er ved kjolen som objekt som aktualiserer bruken av den i samtidens kunst, eget skapende arbeid og i en didaktisk sammenheng. Dette perspektiveres i en poetisk fortellerkontekst. Det handler derfor videre om å få større forståelse både for det poetiske og for fortelling som begrep, for gjennom dette å tilegne seg kunnskaper om hvordan man kan formulere fortellinger ved hjelp av det visuelle språkets virkemidler. Som et fundament og rammeverk rundt det hele hviler Ricoeurs filosofi om fortelling, som en grunnleggende, skapende aktivitet i menneskelivet.

1.4 Begrepsavklaringer og presiseringer

Kjolen: Jeg velger å betrakte kjolen i et metaperspektiv, som en membran mellom individet og verden, som noe som gir stoff til fortellinger, og minner med dette om at det ikke er kjolen som funksjonell artefakt som behandles. En kjole, for eksempel en dåpskjole, kan fremkalle minner, den kan vitne om kontinuitet, samhold, slekters gang. Den kan påminne oss om livets start og dermed også om livets utgang, om tid og forgjengelighet, om individet i verden, og dette kan danne fortellinger konstrueres rundt.

Membran: I følge *The Free Dictionary* og *Store norske leksikon* kan en membran defineres som en tynn, fleksibel hinne som dekker overflater, separerer eller kobler områder, strukturer eller organer i et dyr eller en plante. En membran kan være en helt eller delvis ikke-gjennomtrengelig hinne eller den kan slippe gjennom enkelte partikler, mens andre ikke slipper gjennom. Når jeg har valgt å bruke begrepet membran er det både i en direkte og metaforisk betydning. Direkte fordi fortellingene «innskriveres» på og gjennom kjolen eller deler av den. I metaforisk betydning for å beskrive at kjolen kan være en membran vi filtrerer visse egenskaper og konnotasjoner knyttet til plagget gjennom, slik at disse kan kobles til andre områder og danne utgangspunkt for nye konfigurasjoner.

Konfigurasjon: Begrepet konfigurasjon inngår som en krumtapp i Ricoeurs trefoldige mimesisbegrep. Med konfigurasjon menes den skapende aktiviteten, poiesis, der stoffet til fortelling samordnes til en konkret komposisjon (Ricoeur 2002, s. 76-99). Konfigurasjon omfatter både det å skape og det konkret skapte.

Det poetiske: Poesibegrepet kan omhandle både kvaliteter ved selve verket, det kan vise til skapende handling, det kan ses på som en forståelsesmåte og det kan være en funksjon ved selve verket. Poetiske verk karakteriseres gjerne ved meningsutvidelse, underliggjøring, flertydighet, åpenhet, undring. Likeså det uventede, det som forrykker vaneperspepsjonen og som får oss til å se det tilsynelatende kjente i et nytt lys.

Fortelling: Fortelling er betegnelse for en kommunikasjonsform. I denne sammenhengen defineres fortelling som romlig ordning av bildeelementer, slik at meningsinnhold kan innskriveres eller avleses. Bildeuttrykk, to- eller tredimensjonale, kan være fortellinger. Presise kriterier for poetisk fortelling utvikles i teorikapittelet.

1.5 Oppsummering

Utgangspunkt for undersøkelsen oppsummeres ved to aspekter: Min egen nysgjerrighet og undring i forhold til bruken av kjolen i kunstfeltet og erfaringer med elevers oppriktige fasinasjon for klær, som artefakter å uttrykke seg gjennom.

Det jeg ønsker å undersøke er hva som aktualiserer bruken av kjolen i

- samtidens kunst
- eget skapende arbeid
- didaktisk sammenheng

Dette ses i lys av en poetisk fortellerkontekst, der Ricoeurs teori om fortelling vil være et viktig forankringspunkt. Slik blir det ikke bruksaspektet som fokuseres, men kjolen som membran for å uttrykke poetiske fortellinger, som undersøkes.

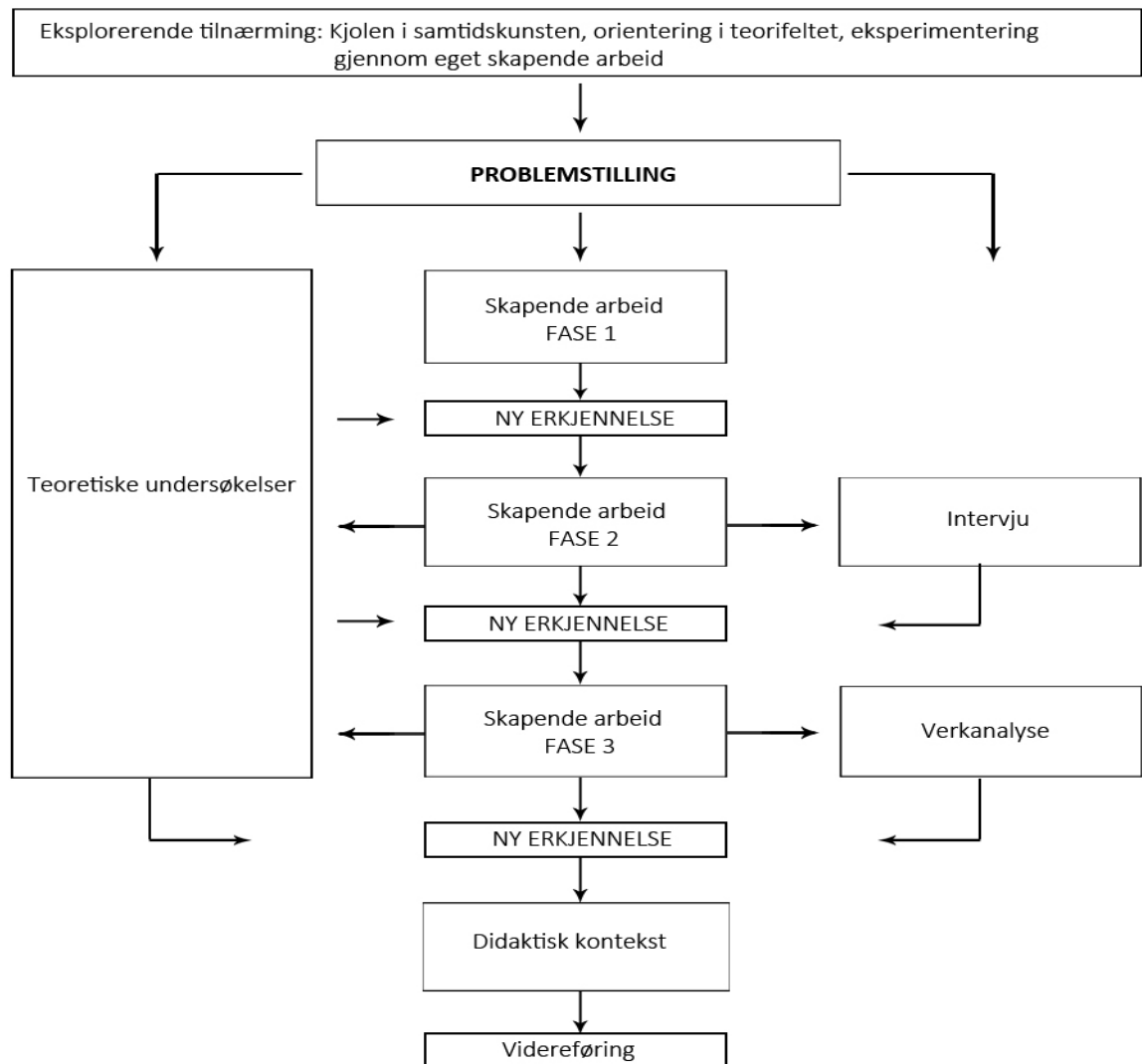
Mitt faglige ønske er å bidra med større innsikt i et felt der hverdagslivets artefakter har erobret kunstrommet og der grensene mellom det materielt hverdagslige og det kunstnerisk opphøyde viskes ut. I dette feltet søker vi ny mening og konstruerer nye fortellinger både som skapere og betraktere. Med blikket rettet mot kjolen som objekt, vil jeg også rette blikket mot hvilken hvilken rolle materialene og det taktile kan spille for opplevelse og forståelse av fortelling.

2 Forskningsdesign

Med forskningsdesign forstår jeg en beskrivelse av det helhetlige forskningsopplegget: Framgangsmåte, vitenskapsteoretisk innfallsvinkel og valg av undersøkelsesmetoder. Jeg minner om at jeg, i en poetisk fortellerkontekst, undersøker hva det er ved kjolen som aktualiserer bruken av den i samtidens kunst, i eget skapende arbeid og i didaktisk sammenheng. Problemstillingen belyses både gjennom eget skapende arbeid og ved at virkeligheten studeres slik den foreligger, ex-post-facto, noe intervju, verkanalyser og kunstverkene jeg refererer til, er eksempler på.

2.1 Fremgangsmåte

Modellen under gir en skjematisk oversikt over oppgavens ulike deler og progresjon.



Figur 1 Modell som visualiserer oppgavens ulike deler og progresjon

Via en åpen eksplorerende tilnærming, vokser konturene av oppgavens ulike deler fram. I teoretiske undersøkelser belyses og diskuteres spørsmål vedrørende kjole og fortelling. Gjennom kontinuerlig veksling mellom teoretiske undersøkelser, skapende arbeid, intervju og verkanalyse, vokser ny erkjennelse fram. Modellen viser at skapende arbeid deles inn i tre faser, der ny erkjennelse driver fram endringer og utvikling av nye fortellinger. Ervervet kunnskap fra praktisk og teoretisk felt påvirker det innholdsmessige i intervju med tre kunstnere og narrative verkanalyser. Gjennomføring av intervju og verkanalyser tilfører på sin side ny kunnskap til studien. Didaktiske refleksjoner vokser fram som et resultat av den omfattende prosessen.

2.2 Vitenskapsteoretisk innfallsvinkel

Målet med studien er å skape innsikt i hvordan kjolen kan fungere som membran for konfigurasjon av poetiske fortellinger. Implisitt i begrepet konfigurasjon ligger at noe er satt sammen for å få en form. Man kombinerer altså ulike elementer for å konstruere en meningsfull og begripelig fortelling, enten som skaper eller betrakter. Med dette som utgangspunkt, og med Ricoeurs filosofi som viktig rammeverk, finner masteroppgaven derfor sin plass innen narrativ konstruktivisme.

Narrativ konstruktivisme er en retning innen filosofisk teori, der utgangspunktet er at menneskers identitet har en narrativ form. Det betyr at identiteten ses på som en fortelling om livet. I sin hovedfagsoppgave, *Den narrative konfigurasjon av selvet*, belyser Øystein M. Wee to sentrale spørsmål: Er fortellingen noe som er gitt meg gjennom deltagelse i samfunnet? Eller er det slik at fortellingen er noe jeg selv konstruerer? Spørsmålene representerer to ulike retninger, der narrativ realisme innebærer et perspektiv som sier at menneskers liv har en naturlig narrativ struktur. Fortellinger konstrueres ikke, men leves. Innen narrativ konstruktivisme derimot, er det sentrale at fortellinger ikke leves, men konstrueres for å skape mening. Selvet avdekkes ikke, men skapes (Wee 2005). Forskjellen mellom disse to retningene tydeliggjøres i en ontologisk sammenheng. Narrativ realisme representerer troen på en mer objektiv virkelighet, som eksisterer i og for seg, og som det er mulig å skaffe seg kunnskap om. Innen narrativ konstruktivisme vil man hevde at virkeligheten er konstruert, at vi selv konstruerer virkeligheten. Relativismen som ligger i narrativ konstruktivisme gjør at virkeligheten vil fremtre som mangfoldig, sammensatt, paradoksal og motsetningsfylt. Dette får selvsagt konsekvenser for hvilken type kunnskap man som forsker mener man kan få tak i, noe som igjen vil prege metodevalg.

Sentralt i undersøkelsen er at det fokuseres på eget og andres skapende arbeid med kjole og fortelling. Dermed står forskersubjektets og ulike informanternes livsverden i fokus. En fenomenologisk innstilling til det som skal undersøkes inngår derfor, både som del av den vitenskapsteoretiske tilnærmingen, og som del av metodene som benyttes for å belyse problemstillingen. En fenomenologisk innstilling er for øvrig et av flere kjennetegn på en konstruktivistisk tilnærming til det som skal studeres (Hjardemal 2001, s. 198-213).

Fenomenet som studeres i undersøkelsen er hvordan kjolen genererer poetiske fortellinger. I dette ligger både en undring knyttet til *hva* det er ved kjolen som kan generere fortelling, *hvordan* fortelling konstrueres og *hvilke* fortellinger det kan være snakk om. For å få forståelse for fenomenet, er det subjektive perspektivet avgjørende. Også for Ricoeur er subjektets livsverden, der forforståelsen aktiviseres i mimesis 1, et avgjørende perspektiv. Det utgjør selve forutsetningen for fortelling. Subjektperspektivet, fenomenet slik det fremstår for meg, «Das Ding für mich», slik Edmund Husserl uttrykte det (Halvorsen 2005), er et viktig premiss for undersøkelsen. Kjernen i Husserls fenomenologi er videre at vi alltid retter vår bevissthet mot noe, vår bevissthet er *intensjonal*, vi søker mening. Tingene, fenomenene, eksisterer ikke i et tomrom, men har alltid en betydning for oss (ibid). «Fenomenologiens oppgave er å klarlegge det skjulte og få fram i dagen ulike perspektiv», sier Else Marie Halvorsen (2005, s. 14). Det blir derfor sentralt å nærme seg problemstillingen på ulike måter, nettopp for å få fram ulike perspektiv knyttet til hvordan kjolen kan være membran for å uttrykke poetiske fortellinger. Fenomenologi som forskningsmetode søker imidlertid *essens* og forforståelsen settes i parentes, slik jeg forstår Husserls (Halvorsen 2005). I min studie er ikke essens interessant, eller mulig for den del. Det handler snarere om å begripe fenomenet i all sin kompleksitet og uuttømmelighet.

Ricoeur utviklet sin egen forening av fenomenologi og hermeneutikk, der disse gjensidig forutsetter hverandre. Dette synes i hans utlegning av den tredelte mimesis, der subjektets livsverden og forforståelse er forutsetning for den erkjennelse, som muliggjøres gjennom fortolkning. For Ricoeur er leserens mening avgjørende, og ikke nødvendigvis den mening, som ble lagt i utsagnet da det ble uttalt. Fokuset blir dermed ikke på selve teksten eller verket, men på hva dette kan åpne opp for av ny erkjennelse hos betrakteren.

Når jeg undersøker hvordan kjolen kan fungere som en membran for konfigurering av poetiske fortellinger, vil fortolkning i ulike sammenhenger bli viktig. Ikke som en måte å forklare et fenomen på, men som en måte å forstå sammenhengene mellom levd erfaring og de fortellingene erfaringer kan manifestere seg i. Som fenomenologien, er også hermeneutikken den av en konstruktivistisk innfallsvinkel.

2.3 Valg av metode

Jeg har tidligere sagt at en poetiske forståelsesform vil følge studien og være som en portal inn i oppgavens ulike deler. En fenomenologisk tilnærming krever nærhet og erfaring med fenomenet som skal undersøkes, noe blant annet eget skapende arbeid bidrar til. Økt innsikt gjennom intervju og fortolkning av verk er også sentralt. Kvalitative forskningsmetoder, der fenomenologisk-hermeneutiske tilnæringsmåter anvendes, vil slik prege studien.

Ved å ta ulike undersøkelsesmetoder i bruk, belyses problemstillingen fra forskjellige sider. En type triangulering der undersøkelser gjennom skapende arbeid, intervju og verkanalyse inngår, er derfor valgt.. Triangulering kan øke undersøkelsens gyldighet, da man får kartlagt problemområdet på en mer nyansert måte, enn ved bruk av en metode alene (Kleven 2011).

2.3.1 Eget skapende arbeid

Som Else Marie Halvorsen påpeker opererer den skapende forsker i en dobbeltfunksjon ved først å skape verk, som så utforskes av den samme personen (Halvorsen 2005).

Tilstedeværelsen jeg har i den skapende prosessen og nærheten jeg etterstreber i møtet med «de enda ikke formulerte fortellingene» er en forutsetning for å få fram uttrykkene jeg etterstreber. Samtidig er nødvendig distanse påkrevet når jeg forsøker å analysere og reflektere rundt fortellingene som kommer til syne.

I eget skapende arbeid nærmer jeg meg kjole og fortelling på tre ulike måter, der erfaring og refleksjon i den første prosessen fører til endring av tilnærming i den andre, som så får konsekvenser for en tredje tilnærming. Det veksles mellom åpen tilnærming til egne livserfaringer, bevissthet rundt mine intensjoner, utvelgelse av bildeelementer og bruk av formalestetiske virkemiddel i konstruksjon av fortelling. Refleksjon rundt hva som velges ut og hvorfor, og hvordan virkemidler skal brukes slik at sammenhengen mellom intensjon og ytre form blir «riktig», foregår kontinuerlig. Noe skal bringes i tale i mine arbeider, og i en mer avsluttende kritisk tilnærming til hver fortelling, plukker jeg dem visuelt og verbalt fra hverandre og tilstreber slik en nødvendig distanse for å muliggjøre en troverdig analyse.

Eget skapende arbeid dokumenteres underveis med foto, slik at de ulike trinnene i den skapende prosessen er tilgjengelige. I en retrospektiv kartlegging systematiseres og analyseres resultatene av prosess og produkt.

2.3.2 Intervju med kunstnere

Formålet med intervju er å hente inn opplysninger fra eksterne primærkilder, som på ulike måter har arbeidet med kjole og fortelling som tematikk. Ved å få innblikk i utøvende kunstners forståelse for fenomenet og deres erfaringer med skapende prosesser, henter jeg inn verdifull informasjon om kjolens betydning for og i de fortellingene de skaper.

Resultatene fra undersøkelsene vil holdes opp mot Ricoeurs tredelte mimesis, og slik kan jeg få ny kunnskap knyttet til fortelling i den sammenhengen.

Utvalget er skjønnsmessig, basert på hva jeg anser som «gode» informanter for min undersøkelse. Utvalget begrenses til tre, med begrunnelse i oppgavens omfang. For å få tilstrekkelig bredde settes noen kriterier opp før informantene kontaktes: Ulikhet i alder, bosted, materialbruk, uttrykksform og tilnærming til tematikken. En av informantene, Anne Gundersen, har jeg noe kjennskap til på forhånd. De andre er ukjente for meg.

Følgende utvalg er gjort:

- Anne Gundersen, født 1957, Mo i Rana, arbeider med fotocollage
- Eline Medbøe, født 1974, Oslo, arbeider med tekstil i relasjonelle kunstprosjekter
- Karina Nøkleby Presttun, født 1981, Bergen, arbeider med tekstilcollage

Et kvalitativt, halvstrukturert intervju synes formålstjenlig, både med tanke på å trenge dypere inn i tematikken og for å yte informantens egne fortellinger rettferdighet. I slike åpne intervjusituasjoner kan det avdekkes forhold, som ikke kommer fram i et strukturert intervju (Kleven 2011), og jeg velger å stille meg åpen for dette.

En enkel intervjuguide utarbeides, vedlegg 1, meldeskjema sendes til NSD med godkjenning i retur, vedlegg 2a og b, forespørsel om deltakelse i studien sendes på e-post til informantene sammen med bekreftelse fra Høgskolen i Telemark, vedlegg 3, og informasjon om forskningsprosjektet, vedlegg 4, med samtykkeerklæring, vedlegg 5..

Informasjon om selve intervjusituasjonen redegjøres for i kapittel 4.2. Intervjuene tas opp med digital diktafon, kriterier for transkribering settes opp, vedlegg 6, lydfilene transkriberes ved hjelp av Express Scribe. Transkribert materiale skrives ut i sin helhet.

Gjennom tre trinn meningsfortettes og kategoriseres det transkriberte materialet med utgangspunkt i Steinar Kvales analysemetoder (Kvale & Brinkmann 2009, s. 197-225). (1) Ved første gjennomlesning skilles naturlige meningsenheter ut og teksten omorganiseres i henhold til disse, slik de viser seg i hver spesifikke tekst. Teksten komprimeres og skrives

om fra førsteperson til tredjepersons framstilling, supplert med sitater i jeg-form. (2) For å få fram essens fortettes materialet ytterligere og omgjøres til faglige poeng. (3) Til slutt struktureres teksten i fem kategorier for å få problemstillingen belyst best mulig.

2.3.3 Narrative verkanalyser

Formålet med å gjennomføre verkanalyser er todelt. For det første stiller jeg meg i mimesis 3, en posisjon der fortolkning gjør at jeg re-figurerer fortellingen og tilegner meg den ut fra min forståelseshorison. For det andre ønsker jeg å undersøke konfigurasjonen, verket, for å kartlegge bruken av formalestetiske virkemidler, samt lokalisere kjennetegn for poetisk fortelling. Kriterier for poetisk fortelling utvikles gjennom teoretiske undersøkelser.

De verk som analyseres, defineres av meg som poetiske fortellinger ut fra gitte kriterier. Dette er viktig å presisere, da det er usikkert om kunstnerne selv ville definert sine verk innenfor denne forståelsesrammen.

Utvalget er skjønnsmessig og begrenset til tre verk av hensyn til oppgavens omfang.

Gjennomførte intervju fører til at verk av Gundersen og Presttun brukes i analysen, mens Medbøes relasjonelle form i *Min kjole, min stemme* ikke egner seg til denne type analyse. Som alternativ velger jeg derfor et verk av Karin Aurora Lindell.

Det legges vekt på at utvalget skal vise bredde når det gjelder form, innhold, kontekst, materialbruk og teknikk. Bredde i utvalget bringer inn ulike perspektiver på hvordan kjolen kan brukes som membran for å uttrykke poetiske fortellinger. Videre kriterier er at verkene skal være tilgjengelige, slik at en direkte og umiddelbar opplevelse av dem er mulig.

Verkene skal være samtidige, noe jeg her definerer som skapt i løpet av de siste 10 årene.

Følgende utvalg er gjort:

- «Slowly growing from Pain», Anne Gundersen, 2010, fotocollage
- «Thomas og huset på Ask», Karina Presttun, 2013, tekstilcollage
- «Kvinneliv 1», Karin Aurora Lindell, 2007/08, silketrykk på glass

En fenomenologisk førstehåndstilnærming velges. Det gjøres forsøk på å forlate kjente posisjoner og åpne opp for nye inntrykk, slik Halvorsen beskriver med henvisning til Martin Heidegger og «Kunstverkets opprinnelse» (2005, s. 20). I analysen, som utføres i ettertid, beskrives formalestetiske virkemidler, kjennetegn for poetisk fortelling lokaliseres, og deler og helhet fortolkes for å re-figurere fortellingen.

3 Teoretiske undersøkelser

I det følgende presenteres teorigrunnlaget jeg baserer studien på. Når jeg velger å benevne dette som teoretiske *undersøkelser* henger det sammen med at jeg forsøker å aktivere teorien ved å la egne synspunkter og refleksjoner følge teoristoffet. I så stor grad som mulig forsøker jeg å relatere stoffet til problemstillingen ved å bruke kjolen som eksempel inn i de ulike teorikapitlene.

Teorien er strukturert i tre deler, der første del omhandler ulike aspekter ved kjolen. I andre del drøftes begrepet fortelling, mens det i tredje og siste del redegjøres for og reflekteres rundt Ricoeurs tredelte mimesis. Hver del avsluttes med en oppsummering der det lages skjematiske oversikter, trekkes noen konklusjoner eller utarbeides modeller som anvendes i de empiriske undersøkelsene.

3.1 Kjolen som objekt

Gjennom teoristoff fra det lingvistiske, filosofiske, kunsthistoriske og kunstteoretiske feltet, vil ulike forhold rundt kjolen som objekt nå undersøkes. Teoristoffet belyser kjole som tegn og tekst, kjole i relasjon til mote, kjole i kunsthistorisk kontekst og kjole som uttrykk for mening eller fortelling de siste 50 årene, der sju kunstneriske verk undersøkes. Kapittelet oppsummeres med en skjematisk oversikt, som peker på ulike innholdsaspekter ved de sju verkene. Slik synliggjøres ulike måter kjolen kan fungere som membran for konfigurasjon av fortelling på. Oversikten trekkes også inn i empiriske undersøkelser.

3.1.1 Kan klær utgjøre et språk?

Tidlig i oppgaven beskrives mine erfaringer med bruken av klær som en måte å kommunisere på, og jeg betegner klær som en type anvendt språk. Det at klær kan formidle noe, ha et budskap eller et meningsinnhold, er en utbredt holdning. I dagligtale kommer dette til uttrykk når vi for eksempel uttaler: Den kjolen sier jo bare alt om henne!». Men er det slik at klær, og en kjole for den del, kan formidle noe språklig, så å si kan tale? Det er på sin plass å gå dette litt nærmere etter i sømmene, da det nettopp er slike antydninger ved kjolen jeg mener å undersøke både i eget skapende arbeid og i kunstneriske verk.

Hvis man betrakter klær som tegn, og på strukturalistisk vis skiller strengt mellom signifikant, tegnet eller klærnes materielle side, og signifikat, klærnes meningsinnhold, vil man finne at forholdet mellom disse er helt tilfeldig, påpeker Svendsen (2004, s. 61-74). Det er ingen faste regler for at for eksempel en sort kjole henviser til en bestemt sosial

identitet, en tilstand, en anledning eller et ritual. For å forstå den sorte kjolens meningsinnhold må vi kjenne til koden, som regulerer forholdet mellom signifikant og signifikat. Da vil vi kunne forstå at meningen med den sorte kjolen kanskje er å feire overgangen til et nytt år og ikke det å delta i en sørgeseremoni. Vi må noen hundre år tilbake for at kleskodene var såpass stabile at de kunne kommunisere bærerens sosiale identitet nokså entydig. Med moderniteten har denne stabiliteten forsvunnet, og et plaggs meningsinnhold er derfor svært kontekstavhengig i dag.

For å kunne karakteriser klær som språk må de kunne utgjøre et vokabular og ha en grammatikk. Det er ingenting ved klær som tilsier at dette forefinnes, og forsøk på å gi en troverdig analyse av klær på denne bakgrunn blir sterkt imøtegått (Wilson 2013, s. 47-66, Svendsen 2004, s. 61-74). Det er likevel klart at klær kommuniserer noe, men kanskje man ikke skal kalle det et språk? Svendsen mener man kan betrakte klær som semantisk kodet, men påpeker at det er en kode med ytterst spinkel og ustabil semantikk fordi meningen er ekstremt kontekstrelativ (2004, s.61-74).

Søren Kjørup peker på seks ulike semiotiske logikker som kan være i sving når han undersøker hvordan «de stumme genstande i vores omgivelser bærer seg ad med at meddele, påstå, afsløre, fortælle, antyde, hævde, advare og tale til os på mange andre måder» (2011, s. 190). (1) Ting som konvensjonelle tegn er en av disse. Jeg bruker den hvite prestekjolen som eksempel. På grunn av vedtatte retningslinjer for bruk av liturgiske klær meddeler den hvite kjolen at brukeren er prest. (2) Ting kan også ved sin sosiale bruk tilegne seg andre former for konvensjonelle betydninger, sier Kjørup. For eksempel kan en kjole av et spesielt merke si noe om brukeren har god råd, god smak, er designfreak eller det motsatte. (3) I det Kjørup betegner som indeksikalske tegn er det en årsaks eller nærhetsrelasjon mellom tegnet og objektet. Jeg mener arkeologiske funn av rester av klær kan være indeksikalske tegn på fortidens mennesker og deres liv. (4) Som et fjerde eksempel viser Kjørup til at man også kan utnytte tingens iboende egenskaper slik tingen viser seg fram, som et ostensivt tegn. Jeg forstår det slik at i stedet for å forklare hvordan en kjole ser ut, hvordan den er laget, hva den kan brukes til osv., kan man rett og slett vise den fram, som et direkte betydningsbærende tegn. (5) De metaforiske egenskapene ved ting trekkes fram som et femte aspekt. Man anvender ting for å si noe om noe annet enn den bokstavelige meningen med tingene. Som eksempel bruker jeg *Empty Dress*, figur 14, og mener kjolen her reflekterer det skjøre og forgjengelige ved livet. (6) Til slutt peker Kjørup på at ting kan tale direkte gjennom deres synlige og åpenbare egenskaper (2011, s.

190-197). Og hva sier en kjole i så henseende? «Ta meg på!» sier kjolen. En så selvfølgelig meddelelse at vi knapt tenker over den

Det synes åpenbart at klær ikke kan defineres som språk i lingvistisk forstand, men at kjole kan oppfattes som semiotisk tegn, og dermed ha meningsinnhold, er en forutsetning for undersøkelsen. Det jeg i særlig grad finner interessant i så måte, er de mulighetene som gis ved bruk av metonymi (tilsvarende indeksikalske tegn) og metafor i en skapende sammenheng. Med disse begrepene forstår jeg mentale mekanismer som virker henholdsvis ved nærhet, altså ved å henvise til en ting eller begrep (metonymi) eller ved overføring av ord eller begreper fra ett betydningsområde til et annet (metafor).

I forhold til kjole, som semiotisk tegn, er det likevel nødvendig å påpeke at det ikke forutsettes at det finnes noen meningsessens knyttet til spesifikke plagg, men at konteksten klærne knyttes til er avgjørende. Jeg lar Svendsen tale for meg med dette sitatet:

Etter alt å dømme er det misforstått å lete etter en kilde som er bestemmende for et plaggs mening, da den heller oppstår og finnes i rommene mellom mennesker og mellom mennesker og verden, der ulike tolkninger vil brytes mot hverandre, der ingen substans kan opphøye seg til en absolutt autoritet som forvalter plaggets mening og ingen endelig mening noensinne vil kunne fikseres (Svendsen 2004, s. 71).

3.1.2 Kjole og mote

Når man definerer klær som meningsbærende tegn kan man ikke unngå å se dette i sammenheng med mote, da mote påvirker de fleste menneskers oppfatning både av seg selv og andre. Mote er imidlertid et stort fagfelt med relasjoner til mange fagdisipliner. Det som er valgt ut her er derfor bare en liten bit av et større hele og det er valgt med tanke på direkte relevans for den videre undersøkelsen. Det er særlig noen forhold rundt motens relasjoner til kropp, kjønn og konstruksjon av identitet som betraktes som interessante.

«Identitet er et av de mest sentrale begrepene i beskrivelsen av motens funksjon», hevder Svendsen (2004, s. 137). Og fordi kroppen er blitt et særlig privilegert objekt for moten, som elter, knar og former kroppen på ulike måter, er ett perspektiv å betrakte identitetsdannelsen som et kroppsprosjekt. Dersom vi forutsetter at man søker identitet gjennom kroppen, blir klær svært viktige meningsbærende tegn for oss nettopp på grunn av deres nærhet til kroppen. De estetiske kroppsidealene som produseres av moten påvirker dermed vårt valg av klær og konstruksjonen av vår selvidentitet gjennom disse. Dette synspunktet støttes av Wilson, som hevder at moten er besatt av kropp og kjønn og ustanselig definerer og redefinerer grensene for vår kjønnsidentitet. Slik leker moten

uhemmet med forskjellene mellom det maskuline, det feminine og det androgyne (Wilson 2013, s. 117-133). Klær representerer i denne sammenhengen sterke visuelle symboler med stort meningspotensiale. De kroppsidealene denne tilsynelatende lekende tilnærmingen anskueliggjør, kan imidlertid like gjerne fremstå som klisjeer eller oppfattes som stereotype og begrensende former.

At moten er kropps- og kjønnsfiksert betyr ikke at den bare er opptatt av dette i forhold til konstruksjon av identitet. Filosofen Jean-Francois Lyotard snakker om «de store fortellingens død», som følge av verdens stigende kompleksitet og forandringshastighet ved slutten av modernismens æra. Når de store fortellingene er falsifisert og forkastet skaper dette usikkerhet fordi vår identitet ikke lengre er fastsatt på forhånd. Med dette står mennesket overfor et uendelig mulighetsrom, der vi har stor frihet i å skape ulike identiteter gjennom våre egne små og flyktige fortellinger (Pedersen 2004). Hvis det er slik at det postmoderne samfunnet representerer en fragmentering av de store sammenhengene, reflekteres dette i moteverdenen gjennom en uendelig pluralitet i ulike stiler. Paris er ikke lenger Europas motemekka, og den ene stilen avløser ikke den andre i en forholdsvis forutsigbar syklus. Moten karakteriseres av samtidighet og tilsynelatende uendelige valg. I denne sammenhengen kan moten synes å representere et viktig og vitalt felt for å gjenskape det tapte selvet eller det desentrerte subjektet. Den gir et stort mulighetsrom for individuelle fortellinger (Wilson 2013, s. 117-133).

Kropps- og kjønnsfiksering og pluralitet har vært berørt. Motens vesen må videre kunne sies å være flyktig, ustabil og forgjengelig. Den søker stadig noe nytt som kan gjøre den ene kjolen mindre attraktiv, og dermed overflødig, slik at man kan erstatte den med en ny. Moten synes å være opptatt av å produsere noe nytt for nyhetens egen skyld, og med stadig høyere tempo reproducerer og supplerer den seg selv. Hvordan henger motens stadige skiftninger sammen med individets behov for å fastholde en forbindelse til sin egen fortid og fremtid for å skape en helhet i selvet, slik Ricoeur beskriver det? Hvordan kan man bli seg selv gjennom å skape sine egne eller tilegne seg motens flyktige fortellinger? I forhold til dette utdyper Svendsen det skillet Ricoeur gjør mellom to aspekter ved selvet, *sammehet* og *selvhet*. Et menneskes sammehet handler om at man vedblir å være den samme over tid. Selv om man endres i løpet av livet er man likevel det samme mennesket. Selvheten, som vedrører selvidentiteten, er den refleksive delen av selvet, i følge Ricoeur. Mennesket er et refleksivt vesen som forholder seg til verden og seg selv. Ved å fortelle en sammenhengende historie om hvem man har vært, hvem man er nå og hvem man skal bli, opprettholdes forbindelsen mellom sammeheten og selvheten. Gjennom denne fortellingen

blir man seg selv. Når selvheten imidlertid skal forholde seg reflektivt til motens temporalitet oppstår det et problem slik Svendsen ser det. Selvheten må stadig forholde seg til en kontinuerlig strøm av nye skikkelser, som raskt dukker opp og i neste nå er borte og som ikke forholder seg til hverandre. Dette medfører en fare for at sammeheten undermineres. Problemet med det han kaller «moteselvet» er at det er et selv uten en sammenhengende fortelling. Menneskelivet trenger en form for enhet, men denne enheten lar seg ikke etablere med moten som forbilde (Svendsen 2004, s. 138-155).

Til tross for at moten kan synes å tilby individet et uendelig mulighetsrom og stor frihet i forhold til å konstruere eller speile identitet, påstår drakt- og kunsthistoriker Anne Hollander at motens tyranni aldri har vært større enn nettopp i vår tid, preget av visuell pluralisme (Hollander 1993, s.345). Det er et paradoks, men det forteller samtidig noe om klærnes symbolske kraft og motebransjens innflytelse og makt. Og kanskje er det nettopp på grunn av så ulike konnotasjoner og sprikende meningsinnhold at klær er et utfordrende utgangspunkt for skapende arbeid.

3.1.3 Kort kunsthistorisk blick på kjolen

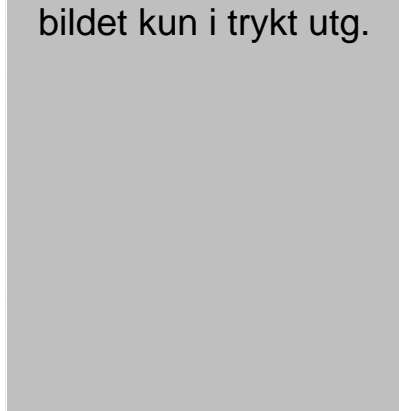
Klær har vært en integrert, om enn stilltiende, del av både hverdagsliv, festlige anledninger og religiøse ritualer siden før vår tidsregning (Ferris 1998). Forholdet mellom kropp og klær har også gjennom alle tider og på ulike måter vært sentralt i estetisk skapende arbeid. Et overmåte raskt skråblikk på vestlig kunsthistorie viser at bruken av kjolen og draperiet i maleri og skulptur har hatt ulike funksjoner, hensikter eller betydninger, avhengig av kulturelle og religiøse betingelser i samtiden. Med fare for å overforenkles trekkes det likevel noen grove linjer fra antikken og fram til 1900-tallet.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Figur 2 Tre gudinner fra Parthenons østpediment, ca. 447-433 f.Kr.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.

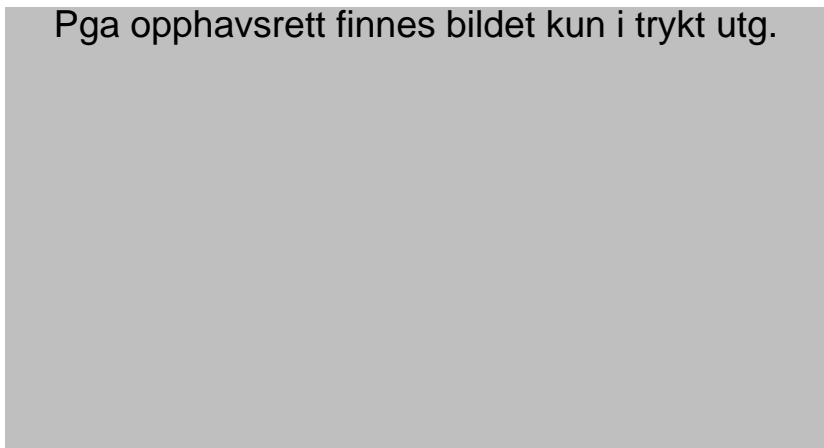


Figur 3 Bebudelsen, ca.1275 e.Kr

Mens man for eksempel i deler av gresk antikk finner at draperiet blant annet avslørte og viste frem kvinnekroppen, fremstår kjolen og draperiet mer som et hylster som skjuler det kroppslige gjennom folkevandringstid og tidlig middelalder.

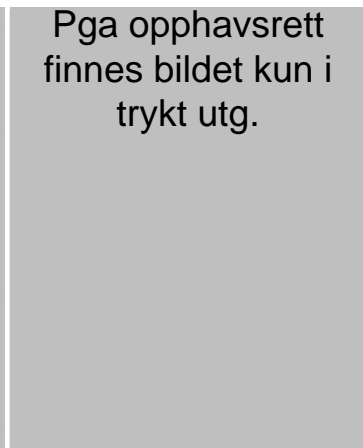
I renessansen kan kjolen framtre som en utvidelse av kroppen, og snarere enn å benytte individuelle ansiktstrekk blir den draperte kroppen et virkemiddel man uttrykker følelser gjennom. Samtidig ser man at klærne befester individets sosiale, kulturelle og religiøse identitet. Ifølge filosofen Mario Perniola skjer det i barokken en fullstendig sammensmelting av kropp og klær, idet kroppen fremstilles mer som bevegelige gevanter enn som substansiell form (Ferris 1998). Denne overgangen eller transitten mellom kropp og klær er tydelig i Giovanni Lorenzo Berninis *Santa Theresas ekstase*, der Theresas sterkt emosjonelle, åndelige opplevelse overføres via kroppen til draperiet.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Figur 4 *Marias fødsel* (utsnitt), Ghirlandaio, 1485-90

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Figur 5 *St. Theresas ekstase*, Bernini, 1645-52

Et tidsmessig sprang til 1800-tallets Frankrike og Eugene Delacroixs *Friheten leder folket*, viser oss andre egenskaper overført til klærne. Den kvinnelige hovedpersonens kjole gjør at vi assosierer henne med en mytisk gudinne, midt i det håndgripelige livets gatekamper. Den uryddige drakten er skåret til slik at det ene brystet blottes, noe som leder tankene til greske amasoner og den kristne madonnaen. Ett bart bryst forbindes ofte med egenskaper som heroisme, hengivenhet og offer og er knyttet til ideen om kvinners selvutslettende iver. Den bevisst utformede drakten, asymmetrisk, uryddig og litt fillete, er basert på antikke forbilder og er passende for en gudinne av folket (Hollander 1993, s. 197-202).

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.

Figur 6 Friheten leder folket, Delacroix, 1830

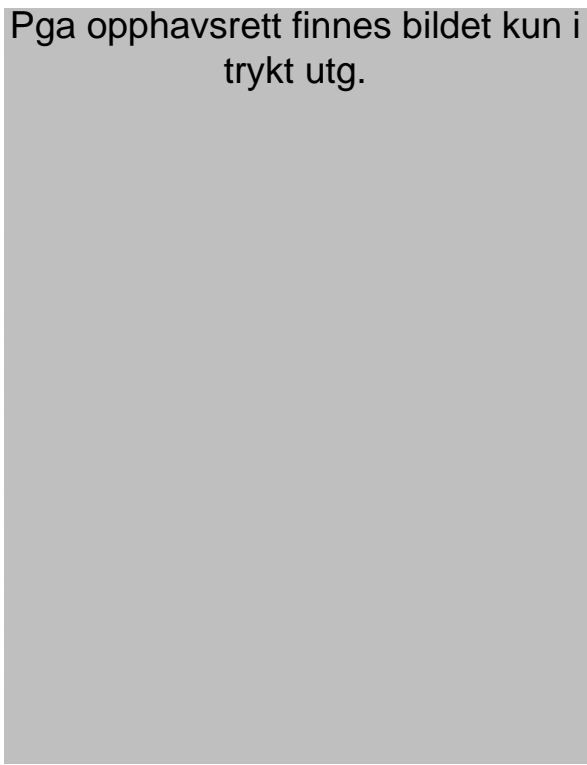
De hittil nevnte eksemplene inngår alle i en narrativ tradisjon og står i en mytologisk, religiøs eller samtidshistorisk, politisk kontekst. Drøyt tohundre år etter at Bernini så eminent hadde formgitt Santa Therasas opphissende draperi i hvit marmor, kunne publikum med forferdelse konstatere bruken av et virkelig drapert stoff i en skulpturell sammenheng. *Den lille danserinnen på 14 år*, en ca. 1 meter høy voksskulptur av Edward Degas, var ikledd det tradisjonelle tyllskjøret. Degas danserinne vakte oppsikt av flere ulike grunner, men kunstnerens bruk av ekte tekstiler på en ennå klassisk utformet skulptur må sies å være svært grenseoverskridende. Degas pirket med dette borti flere hundre år gamle paragonestridere. Ikke nok med at skulpturen var polykrom og dermed ble oppfattet som en sammenblanding av de adskilte disiplinene skulptur og maleri, men ved å ikle skulpturen et virkelig stykke tøy konfronterte han også to verdener, nemlig kunsten og hverdagslivet (Gotfredsen 1999, s. 15-20). Ved å kombinere disse adskilte verdenene, og ved å forene tradisjonell skulptur med klesdraktens virkelighet, ble vesentlige spørsmål om forholdet mellom kunst og virkelighet stilt. Sett på bakgrunn av opplysningstidens skille mellom kropp og ånd, mellom sanser og intellekt, er det ikke vanskelig å forstå datidens reaksjoner. I denne konteksten ble klær betraktet som et materiale som ikke kunne benyttes for å uttrykke ideer eller individualitet nettopp på grunn av den direkte forbindelsen med kroppen og det sanselige (Ferris 1998).

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Figur 7 Den lille danserinnen på 14 år, Degas, 1881

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Detalj

Det skulle likevel gå flere tiår før spørsmålet igjen ble aktualisert gjennom synlig visuell form, og først etter modernismen finner vi de første kunstneriske pionerne i forhold til å bruke tekstiler, klær og kjoler i en diskursiv kunstnerisk sammenheng. De få eksemplene som er trukket frem ovenfor er som ørsmå punkter på et mye større kart, men kan likevel være representative i forhold til å peke på noen ulike intensjoner ved bruken av draperi, klær og kjole i et kunsthistorisk perspektiv. I det påfølgende kapittelet belyses tematikken grundigere gjennom utvalgte verk etter modernismen.

3.1.4 Kjole og kunst etter modernismen

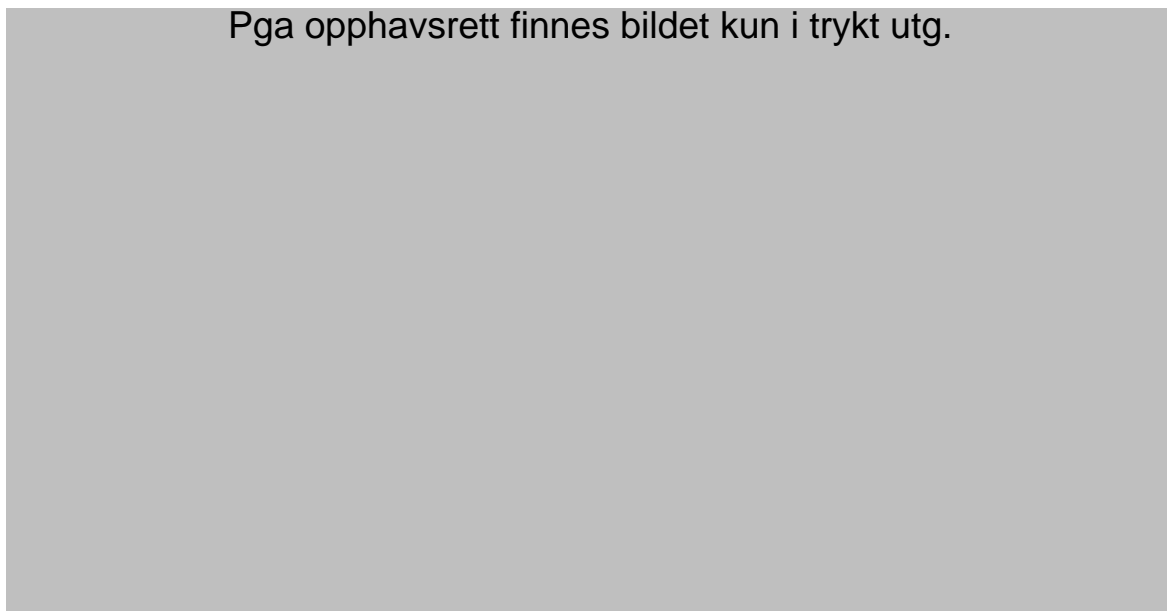
Klærnes tilknytning til kroppen, sammen med assosiasjoner til det feminine, har bidratt til en nokså seiglivet oppfattelse av tekstiler og klær som mindreverdige i forhold til å bære fram en ide eller være konseptuelle. Denne oppfatningen ble først utfordret på 1960- og 70-tallet av kunstnere som Lenore Tawney, Magdalena Abakanowicz og Judy Chicago, som brøt fullstendig med tidligere tekstiltradisjoner i sine storskalaarbeider eller ved å utforske ulike aspekter ved sin identitet som kvinner, gjennom tekstilkunst. Til tross for banebrytende arbeider ble disse kunstneres verk i stor grad ignorert eller avvist i samtiden og delvis glemt i ettertiden. Glemt ble derimot ikke Yoko Onos performance *Cut Piece*, fremført flere steder i Asia, USA og Europa på 1960-tallet og i Paris, 2003. Jeg lar *Cut Piece* være ett av sju ulike verk der kjolen kan sies å fungere som en membran mellom individet og verden. Med all respekt viser utvalget bare et lite knippe av det mangfoldet

som finnes. Det kan like vel være egnet i forhold til å belyse hvordan kjolen har vært brukt i ulike diskursive sammenhenger. Tidsmessig spenner verkene over en periode på om lag 50 år. Selv om utvalget er lite er det lagt vekt på å få fram bredde både i tematikk, nasjonal tilhørighet, valg av kunstnerisk medium og bruk av kunstneriske virkemidler.

Yoko Ono: *Cut Piece*, første gang fremført i 1964

Iført sin flotteste kjole, i følge Ono selv (Ono 2013), satt kunstneren på scenen med to sakser liggende foran seg, hvorpå hun oppfordret publikum til å komme opp, klippe en bit av klærne og ta den med seg. Selv satt Ono rolig og passiv mens klærne ble klippet i stykker og hun ble mer og mer avkledd. I følge kunstneren handler dette om frigjøring fra seg selv og om å gi publikum det de selv ønsker å ta, ikke det kunstneren ønsker å gi. Hun trekker inn buddhismen og snakker om total overgivelse og mener dette ikke handler om feministiske spørsmål i seg selv (ibid). Professor Judith Halberstam leser *Cut Piece* inn i en annen kontekst. Med Vietnamkrigen som bakteppe ser hun Ono som selve symbolet på en bestemt form for asiaticitet, som igjen forbindes med passivitet. Hun spør seg selv hva som er feminismen i Onos performance og hvorfor den oppleves så i strid med annen feministisk kunst. Svaret finner hun i den radikale passiviteten kunstneren utviser. Ved å sitte helt stille og passiv tegner Ono opp en aggressiv seksuell relasjon mellom kvinner og menn som mange påstår ikke eksisterer. Hun legger seg selv ut som agn, og bringer fram rasemessige og seksuelle relasjoner det ikke snakkes om, mener Halberstam (Førde 2009).

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Figur 8 *Cut Piece*, Ono, 1964

Yoko Onos *Cut Piece* danner, sammen med tidligere nevnte kunstneriske nybrottsarbeid, en felles referanseramme for kvinnelige kunstnere som på 1980- og 90-tallet utforsket forholdet mellom kropp, klær og kultur i en konseptuell sammenheng.

Jana Sterbak: *Vanitas: Flesh Dress for an Anorectic Albino*, 1987

Et verk som knytter sammen kjole, kropp, mote og kunsthistorie er Jana Sterbaks *Vanitas: Flesh Dress for an Anorectic Albino*. Dette verket kan leses på ulike måter og åpner opp for en rekke refleksjoner rundt kvinnekroppen som form og forbruksvare. Verket består av tynne skiver av rått kjøtt som er sydd sammen til en kjole med et enkelt, elegant snitt. Kjolen er plassert på en skredderbyste, en type idealform, men i motsetning til den ideelle fremstillingen er denne kjolen vist med kroppens innside vrent ut.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.

Figur 9 *Vanitas Dress for an Anorectic Albino*, Sterbak, 1987

Allerede i starten av tittelen gis kunsthistoriske referanser knyttet til stillebenstradisjonen, der vanitassymboler som bedervet frukt, timeglass og hodeskaller plasseres midt blant en overflod av materiell rikdom og jordisk skjønnhet. Dette for å minne om tomheten og forgjengeligheten i jakten på det materielle og sanselige, samt mane til forsakelse og åndelig kontemplasjon. Renee Baert knytter dette til tittelens fortsettelse og trekker fram anorektikerens forsakelser, disiplin og intellektuelle forsøk på å kontrollere kroppens behov og form (Baert 2001). Hun beskriver videre kjolen som en pervers gjengivelse av mote og forbruksvare, med klare hentydninger til objektivering av kvinnekroppen:

For what is Sterbaks *flesh dress* if not a sardonic rendering of the female body - female flesh - as meat - as commodity, as an object put on display to various orders of consumption (Baert 2001, s. 15).

Kjolen berører også en annen dimensjon idet kjøttet, etter som tiden går, transformeres fra fersk til sammenskrumpet, tørket form. Forgjengeligheten er et faktum. Dette kan relateres både til flyktigheten i moteindustriens stadige skiftninger, det paradoksale ved dyrkingen av det ungdommelige og avvisningen av mortaliteten og til den aldrende kvinnekroppen, som en ynkelig antitese av det ungdommelige og vakre kvinneidealet (Baert 2001).

Yong Soon Min: *Remembering Chungshindae*, 1992

Mens Jana Sterbaks kjøttkjole har henvisninger til ulike diskurser og fortellinger, knytter Yong Soon Mins verk seg til minnene om en konkret historisk hendelse. *Remembering Chungshindae* har form som en tradisjonell koreansk kjole. Kjolen er avstivet og dekket med skitt og barnåler. På gulvet omkranses kjolekanten av en sirkel bestående av trekull dekket med barnåler, slik at det dannes en forhøyning. Gjennom sprekker i halsåpningen siver rødt lys ut og antyder ulmende kull (Ferris 1994).

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.

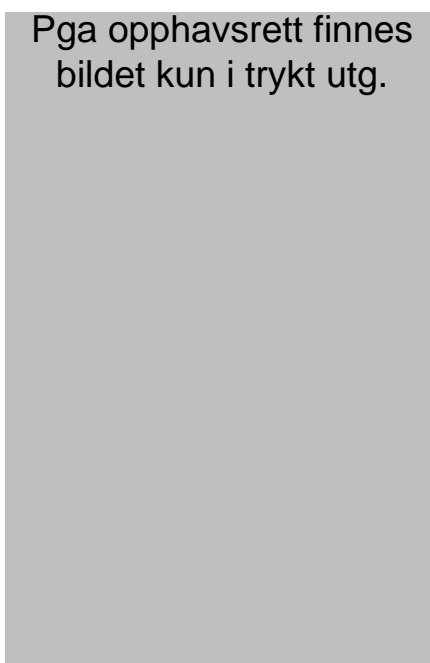
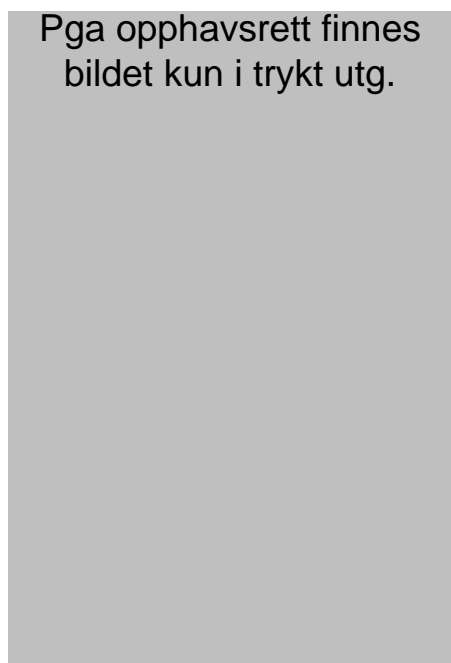


Figur 10 Remembering Chungshindae, Soon Min, 1992

Remembering Chungshindae er et minnesmerke over de mer enn 200 000 koreanske kvinnene, som under 2.verdenskrig ble tvunget til å yte seksuelle tjenester til Japanske tropper over hele Asia. I følge Alison Ferris symboliserer kjolen de tusenvis av sårede og voldtatte koreanske kvinnene, men den inkluderer mer enn denne spesifikke hendelsen. På den koreanske landsbygda har det vært tradisjon å henge kull og kvister av bartrær opp når jentebabyer ble født, og dette har etter hvert blitt et symbol på det feminine i koreansk kultur. Kjolen representerer dermed både de voldelige overgrepene mot kvinner, samtidig som den synliggjør hvordan dette fremdeles berører koreanske kvinner gjennom deres felles historiske arv (Ferris 1994).

Sharon McConnell: *Fugitive*, 1992-93 og *Angel*, 1991

Sharon McConnell benytter det metaforiske ved klær som et andre hudlag i disse to verkene, noe som hentyder til klærnes rolle som en forlengelse av kroppen. Kjolene er laget av grisetarmer, som gjennom bearbeiding har blitt et delikat, transparent og hudlignende materiale. *Fugitive* er en kjole med lange ermer og bølgende drapert stoff. Den er festet til veggen ved skuldrene og vender ryggen ut. På veggen bak kjolen er det malt med eggeplomme, slik at en svak lysrand synes rundt kjolen. Et gult lag med støv, som McConnell har fått ved å pusse på veggflaten, har lagt seg på kjolen og gulvet. *Angel* kontrasterer *Fugitive* ved at den er en enkel, ermeløs kjole med glidelås i ryggen, sydd på med røde sting, noe som kan hentyde til kroppens blodårer. Kjolen svever over en rusten beholder i sink som er fylt med vann (Ferris 1994).



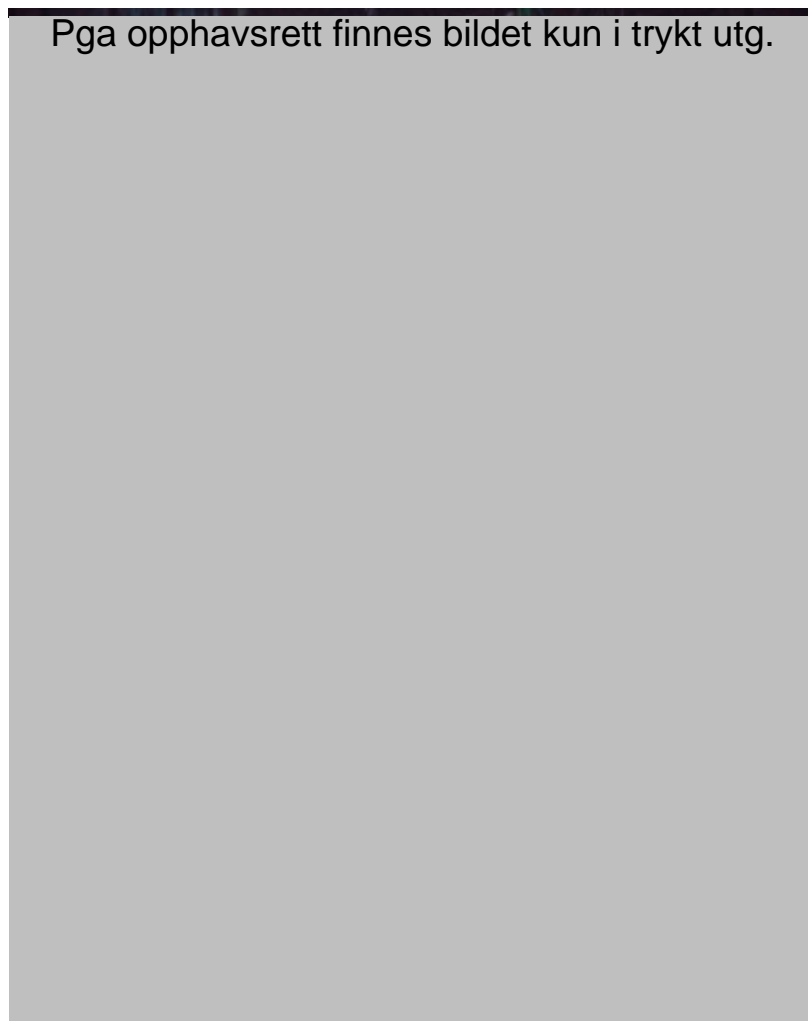
Figur 11 *Fugitive*, McConnell, 1992-93

Figur 12 *Angel*, McConnell, 1991

McConnells verk refererer direkte til kroppen, særlig til det forgjengelige ved den. På en måte kan kjolene oppfattes som liksvøp for kroppene som ikke fyller dem. Materialene disse verkene er laget av viser til liv som har en gang har vært, mens kjolene fokuserer på døden nettopp på grunn av fravær av kropp. Døden som tema forsterkes videre av måten kjolene er presentert på. *Angel* svever på en spøkelsesaktig måte over gulvet mens lyset skinner gjennom og får formen til å gløde svakt. *Fugitive* er stiftet fast på veggen, som et minnesmerke over en død eller savnet person. Ferris mener det er en direkte forbindelse mellom McConnells arbeider og de samtidige fremstillingene av kroppsdeler i kunsten (Ferris 1994). Et eksempel på dette kan være Cindy Sherman, som i samme tidsperiode fremstilte groteske scenarier som beskriver marerittaktige og ubehagelige situasjoner.

Nicola Costantino: *Nicola Seamstress*, 2008

Ved å benytte kamera og iscenesette seg selv i ulike roller og situasjoner utfordrer Nicola Costantino stereotypiene og følger dermed Cindy Shermans praksis, som både skapende subjekt og objekt for representasjon.



Figur 13 Nicola Seamstress, Costantino, 2008


I *Nicola Seamstress* gjenfortolkes *Primeros pasos*, 1937, av maleren Antonio Berni.

I originalen vises vi inn i det enkle verkstedet til en ung syerske, en sliten arbeider. En mannlig danser, en representasjon for kvinnens drømmer, overskygger syersken der hun tenksomt sitter bøyd over det langtekkelige arbeidet. Når Costantino gjenfortolker rollen som syerske, plasserer hun seg i samme positur som Bernis karakter, setter dramatisk lys på scenen og lar sitt eget uttrykksfulle ansikt formidle syerskens stilltiende styrke. I kontrast til Bernis maleri, der en mannlig danser passivt observeres av en syerske, viderekobler Costantino betrakterens oppmerksomhet til syersken og aksentuerer dermed hennes rolle i scenen. Ved å gjøre dette hevder hun respekt for karakteren, for den kvinnelige tilstedeværelsen i kunsthistorien og for kvinner generelt, både som subjekt og som utøvende håndverkere og kunstnere (Blanton Museum of Art 2009).

Alison Lowry: *Empty Dress*, 2010

Respekten for kvinners håndverk er også en uttalt del av Alison Lowrys kunstneriske uttrykk. Interessen for klær og tekstiler har hun delvis fått gjennom arvede familieklenodier, noe som gir seg synlig utslag i taktile, skjøre glassarbeider. Det er særlig måten tekstilene preserverer spor, både fra den som skapte og den som brukte plagget, som fasinerer henne. Ved å betrakte klær som et andre hudlag, uløselig knyttet til personlige fortellinger, undersøker hun hvordan et fysisk objekt kan fungere som en beholder for minner. I et intervju har Lowry uttalt: «Tomme kjoler henger som skjeletter i klesskapene, uløselig forbundet med minnene den fraværende kroppen ennå gir» (Blakeley, 2013).

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utg.



Figur 14 *Empty Dress*, Lowry, 2010

I *Empty Dress* har Lowry tatt utgangspunkt i en viktoriansk dåpskjole, som har tilhørt familien i generasjoner. Kjolen er framstilt i hvitt glass og teknikkene hun bruker tillater det taktile ved stoffet, de intrikate broderiene, samt slitasje og små huller å tre fram. Verket igangsetter refleksjoner over individets tilhørighet til både fortid, nåtid og framtid. Kroppens transitive tilstander i forbindelse med fødsel og død er noe av det Lowry undersøker her, det menneskelige subjekts skjørhet og sårbarhet i disse fundamentale overgangsfasene ved livets start og utgang (Blakeley, 2013).

Cathy Daley: *Untitled 944, Untitled 946, Untitled 942, 2014*

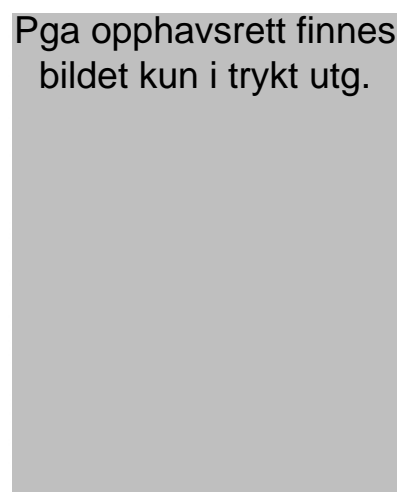
I flere tiår har Cathy Daley arbeidet med en omfattende serie tegninger der hun undersøker ikonografien knyttet til det feminine slik det eksisterer i vår kulturelle forestilling, i vårt personlige minne og i fantasien. Daley baserer sine undersøkelser på en vedvarende ikonografi med røtter bl.a. fra Hollywood og glamorøse motemagasiner. I tegningene fortrenses kroppen nesten fullstendig av voluminøse skjørt over usannsynlig lange bein. Det formidlet som ligger bak mange av stereotypene, et formidlet som bl.a. er bygget på urealistisk perfektion, er i Daleys tegninger gitt en kunstnerisk fortolkning. Det nostalgiske preget disse kjolene har knytter også an til minner lagret i hukommelsen, men ved å faktisk avtegne disse mentale avtrykkene fra fortiden inn i nåtiden, reiser Daley aktuelle spørsmål rundt kvinnekroppen som objekt, som attråverdig skueplass for betrakteren og som handelsfremmede vare (Baert 2001).



Figur 15 Untitled 944, 2014



Figur 16 Untitled 946, 2014



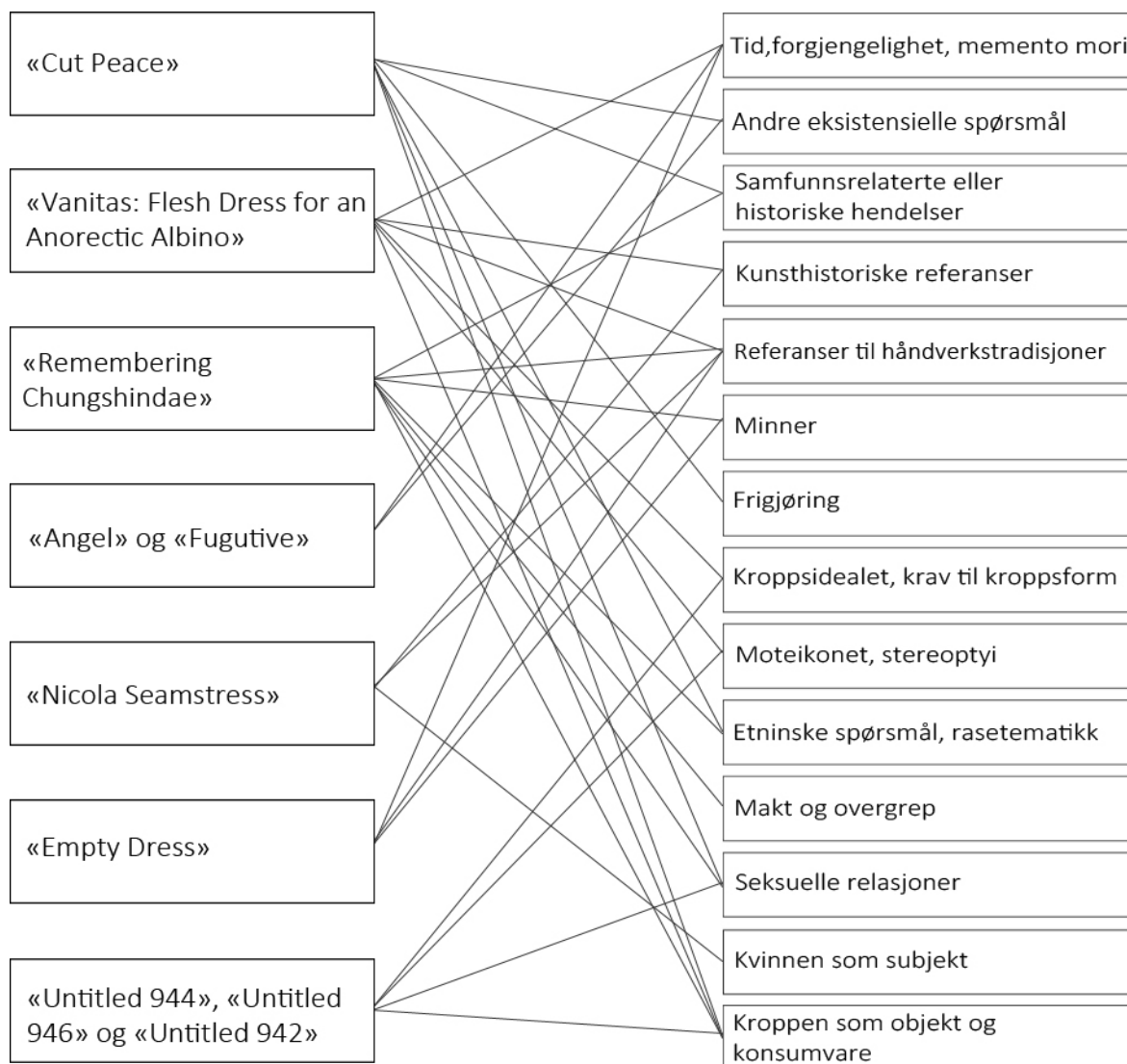
Figur 17 Untitled 942, 2014

Tegningene av kjoler i naturlig størrelse er utført med sveipende bevegelser i sort oljepastell på gjennomskinnelig hvit vellum. De delikat utformede figurene, idealiserte og uoppnåelige, har en fasinende tiltrekningskraft og representerer ved dette en ambivalens vi gjerne besitter i forhold til moten. På den ene siden avviser vi den, på den andre siden nyter vi det lekne, fantasifulle og fantastiske vi ikke har tilgang på.

I Daleys tegninger fornemmes også en spenning knyttet til noe udefinert og ustabil ved at konturene er uklare og formene dermed ikke tydelig definert. Men den mest urovekkende forstyrrelsen anes i de hvite flatenes ytterkanter, der underlaget «tilsmusses» av krittflaker og fingermerker. Påminnelsen om en virkelig kropp, kunstnerens kropp, inkorporert gjennom de sporene hun har etterlatt seg, står som en motsetning til fantasikroppen kjolene implisitt viser oss. Disse semiotiske tegnene skaper en kroppslig signatur, en korporlig infiltrasjon fra det virkelige livet inn i den forestilte, idealiserte verdenen.

3.1.5 Oppsummering

I de foregående kapitlene er kjolen som meningsbærende objekt belyst. I den sammenhengen betraktes kjolen som semiotisk tegn, som avhengig av konteksten kan kommunisere ulike ting. Videre er noen aspekter ved mote, kropp og kjønn trukket fram. Dette fordi jeg mener det har relevans for forståelsen av hvordan kjolen har vært brukt både som utgangspunkt for og som del av fortelling i skapende sammenheng. Som en oppsummering vises en skjematisk oversikt over hvilke ulike aspekter innholdet de sju verkene fra foregående kapittel berører. Dette gir noen indikasjoner på hvordan kjolen kan fungere som membran for konfigurasjon av poetiske fortellinger. Spesielt interessant er det også å merke seg at i fem av verkene spiller materialiteten, det taktile og andre sanselige egenskaper ved selve materialene, en avgjørende rolle for forståelsen av innholdet. Den skjematiske oversikten blir sammenholdt med verk fra den empiriske undersøkelsen i kapittel 4. 4.



Figur 18 Skjematisk fremstilling over sammenhengen mellom verk og innholdsaspekter

3.2 Begrepet fortelling

Som tidligere sagt vender jeg meg mot det lingvistiske feltet når aktuell teori om fortelling velges ut. Teorien kompletteres og diskuteres med stoff fra kapasiteter innenfor det bildespråklige feltet. Spørsmål knyttet til hva er språk og fortelling er, og hvilke kriterier som ligger til grunn for å karakterisere noe som fortelling, blir diskutert. Begrepsparet poetisk fortelling redegjøres det også for. Hvordan kunnskap fra lingvistikken implementeres i og kan forstås i forhold til det bildespråklige feltet følger kontinuerlig tett på. Kapitlet avsluttes med en oppsummering, som skisserer noen kriterier for hvordan poetisk fortelling forstås. Kriteriene tas med til empiriske undersøkelser.

3.2.1 Diskusjon om språk

Jeg har tidligere berørt spørsmål knyttet til om klær kan utgjøre et språk eller kommunisere et meningsinnhold. Da jeg om litt skal forsøke å definere hva fortelling kan være, er det nødvendig med en grundigere tilnærming til begrepet språk, særlig knyttet til visuelle uttrykk. Jeg baserer det følgende på bildesemiotikk utviklet og bearbeidet av svenske forskere i kretsen rundt Gert Z. Nordström, samt Berit Ingebretsens doktoravhandling om metaforbasert tegning som bildespråkssystem. Begge disse perspektivene skiller seg fra den veletablerte kunsttradisjonen, der en normativ innstilling til kvalitet er bestemmende for hva som er interessant (Ingebretsen 2008).

Den bildesemiotikken som ble utformet i Sverige på 1970-tallet fikk gjennomslagskraft også i norske utdanningsinstitusjoner, noe jeg selv erfarte som student på begynnelsen av 80-tallet. Noe av utgangspunktet finner vi i Ferdinand de Saussures teorier om at språket ikke er en avspeiling av en allerede eksisterende virkelighet, men lever sitt eget liv og må forstås ut fra seg selv. Språket formes ikke av virkeligheten, det er derimot virkeligheten som formes av språket. Språket danner med dette grunnlaget for vår oppfatning av virkeligheten. Saussure skiller mellom *langue*, som utgjør det abstrakte og formelle språkssystemet, og *parole*, som betegner den konkrete, individuelle språkhandlingen og vektlegger det første i sine teorier. Knyttet til bildesemiotikk benevner Nordström det overordnede billedspråkssystemet som *kode* og det individuelle billeduttrykket som *melding* (Nordström 1996). En sammenstilling av begrepene kan være hensiktsmessig:

LANGUE - SPRÅK - KODE

PAROLE - TALE - MELDING

Saussure redefinerer videre tegnbegrepet og ser tegnet som noe som forbinder et lydbilde med et begrep. Forholdet mellom lydbilde og begrep er tilfeldig, og bindes sammen av kulturelle konvensjoner. Et eksempel er ordet KJOLE, som er sammensatt av fem bokstaver, som gir fire lydenheter, eller fonemer. Disse danner til sammen et lydbilde. Vi forbinder dette lydbildet med begrepet kjole, men forbindelsen er tilfeldig og tillært gjennom konvensjoner. Ordet kjole representerer et tegn, som altså er satt sammen av et lydbilde og det begrepet lydbildet henviser til. Saussure kalte lydbildet eller uttrykket, for *signifikant* og begrepet eller innholdet, for *signifikat* (Nordström 1996), slik denne sammenstillingen viser:

LYDBILDE - UTTRYKK - SIGNIFIKANT

BEGREP - INNHOLD - SIGNIFIKAT

Verbalspråket artikuleres av de enkelte lydenhetene, fonemene, tilsvarende de 29 bokstavene i alfabetet vårt. I seg selv er de distinkte lydene helt uten betydningsinnhold, men når de kombineres på uendelig mange måter og danner lydbilder, knyttes disse til begreper, som igjen har innhold og betydning. Tegnene, ordene, kan videre settes sammen og kombineres etter en bestemt grammatisk orden og danne setninger og omfattende tekster. I bildeuttrykk kan man betegne en side ved farge, valør, form, strek som ikke betydnings-bærende, tilsvarende fonemene. De formalestetiske virkemidlene kan videre settes sammen til tegn, som igjen kan kobles til andre tegn og slik danne konstruksjoner med komplekst meningsinnhold. Det er imidlertid ikke noen konsekvens i bildeuttrykk når det gjelder ikke-betydningsbærende enheter. (Karlsson 1996). En sort flate kan i en sammenheng være helt uten betydning, altså tilsvarende et fonem, mens den i en annen sammenheng kan bære betydninger, for eksempel henviser til sorg.

Kenneth Karlsson drøfter anvendelsen av det semiotiske systemet i forhold til bildeuttrykk og påpeker flere svakheter eller begrensninger ved å knytte bilder for tett opp til dette. Når Karlsson snakker om bilder i denne sammenhengen omfatter det alle typer fremstilte bilder. Han påpeker blant annet at bildeuttrykk har en uklar systemkarakter. Det betyr at det i bilder ikke finnes noen faste regler for hvordan ulike tegn skal kombineres, slik ord i verbalspråket er ordnet lineært i et bestemt grammatisk system. Bilder er derfor ikke et språklig system bygget på samme måte som verbalspråket, mener han (Karlsson 1996). Av ulike grunner mener Karlsson det er på tide å konkludere med at bilder ikke er et system av tegn i saussuresk forstand. Til det er billedspråket for komplekst og mangetydig, og det lar seg vanskelig innordne et rent semiotisk system. Videre medfører vektleggingen av *langue* i den saussureske semiotikken at det er den analytiske tilnærmingen til selve

språkssystemet som får oppmerksomhet, ikke forståelsen for de meningskonstruksjonene som en individuell språkhandling, *parole*, medfører. Med den sterke betoningen av *langue* analyseres språket som en egen verden, som bare snakker til seg selv. Karlsson avviser ikke Saussures språkmodell, men mener at den har sine klare begrensninger og går på bekostning av språkets relasjon til verden. Han trekker derfor Ricoeur inn og diskuterer en utvidet modell der språkets *mening* vektlegges i mye større grad (ibid).

Det Ricoeur tilfører er en semantisk beskrivelse av språket, i følge Karlsson. Dette innebærer en utvidelse fra å oppfatte språket som noe i seg selv, som man kan forklare hva *er*, til også å studere hva språket *gjør* når det peker ut over seg selv og formidler mening (Karlsson 1996). Med dette inkluderer Ricoeur både den som skaper teksten, teksten i seg selv og den som tar til seg teksten og gjør den til sin egen, slik han beskriver det i den trefoldige mimesis. For Ricoeur er nettopp det siste avgjørende, nemlig at teksten først får sin fulle mening gjennom en hermeneutisk horisontsammensmelting mellom tekst og leser (Ricoeur 2002, Kemp 1999). Med dette som utgangspunkt blir språket, teksten, del av et større kommunikasjonssystem der mulighetene åpnes for ny erkjennelse.

Språk som del av et kommunikasjonssystem, ja, som det sentrale ved kommunikasjon, ligger til grunn for Ingebretsens doktoravhandling på metaforbasert tegning. Hun undersøker, gjennom avistegning og et bredt teoritilfang, hvordan man kan formulere ideinnhold med tegning i stedet for med ord og utreder et bildeSPRÅKsystem i tilknytting til dette. Med bakgrunn i ulike hjelpedisipliner, bl.a. semiotikk og kognitiv semantikk, og den kognitive metafor-teorien som verktøy, bringes et nytt perspektiv inn i forhold til hvordan visuelle tegn både kan organiseres og varieres for å utgjøre et komplekst meningsinnhold og hvilke kognitive mekanismer som muliggjør dette. Sentrale nøkkelord i hennes forskning er fortelling og metafor (Ingebretsen 2008). Selv om Ingebretsens forskningsobjekt, avistegning, kjennetegnes av adskillig større språklig presisjon når det gjelder formulert budskap enn det som er ønskelig i min undersøkelse, finner jeg det hun skriver om fortelling og metafor svært relevant. Jeg vil svært gjerne få øse av denne kunnskapsrikdommen i det videre arbeidet mitt.

For å klargjøre eget ståsted i forhold til sammenhengene mellom språk og visuelle uttrykk gjøres forsøksvis en oppsummering ved å bruke et av verkene fra kapittel 3.1.4 som utgangspunkt. Jeg velger meg *Untitled 942*, figur 17, for å eksemplifisere dette på en enkel måte og starter med noen begreper fra semiotikken. I *Untitled 942* trer flere tegn klart fram. Disse har både en materiell side, et uttrykk, og en begrepsmessig side, innholdssiden. I Saussures språk-teori betegnes disse som nevnt henholdsvis signifikant og signifikat. Det

mest iøynefallende tegnets signifikante side består av sorte krittstreker samlet til tette, dekkende flater på hvit vellum. Den innholdsmessige siden av dette tegnet, signifikatet, gjør seg gjeldende ved likhet. Det er et visuelt tegn på et par kvinneben. Til forskjell fra ord kan altså billedtegn ha en forbindelse mellom signifikant og signifikat ved at de ligner på det de står for. Dette var en liten, men en ikke uvesentlig digresjon. Et annet tegn består også av sorte krittstreker på hvit vellum, men har flere valører og en mer uklar, transparent form enn det første. Signifikatet gjør seg her gjeldende ved konvensjoner. Tegnet leses som en kjole eller et skjørt, men bare ved plasseringen i forhold til det første tegnet kan vi betrakte det som et tegn for kjole. Så finnes det til slutt noen indeksikalske tegn i billedflaten. Deres materielle side består også av sort kritt på hvit vellum, men de skiller seg fra de andre ved linjer, form og valører. Innholdssiden kan sies å være fingeravtrykk og tilfeldige krittstreker. Tegnene framstår delvis gjennom likhet, men må betraktes som indeksikalske tegn på grunn av nærhetsrelasjonen til billedskaperen. De nevnte tegnene inngår videre i en overordnet struktur, uten at man på noen måte kan si at det dreier seg om noe grammatisk regelbestemt. Til sammen utgjør alle tegnene en konstitutiv helhet, noe meningsfullt, som det er mulig å forstå og fortolke.

I det videre arbeidet betrakter jeg visuelle uttrykk som språk, ikke i streng semiotisk forstand, men i en løsere metaforisk forstand ved at man som skaper kan formidle tanker og begreper gjennom dem, og ved at en betrakter kan fortolke og tilegne seg innholdet ut fra sin forståelseshorison. Et analytisk forhold til de formalestetiske sidene ved visuelle uttrykk betrakter jeg som vesentlig, som et grunnlag for meningsdannelse i det hele tatt i denne sammenhengen. Det understrekes dog at dette ikke prioriteres på bekostning av det semantiske perspektivet, men balanseres og søkes integrert ved fortolkninger og analyser i de empiriske undersøkelsene.

3.2.2 Hva er fortelling?

Det er så langt gjort en kort drøfting av hvorvidt visuelle uttrykk kan utgjøre et språk. Når svaret er ja på dette, er det med utgangspunkt i at visuelle uttrykk kan defineres som meningsfulle tegn og er mulige å forstå i en kommunikasjonssammenheng. Med dette som bakgrunn vil jeg i det følgende redegjøre for teori rundt fortellerbegrepet, samt undersøke hvordan visuelle uttrykk kan defineres som fortelling når man betrakter dem ut fra gitte kriterier. Aristoteles og Jerome Bruner er valgt som teoretikere fra det lingvistiske området, den førstnevnte på grunn av sin posisjon hvis teorier har fått gjennomgripende innflytelse for ettertiden, den sistnevnte som et viktig supplement til Ricoeur. Fra det visuelle feltet har jeg valgt Kirsten Meisner Christensen, som undersøker bilders

forankring i det narrative med utgangspunkt i Bruners teorier og Ingebrethsens doktoravhandling om metaforbasert tegning.

Mennesker har anvendt visuelle uttrykk i språklig sammenheng i tusenvis av år og fortellinger har vært brukt både som en måte å tenke på og som uttrykk for en kulturs verdenssyn. Som et eksempel på dette kan nevnes Parthenonfrisen, som løp som en kontinuerlig strukturert fortelling rundt tre av Partenontempelets cellavegger. Frisen består av en rekke aktører som beveger seg framover i rytmiske sekvenser, noen til fots, andre til hest, noen bærende på offergaver, andre på våpen. En akseptert fortolkning er at frisen viser den årlige Panathenaiaprosesjonen, der målet var å feire Athens skytsgudinne Pallas Athene, og overrekke henne en ny ullpeplos, en type kjole. Ved å lese frisen fra et gitt sted kan man følge prosesjonen tidsmessig fra den starter i nordlige del av Athen til den ender på Akropolis, foran tempelets fjerde cellavegg, der de olympiske gudene var representert. Frisen innehar mange av den klassiske fortellingens kjennetegn som aktører, handling, karakterisering og tid. Den starter rolig, bygger seg mer og mer opp og kulminerer ved det som er selve målet, nemlig peplosoverrekkelsen. Fra Parthenonfrisens er det nærliggende å bevege seg noen år fram i tid til Aristoteles og Poetikken, da hans analyser fortsatt fungerer som referanseramme for fortelling. I motsetning til sin læremester, Platon, er Aristoteles opptatt av fortellingens persepsjons-psykologiske aspekt, *katharsis* eller renselse, og av hvordan kunstneren skaper sine verk ved hjelp av bestemte komposisjonsregler og prinsipper (Børtnes 1980, Bale 2009). Aristoteles er særlig opptatt av den greske tragedien, og sentralt i hans analyser står *mimesis*begrepet, som på norsk har fått oversettelsen *etterligning*. Det knyttes lett noe passivt til *mimesis*begrepet, men Aristoteles fremhever *mimesis* som en medfødt egenskap som mennesket gjennom skapende virksomhet, *poiesis*, har stor glede og nytte av for å få ny kunnskap, for å orientere seg i virkeligheten og for å skape orden i sin tilværelse. Tragedien er nettopp en måte å skape orden og bringe likevekt på. Som tragediens «sjel» betegner Aristoteles selve handlingsforløpet, *mythos*. Gjennom *mythos* følger vi karakterenes skjebnesvangre opplevelser fra lykke til ulykke, organisert gjennom fortellingens begynnelse, midtparti og avslutning, og opplever gjennom dette *katharsis*, renselse (ibid). I Børtnes norske oversettelse definerer Aristoteles tragedien slik:

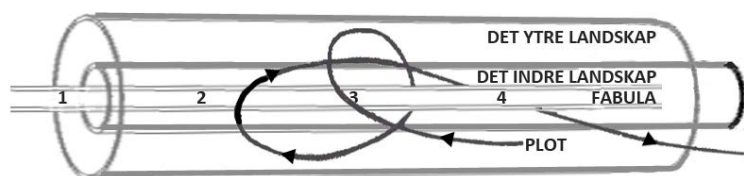
Tragedien defineres etter en etterligning av en verdig og fullstendig handling av et visst omfang, i et språk som er forskjønnet på forskjellig vis i de ulike deler, fremført av handlende personer og ikke gjennom beretning, og som gjennom jammer (eleos) og skrekk (fobos) fullbyrder renselsen (katharsis) fra slike effekter (1980, s. 31).

Tragediens viktigste funksjon er altså ny innsikt og renselse, *katharsis*, Som gjenstand for diktningens *mimesis* regner Aristoteles karakterer, skjebnesvangre opplevelser og handlinger. Som midler i fortellingen regner han rytme, harmoni og ord, og som betingelser for *mimesis* av en fullstendig handling må dramaturgien organiseres gjennom begynnelse, midtparti og avslutning (Børtnes 1980, Bale 2009).

Også for Bruner representerer fortellingen en ordening av begivenheter som utfolder seg i tid, der handlende mennesker utgjør kjernen. Innflytelsen fra Aristoteles er åpenbar, men Bruners perspektiv inkluderer kulturen og det kognitive aspektet i større grad. «Å vite er å kunne bruke kulturelle verktøy som fortellinger og vitenskapelige genre for å løse problemer sammen med andre» (Bruner 1997, s. 12). I Bruners narrative teori gjøres erfaringer meningsfulle gjennom å ta i bruk felles kulturelle symbolsystemer for å konstruere fortellinger. I følge han er det først og fremst ved hjelp av den narrative tenkemåten vi bygger opp en versjon av oss selv og knytter oss til verden. Slik blir fortelling en kognitiv måte både å forklare og fortolke det nåtidige, fortidige og framtidige. Bruner sier at vi konstruerer historier om den såkalt virkelige verden omtrent på samme måte som vi konstruerer fiksjonshistorier. Han snakker da om et sett formelle regler og fortellingsstrukturer. Som hos Aristoteles står en handlende aktør sentralt. Bruner mener videre at aktøren innretter handlingen mot et mål i et gjenkjennelig miljø ved hjelp av visse midler. Det som driver fortellingen fremover er et problem, et brudd med det man kan forvente seg, noe man må tenke over for å forstå. Fortellingen ender i en *coda*, oppsummering og refleksjon, som bringer oss tilbake til her og nå og får oss til å fundere over den nye innsikten og ta stilling til det vi har tilegnet oss. Bruner sier videre at fortellinger alltid utspiller seg i et dobbelt landskap, et subjektivt i hovedpersonens bevissthet og et «objektivt» eller «virkelig» som fortelleren informerer leseren om selv om hovedpersonen ikke kjenner til det (Bruner 1997). Måten man konstruerer en fortelling på trenger ikke imitere historiens orden, slik den utspant seg i «virkeligheten». Derfor skiller Bruner mellom *fabula*, som henviser til de «virkelige» begivenhetenes kronologiske orden, og *plot*, som utgjør den konstruerte fortellingens forløp (Christensen 2000). Dette blir et vesentlig poeng for Christensen når hun anvender Bruners teori om det narrative for å undersøke billedspråklig virksomhet som læreprosess.

Christensen utvikler en analysemodell basert på Bruners narrative teori, som hun anser kan brukes på alle typer billeduttrykk, skjønt hun gjør oppmerksom at det kan oppstå vanskeligheter i noen sammenhenger. Billeduttrykk definerer hun som «ikke bare de plane, todimensjonale, men også de tredimensjonale og elektroniske» (Christensen 2000, s. 44).

Hun betrakter billeduttrykk som konstruksjoner som kan uttrykke og kommunisere vår oppfattelse og våre erfaringer med verden, den ytre så vel som den indre. Begreper hun tar med seg fra Bruner er fabula, plot og indre og ytre landskap, samt temporalitet. Med utgangspunkt i disse begrepene utvikler Christensen sin modell (2000, s. 39) og undersøker gjennom to barnetegninger og et non-figurativt maleri hvorvidt bilder lar seg forstå som fortellinger. Følgende modell er konstruert med intensjon om størst mulig likhet med Christensens.



Figur 20 Modell basert på Christensens med utg. pkt. i Bruners narrative teori

Det er interessant å følge Christensen gjennom analysene. I barnetegningene defineres innholdet i fabula og plot, og det redegjøres for sammenhengen mellom disse. Også i det non-figurative maleriet leses handling og temporalitet inn og fabula, og plot defineres. Når handling og tid kan redegjøres for også her, begrunnes det med vår kulturelt betingede leseretning og at tidsaspektet er et menneskelig grunnvilkår, jamfør Ricoeur. I det ytre landskap, eller handlingens landskap som hun også kaller det, beskrives det man faktisk ser. Det er når det skal redegjøres for det indre landskap, som Christensen definerer som bevissthetens landskap, eller mer presist skaperens indre bevissthet, det blir komplisert.

Min intensjon med å gi en kort redegjørelse for Christensens modell og analyser er å få en større forståelse for hva fortelling er, og hennes arbeid representerer narrativ teori anvendt konkret inn i vårt fagområde. Slik jeg leser henne gir hun ikke noen definisjon på hva fortellende billeduttrykk er. Hennes ståsted er snarere at billeduttrykk *er* fortellende. Hun er i den sammenheng opptatt av å utvikle pedagogisk anvendelige verktøy og metoder for å forstå de skapende prosessene som finner sted i tilknytning til dette (Christensen 2000).

I *Nicola Seamstress*, figur 13, kan man lokalisere flere sentrale trekk for fortelling, slik både Aristoteles og Bruner har beskrevet dem. Vi ser en handlende aktør i et beskrevet miljø. Aktørens mest bokstavelige mål er å få gjort arbeidet ferdig og som hjelpemidler har hun bl.a. en moderne industrisymaskin. Aktør, handling, miljø, mål, middel er alle vesentlige elementer i fortelling, slik Bruner beskriver det. Vi finner disse elementene delvis igjen i det Ingebretsen beskriver som fire områder fra narratologien, nemlig hendelser, karakterisering, synsvinkling og tid (Ingebretsen 2008, s.118). Det er viktig å

minne om at metafor som kognitiv mekanisme er grunnleggende for hennes undersøkelser. Hun støtter seg bl.a. på forskning av George Lakoff og Mark Johnson, som hevder at menneskers tankeprosesser er overveiende metaforiske og at vårt dagligliv er gjennomsyret av metaforer, ikke bare språket, men tanker og handlinger også (Lakoff og Johnson 2003). Undersøkelser rundt hendelse, karakterisering, synsvinkling og tid ses derfor i lys av disse kognitive mekanismene. Jeg vil kort redegjøre for hva jeg i denne sammenhengen finner relevant å trekke ut fra Ingebretsens undersøkelse. Dette er kunnskap jeg ønsker å finne anvendelse for også knyttet til poetiske fortellinger.

Hendelser: Inkludering av hendelser er et kriterium for fortelling i Ingebretsens studie. Hun utreder problematikk knyttet til framstilling av hendelser og hendelsesrekker i bilder kontra tekst. I verbale fortellinger organiseres hendelsesrekkefølger i lineær form, mens man i bilder har en romlig organisering, noe som gir billedskaperen store utfordringer. Hendelser deler hun videre inn i to typer, der den ene er aktive handlinger, som noen gjør og som dermed får følger for andre. I den andre typen hendelser skjer det noe med selve aktøren. Prinsipielle handlinger som kan utøves, beskrives som fysiske gjerninger, taler, tanker, samt følelser, persepsjoner og sansninger (Ingebretsen 2008, s.134-139). I *Nicola Seamstress* knytter handlingen seg til selve aktøren, syersken. Vi kan lese handlingen, det at syersken har stoppet opp, satt seg litt tilbake og tatt hendene bort fra arbeidet, som del av et lengre hendelsesforløp med både fortidige og framtidige tidsperspektiv. Syersken utøver både fysiske gjerninger, hun ser bort fra arbeidet og uttrykker følelser.

Karakterisering: Ingebretsen beskriver utvelgelse, å stille oppmerksomheten på noe og se bort fra noe annet, å fokusere og selektare, som det som skjer når vi skal karakteriserer noe. Vi velger ut trekk som kan identifisere aktøren, som viser egenskaper ved aktøren og som viser verdievaluering, altså det at måten vi karakteriserer deltakeren på påvirkes av våre følelser eller holdninger (Ingebretsen 2008, s. 164-178). I *Nicola Seamstress* er aktøren identifisert ved at vi ser overkroppen på en sittende, ung kvinne. Attributter som symaskin, rødt stoff i symaskinen og hvit kjole på byste, karakteriserer henne videre som syerske. Hvilke egenskaper syersken synes å ha, knytter jeg til måten ansiktsuttrykket er formidlet på, samt kvaliteten kjolen på bysten gir inntrykk av å ha. Ut fra dette tolker jeg aktøren som en seriøs, hardtarbeidende og dyktig håndverker. Dette gir en positiv verdievaluering, om jeg har forstått begrepet riktig.

Synsvinkling: «Ingen gjenstand kan tegnes uten synsvinkling» (Ingebretsen 2008, s. 180). Begrepet, slik det redegjøres for i avhandlingen, får et komplekst og mangesidig innhold. Jeg velger å legge vekten på synsvinkling knyttet til den optiske, perseptuelle

dimensjonen billedskaperen har valgt ut for betrakteren og den psykologiske og ideologiske innstillingen billedskaperen tilkjenner (2008, s. 192-193). Nicola Costantino har gjort en rekke valg med hensyn til utsnitt og plassering av figurer i billedflaten, dybde og avstandsvirkninger, perspektiv/vinkling og lesbarhet i de ulike delene av billedflaten. Dette er handler om den optisk, perseptuelle dimensjonen. Den psykologiske og ideologiske innstillingen til billedskaperen trer først frem når vi setter *Nicola Seamstress* i relasjon til Bernis *Primeros pasos*. I denne konteksten blir det tydeligere at Costantino, gjennom sine valg tilkjenner sin innstilling ved at hun hevder respekt for syersken og for kvinner generelt, både som subjekt og som utøvende håndverkere og kunstnere, slik det tidligere ble informert om i kapittel 3.1.4.

Tid: Tidsdimensjonen utgjør en utfordring i arbeid med bildeuttrykk. Tid og hendelser er tett knyttet sammen i fortelling. Hendelser utspiller seg over tid i en viss rekkefølge, varighet og frekvens (Ingebretsen 2008, s. 194-216). Et bilde har en romlig orientering og viser oss et stykke fastfrosset tid, et øyeblikk der tiden synes å stå stille. Ingebretsen viser hvordan det likevel er mulig å gi informasjon om tid i bilder. Dette kan skje ved at tiden konseptualiseres metaforisk og vises bare ved metonymi. For eksempel kan det røde stoffet som ligger i symaskinen i *Nicola Seamstress* være et metonymisk symbol på noe foreløpig uavsluttet og dermed vise til noe fremtidig. Ved å følge Nicolas blikkretning, dannes en linje mot den hvite kjolen, som kan stå som et metonymisk symbol på handlinger som er avsluttet, noe fortidig. Slik kan romlige tegn kobles sammen med grunnleggende tidsmetaforer og vi erfarer tid i bildet.

Så langt er det redegjort for teorier knyttet til fortellingens funksjoner, midler, kjennetegn og struktur eller organisering både innenfor verbal og visuell fortelling. Det har vært pekt på forskjeller mellom de to måtene å fortelle på og noen særlige utfordringer knyttet til visuelle uttrykk er belyst i noen grad. Det jeg vil ta med meg videre når det gjelder fortellingens funksjon, og som er gjennomgående fra Aristoteles til i dag, er at fortelling gir ny innsikt. Videre anser jeg fortelling som en grunnleggende måte å skape mening og identitet i menneskers liv, jamfør Ricoeur og Bruner. For å kunne kalle noe en fortelling må hendelser eller handling være til stede. I tillegg til aktør tar jeg derfor med meg at denne må være knyttet til en hendelse. Med dette kommer tid også inn som et aspekt. Når det gjelder fortellingens organisering vil jeg avvike sterk fra den klassiske oppbyggingen, som med sin klare struktur til en viss grad leder leseren mot spesifikke fortolkninger. Tvert imot er det fortellinger som gir stort spillerom for ulike fortolkninger, jeg ønsker å undersøke. I neste kapittel utdypes dette.

3.2.3 Den poetiske fortellingen

Åpenhet og mangetydighet er viktige kjennetegn i poesien. I dette kapittelet redegjøres det for åpen og lukket fortelling, for vesentlige poetiske virkemidler og for hva det innebærer å vektlegge den poetiske funksjonen i en kommunikasjons handling. Til slutt oppsummeres hva jeg ønsker å ta med videre til de empiriske undersøkelsene i kapittel 4.

Når Umberto Eco undersøker det han kaller åpne verk bruker han bl.a. instrumentalmusikk fra midten av 1900-tallet som eksempler. Han finner at i motsetning til det han kaller klassisk lukkede verk, som fremføres for publikum med velkjent arrangement, avviser åpne verk det definitive og konkluderende. De appellerer snarere til lytterens medvirkning for å fullende verket gjennom sin egen fortolkning. I dette ligger en distansering til verkets komponist eller tekstens forfatter, og det gis større rom for mottakernes ulike fortolkninger (Eco 1984). Den typen tekst eller fortelling, som ikke legger tydelige føringer for fortolkning eller vektlegger spesifikke handlingsforløp, kan beskrives som åpen fortelling. I Ingebrethsens tidligere nevnte doktoravhandling redegjøres det for forskjellene på åpen og lukket fortelling. Ingebrethsen refererer til Mette Sandbye og beskriver den åpne fortellingen som en postmoderne form for fortelling, som kan ha assosierende linjer ut i mange retninger, som en hypertext. Stort spillerom til leseren, flertydighet og ubestemt slutt er også typiske trekk hun fremhever ved åpne i motsetning til lukkede fortellinger (Sandbye 2008, s.136).

I poetiske uttrykk er nettopp det flertydige og åpne karakteristisk, enten det handler om tekst, musikk eller bilder. Kanskje finnes noe av årsaken til denne åpenheten i det Kittang betegner som et fellestrekk for alt poetisk billedspråk, nemlig meningsutvidelse. «Et poetisk bilde vil alltid romme som en flukt fra sitt konkrete utgangspunkt; det framstiller aldri en spade som en spade, men lar alltid noe komme i tillegg» (Kittang 1998, s. 97). I dette sitatet aner jeg konturene av to vesentlige poetiske virkemidler. Når Kittang snakker om flukten fra det konkrete utgangspunkt, leser jeg samtidig betydningen av *underliggjøring* for å unngå det trivielle og konvensjonelle, og i den sammenhengen er *metaforen* sentral for å skape nye og uventede forbindelser mellom elementer som tilsynelatende er fremmede for hverandre. En spade er ikke bare en gjenspeiling av en ytre virkelighet. Den kan tillegges egenskaper fra et annet betydningsområde, slik at vi forstår noe annet eller mer, og med dette skjer det en meningsutvidelse.

Underliggjøring er et sentralt begrep for den russiske litteraturviteren og formalisten Viktor B. Sjklovskij. Når handlingene våre blir en vane blir de automatiserte og slik tørker tingene inn for oss. Ved underliggjøring som virkemiddel kan imidlertid poesien forrykke vår

vanepersepsjon, persepsjonsprosessen blir mer krevende og forlenges, og slik får vi igjen en følelse for tingene. Vi kjenner dem ikke bare igjen av vane, vi erkjenner noe nytt gjennom dem (Sjklowski 1991, s.11-25). I *Empty Dress*, figur 14, er en gammel viktoriansk dåpskjole fremstilt i hvitt glass, et hardt og samtidig skjørt og knuselig materiale. Det har skjedd en semantisk forskyvning fra slik vi vanligvis forstår eller oppfatter kjolen. Vår vanepersepsjon utfordres, og vi ser i tingen et utvidet meningsinnhold. Samtidig oppleves verket å fungere som en metafor for definitive overgangsfaser i menneskelivet.

Når metaforen ikke har vært belyst i særlig grad før nå, handler det ikke om at den ikke er grunnleggende til stede i all fortelling og all vår tenkning, men innenfor poetiske uttrykk oppleves den å ha en særlig betydning. For å skape poetiske fortellinger gjennom billeduttrykk blir bruken av metonymi og metafor sentralt, nettopp for å formidle abstrakt meningsinnhold. Det ligger utenfor oppgavens intensjon å vie mye plass til teoretiske utlegninger knyttet til metonymi og metafor, men noe må med fordi det er en så sentral del av billedskapende arbeid. Jeg støtter meg på forskning av Lakoff og Johnson, som hevder at menneskers tankeprosesser er overveiende metaforiske, det vil si at vi forstår de fleste begreper delvis ut fra andre begreper, og at fysiske, ikke minst kroppslige, og kulturelle erfaringer danner grunnlag for begrepsdannelsen (Lakoff & Johnson 2003). Deres forskning er videre utgangspunktet for Ingebrethsens undersøkelser knyttet til metaforbasert tegning, som gir vesentlige bidrag til bildefeltet. Ved anvendelse av metonymi er det nærhet eller likhet mellom ulike entiteter som gjøres gjeldende. Metonymi har først og fremst en refererende eller henvisende funksjon (ibid). I billedskapende arbeid kan for eksempel en kjole eller del av en kjole henviser til en bestemt person, til kvinne som begrep, til kropp eller fravær av kropp med mer, det avhenger av konteksten. Slik henviser McConnell tomme kjoler i *Fugitive* og *Angel*, figur 11 og 12, til fravær av kropp og dermed fravær av liv. Metaforen virker på en litt annen måte, og dens viktigste funksjon er forståelse, ifølge Lakoff og Johnson. Metafor, av gresk «metaphora», betyr overføring, og metaforen er først og fremst en måte å oppfatte en ting ut fra en annen på, eller sagt på en litt annen måte: Ved hjelp av metafor *overføres* betydning fra et mentalt domene til et annet (ibid). Tilbake til «Angel», der både farger, former, materialer og stoffligheten disse har, representerer en rekke betydningsbærende kvaliteter. Det tørre, transparente, hudlignende materialet i kjolen hentyder til kropp som engang var fylt av liv. Vannet (livets vann?) i det båtformede sinkkaret, har det noe med reise og gjøre? Den tomme kjolen versus det fylte karet: Noe er forlatt, men har etterlatt seg noe og noe blir igjen? Det lette, svevende elementet (på tur opp?) over en beholder, som er tung av (oppsamlet?)

væske. Til sammen oppfatter jeg dette verket som en metafor på en livsreise, men fortellingen er åpen og gir ingen entydige svar på spørsmålene som stilles.

Så langt er det redegjort for viktige aspekter knyttet til hva som kan ligge i begrepet poetisk fortelling. Det tvetydige og åpne er belyst, og virkemidler som underliggjøring gjennom metonymi og metafor er kort redegjort for. Før kapittelet lukkes vil jeg vende tilbake til den poetiske funksjonen, slik Jakobson beskriver den, som et element *sui generis*, for sin egen skyld (Jakobsen 1960, s. 350-377, Waugh 1980, s. 57-92). Dette for å klargjøre hvilken faktor jeg ønsker å vektlegge når man ser fortelling som kommunikasjonshandling.

I enhver kommunikativ handling vil det i enkleste forstand være en sender, et budskap og en mottaker. Jakobson peker på seks ulike faktorer som er mer eller mindre aktive i enhver form for kommunikasjon, dersom den skal lykkes. Sender og mottaker må kjenne koden, det vil si det språket (verbalt eller visuelt) som meldingen framstilles i. De må begge kjenne kanalen meldingen sendes gjennom, og den konteksten som meldingen viser til. Disse faktorene kan beskrives i en enkel modell basert på Jakobsons egen (Jakobson 1960, s. 353):



Figur 20 Skjematisk fremstilling av Jakobsons kommunikasjonsmodell med sju faktorer

Korresponderende med hver enkelt av disse faktorene beskriver han seks ulike funksjoner, som hver på sin måte betoner eller vektlegger de ulike faktorene. Disse kan settes opp i en tilsvarende modell (Jakobson 1960, s. 357).



Figur 21 Jakobsons seks ulike funksjoner

Når den ekspressive funksjonen er dominerende i kommunikasjonen settes senderens oppfatning av å formidle egne følelser eller holdninger i forhold til en gitt sak i fokus. Når det er viktigere å påvirke eller overbevise mottakeren om en sak, er det den appellative funksjonen

som er mest sentral. Det Jakobson er særlig opptatt av er imidlertid den poetiske funksjonen, som korrelerer med meldingen som faktor. Dette betyr at det er selve uttrykket, det estetiske ved meldingen i seg selv, som får størst oppmerksomhet, selv om Jakobsen understreker at det aldri bare er en, men alltid flere funksjoner knyttet til hver faktor (Jakobson 1960, s. 351-357).

Når jeg legger vekt på Jakobsons teori om den poetiske funksjonen er det fordi jeg ønsker å klargjøre at det er kvaliteter ved verket i seg selv jeg finner interessante, men ikke fordi verket betraktes som fullstendig autonomt. Linje, form, farge, materiale og teknikker er kvaliteter, som gjennom måter de anvendes og organiseres på skaper nye enheter som betraktes som betydningsbærende. Til sammen utgjør de enkelte delene en syntese med et meningsinnhold, som peker utover seg selv. Et verk, en poetisk fortelling, er dermed ikke isolert eller løsrevet fra den empiriske verden, men henvender seg mot verden og formidler mening.

3.2.4 Oppsummering

I undersøkelsene av hvordan kjolen kan fungere som en membran for konfigurasjon av poetiske fortellinger, er jeg opptatt av *selve konfigurasjonen* som et konkret resultat av skapende handling. Med dette settes bildeuttrykket, det Nordström kaller meldingen eller *parole*, jamfør saussuresk terminologi, i sentrum. Dette innebærer at det er den poetiske funksjonen, verket som sådan, det tas utgangspunkt i. I de empiriske undersøkelsene vil derfor et analytisk forhold til formalestetiske sider bli viktig, nettopp fordi formalestetiske virkemiddel gjennom variasjon og organisering til sammen utgjør meningsenheter som peker ut over seg selv. Med utgangspunkt i verket bringes det semantiske perspektivet inn, og i møte med betrakteren kan den poetiske fortellingen folde seg ut og gi ny mening.

Som kriterier for poetiske fortellinger legger jeg til grunn at følgende elementer kan gjøres rede for eller lokaliseres: Aktør, handling, tid, synsvinkel. Videre vil tvetydighet, underliggjøring og bruk av metonymi og metafor være vesentlige aspekter.

Jeg har så langt forsøkt å avklare hva jeg forstår med begrepsparet poetisk fortelling. Det vil ikke være mulig å *påstå* at noen av verkene som presenteres i oppgaven har poetisitet, altså oppleves som poetiske, men de har alle visse kjennetegn på poetisk fortelling, slik dette så langt er definert. I neste kapittel settes poetisk fortelling inn i en utvidet kontekst der det redegjøres for Ricoeurs filosofi om fortelling som grunnleggende for å finne mening og skape identitet.

3.3 Ricoeur og fortelling

Ricoeurs filosofi om fortelling som identitetskonstituerende i menneskers liv er tidligere skissert opp. Når jeg har valgt hans teori som bakgrunn for å belyse problemstillingen, er det både fordi jeg finner et filosofisk forankringspunkt jeg kan slutte meg til og fordi jeg mener hans tekster har stor relevans for vårt fagområde. Jeg vil derfor først utdype det jeg oppfatter som sentrale elementer ved Ricoeurs filosofi og den tradisjonen han står i. I det påfølgende kapittelet redegjøres det for Ricoeurs tredelte mimesis. Til slutt oppsummeres stoffet og det utvikles en modell av den tredelte mimesis som de empiriske undersøkelsene kan ses i lys av.

Slik jeg leser den tredelte mimesis handler det om hvordan det enkelte mennesket anvender fortelling for å få en forståelse for seg selv i en levende historie, der individets tidserfaring er essensiell. Vår personlige, sanselige erfaring med tiden lar seg ikke forstå på samme måte som vi forstår den rasjonelle, kosmologiske tiden, som måles og forklares rent vitenskapelig. Den fortalte tiden, fortellingen, blir i den sammenhengen å forstå som en bro over kløften mellom den fenomenologiske og den kosmologiske tiden.

Bestrebelsene på å forstå seg selv i forhold til tiden har opptatt mennesket i årtusen og kan føres tilbake til antikkens filosofer og videre til Augustin, som er sentral for Ricoeur. Augustin grublerier kommer blant annet til uttrykk på denne måten når han skal svare på hva tid er: «Hvis ingen spørger mig om det, ved jeg det; men hvis nogen stiller mig spørsmålet og jeg vil svare på det, ved jeg det ikke mere» (Kemp 1999, s. 24). Slik foregriper Augustin de store utfordringene filosofer i forrige århundre slet med når de skulle forklare tidsproblemet. Ricoeur støtter seg delvis på bl.a. Husserl og Heidegger, men finner ikke at fenomenologien, med en ren ufomidlet forståelse av tiden som utgangspunkt, kan gi tilstrekkelig svar. Han begrunner dette med at det er gjennom språket vi kan artikulere, forstå og fortolke vår tilværelse, og med det vendes oppmerksomheten ut mot samhandling i en eksisterende kultur, og det bringes et hermeneutisk aspekt inn (Sandbye 2001). Gjennom å ta i bruk kulturens ulike tegn konstruerer individet sine fortellinger og alltid med sosiale, kulturelle og historiske referanser som viktige betingelser. Vi ser at selv om utgangspunktet for Ricoeur er en fenomenologisk subjektforståelse, det at vi alltid allerede har en forforståelse gjennom vår praktiske tilhørighet til verden, og at vi gjennom vår intensjonalitet forstår handlinger og hendelser som meningsfulle, så ser han samtidig subjektet som fortolkende. Og nettopp kombinasjonen av fenomenologisk forståelse og fortolkning gjennom hermeneutiske prosesser er det som utgjør hovedprinsippet i hans mimesisbegrep, slik jeg forstår Ricoeur.

3.3.1 Den tredelte mimesis

Tid bliver til menneskelig tid, for så vidt som den udtrykkes narrativt, og fortællingen når sin fulde betydning, når den bliver en forudsætning for eksistens i tid (Ricoeur 2002, s. 75).

Ricoeurs tese om at tiden bare kan forstås som menneskelig tid når den blir fortalt, kommer til uttrykk i dette sitatet. I den tredelte mimesis setter Ricoeur Aristoteles teorier rundt det greske dramaets oppbygging og struktur, i sammenheng med Augustins tanker rundt tiden som eksistensielt fenomen. Ricoeurs tredelte mimesis handler om hvordan vi forsøker å skape orden i praktiske erfaringer med noe som har skjedd, gjennom at handlinger iscenesettes i fortelling. Det er gjennom fortelling vi kan ordne erfarte hendelser til meningsfylte helheter og slik åpner fortellingen en verden vi kan bo i, slik Ricoeurs elev Peter Kemp formulerer det (Kemp 1999, s. 36). I det Ricoeur beskriver som en hermeneutisk spiral beveger vi oss fra uorden i temporale erfaringer til orden i de fortellingene vi konstruerer.

Mimesis 1: Pre-figurasjon

Mimesis 1, eller pre-figurasjonen, representerer fortellingens forankring i hverdagen. Det er alltid i den praktiske hverdagens handlinger man finner stoff for fortellinger, og for å kunne lage en sammenhengende fortelling er vår forforståelse av hverdagens handlingsverden en betingelse. Vi må derfor først forstå hva den menneskelige handlingen dreier seg om, og her peker Ricoeur på tre kjennetegn. For at det skal finne sted en skapende komposisjon i mimesis 2 må vi (1) først forstå noe om handlingens struktur og semantikk, (2) videre noe om dens symbolske ressurser og (3) til slutt noe om dens temporalitet (Ricoeur 2002).

I min undersøkelse blir kjolen, og det meningsinnholdet man kan filtrere gjennom den, fortellingens forankring i dagliglivets handlingsverden. For å forsøke å relatere kjennetegn ved mimesis 1 til et konkret verk velger jeg *Remembering Chungshindae*, figur 10, skjønt jeg er klar over risikoen ved å forsøke å si noe om andres forforståelse. Jeg antar likevel at forutsetningen for å kunne skape dette verket er at (1) kunstneren hadde en forståelse bl.a. for den historiske hendelsen, de ulike aktørenes roller, hva som var motivet for handlingene, hva som ble resultatet av handlingene med mer. Spørsmål om hva, hvor, hvordan, hvorfor, med hvem eller mot hvem o.s.v., blir sentrale når kunstneren forsøker å forstå handlingens struktur og semantikk. I følge Ricoeur er enhver handling, som kan fortelles, allerede på forhånd uttrykt i tegn, regler og symboler og er slik allerede symbolsk formidlet (Ricoeur 2002). Soon Min kunne antakelig (2) se det som skjedde med disse

koreanske kvinnene i en kulturell kontekst, der også etiske aspekter var sterkt involvert. Slik kunne handlingenes symbolske ressurser peke ut en retning for hennes skapende konfigurasjon. (3) Den temporale forforståelsen knytter seg ikke bare til å konstatere tidsdimensjoner som fortid, nåtid og framtid, men like mye om en utveksling mellom de ulike dimensjonene (Ibid). I så måte er *Remembering Chungshindae* det legemliggjorte uttrykket for kunstnerens forforståelse knyttet til det temporale ved handlingene.

Utgangspunktet for mimesis 1 er altså at vi alltid allerede har en forforståelse gjennom vår praktiske tilhørighet til verden. Vi forstår handlinger og hendelser, ikke bare som fysiologiske bevegelser, men som meningsfulle. Hos Ricoeur kombineres denne fenomenologiske subjektforståelsen med begrepet om et selvfortolkende subjekt. Allerede i mimesis 1 foregår en fortolkning av hendelsene. Gjennom denne bygges handlingsforløpet i fortellingen opp. Hos Aristoteles kalles fortellingens handlingsforløp *mythos*, Ricoeur betegner dette som fortellingens plot (Ricoeur 2002). Gjennom mimesis 1 formidles hendelser fra vårt praktiske liv, over til skapende konfigurasjon i mimesis 2.

Mimesis 2: Konfigurasjon

Mimesis 2 utgjør den poetiske handlingen, *poiesis*, den skapende aktiviteten der ulike fragmenter settes sammen til et meningsfullt hele. Selv om Ricoeur benevner mimesis 2 som konfigurasjon, benytter han også begrepet komposisjon, et velkjent begrep innen vårt fagområde. «Med mimesis 2 åpner *som om*'s rike seg», sier Ricoeur (2002, s. 91), og i dette *som om* forstår jeg hans vektlegging av forestillingsevnen for å forklare menneskelig handling på en nyskapende måte, der metonymi og metafor er viktige virkemiddel.

Som det ble sagt tidligere fører Ricoeur Aristoteles teorier rundt *mythos*, tragediens ordning av kjensgjerninger, sammen med temporal opplevelse. Likevel påpeker han at han «ønsker å løsne denne konfigurasjonsaktivitet fra de snærende bånd, som tragediens paradigme påtvinger begrepet «intrigelægning» hos Aristoteles» (2002, s. 92). Slik jeg forstår Ricoeur, åpner han med dette opp for en mer dynamisk ordning av de enkelte delene i det som danner handlingen eller plottet i fortellingen. Tidssekvenser kan med andre ord organiseres på ulike måter, ikke nødvendigvis følge klassisk orden. I de poetiske fortellingene jeg undersøker, ordnes handlingen romlig og med en struktur, som ikke er mulig i litterære tekster, og jeg opplever ikke at Ricoeur avviser dette. Tvert i mot sier han videre at «en historie skal på den anden side være mere end en opremsning av begivenheder i seriel orden. Den må ordne dem til et begripeligt hele, så man alltid kan spørge hva historiens «tema» er» (ibid). Det er det «begripelige hele» som er utfordringen i enhver skapende konfigurasjon, også innenfor billeduttrykk. Med sistnevnte sitat forstår

jeg både den vekten Ricoeur legger på den produktive fantasien for å organisere enkeltdelene i konfigurasjonen, samtidig som jeg ser en åpning mot de utfordringer som ligger i beskrivelse av det temporale i billeduttrykk.

Gjennom plottet, handlingen, organiseres opplevde hendelser til fortelling, og i denne prosessen skjer det en mediering mellom enkelte hendelser og helheten i fortellingen. Her forstås fortellingen ikke som gjenskaper av de hendelser den beskriver i en sekvensiell orden, men som en romlig organisering av enkeltelementer, som kan gi hendelsene retning og følelsesmessig mening. Ved hjelp av den skapende forestillingsevnen organiseres erfaringene våre fra diversitet av enkeltdeler til sammenhengende fortelling, som i seg selv utgjør mer enn summen av delene. I denne hermeneutiske prosessen ligger det et potensial for erkjennelse, som er viktig å ta med også i en didaktisk sammenheng.

I mimesis 2 konfigureres en fortelling, et verk, som man gjerne kan betrakte som autonomt, *sui generis*, for sin egen skyld, slik jeg var inne på tidligere. Dette innebærer imidlertid at man kun retter det semiotiske blikket mot verket, noe som utelukker eller gir en ufullstendig forståelse for selve meningsinnholdet. En semiotisk tilnærming til for eksempel *Remembering Chungshindae* kan være viktig og nødvendig, men først og fremst som en forutsetning for å få en forståelse for verkets meningsinnhold. Man er ikke bare opptatt av å forklare hva det visuelle språket består av, men hva det *gjør* når det peker ut over seg selv og formidler mening, jamfør det som ble tatt opp i kapittel 3.2.1.

Konfigurasjonen har en formidlingsfunksjon, og slik inntar mimesis 2 en overgangsstilling mellom mimesis 1 og 3. Overgangen fra mimesis 2 til mimesis 3 karakteriseres av samhandlingen mellom det å skape og det å betrakte.

Mimesis 3: Refigurasjon

Enhver fortelling må ha en tilhører, og det er først gjennom selve leseakten, eller fortolkningen, at verket løses fra sin tilværelse som livløst objekt og dets potensielle kvaliteter kan realiseres. Gjennom konfigurasjonen, det konkrete verket, aktiveres vår forforståelse og vi tilegner oss verket eller fortellingen. «Vi følger altså en præfigurert tids skæbne til en refigurert tid ved en konfigurert tids formidling» (Ricoeur 2002, s. 77). Gjennom møtet med verket tilegner vi oss fortellingen og blir «nye» mennesker (2002). Mimesis 3 representerer dermed interaksjonen mellom verket, betrakteren og verden. Betrakterens verden møter verkets verden, og betrakteren kombinerer sin eksistensielle forforståelse med den kreative konfigurasjonen fordi hun har en intensjon om å gi verket mening i forhold til sin egen historiske og eksistensielle situasjon (ibid).

Vi ser at Ricoeur setter leserens eller betrakterens egen forståelse av verket i sentrum. Et verk kan derfor inneholde like mange mulige tolkninger som det finnes betraktere. Mening oppstår i det betrakteren sanser, bearbeider og tolker all den informasjonen som presenteres i en sammenheng. Men for at fortolkningen skal være refleksiv og føre til ny innsikt og erkjennelse, mener Ricoeur at det er nødvendig med en viss avstand eller distanse mellom verk og betrakter (Ricoeur 2002). Med distansering i denne sammenhengen forstår jeg at Ricoeur snakker om en objektiv og forklarende beskrivelse av et verk, i motsetning til forståelse, som krever engasjement og innlevelse. I tradisjonell hermeneutikk har motsetningen mellom forklaring og forståelse vært opprettholdt, også som en skille mellom natur- og åndsvitenskapene. Ricoeur ser imidlertid ingen definitiv motsetning mellom forklaring og forståelse og hevder at den distansen forklaringen skaper, ikke forhindrer forståelse, men tvert imot åpner mot nye mulighetshorisonter for betrakteren. Det handler altså om å anvende forklaringen i forståelsens tjeneste for å få ny innsikt (Hermansen og Rendtorff 2002, s. 19-21, Krogh 2009).

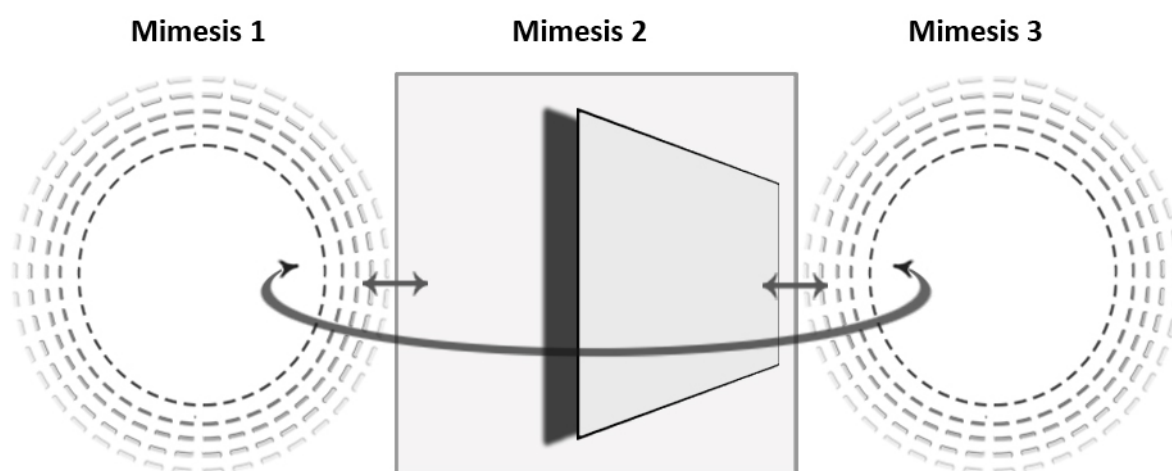
Hos Ricoeur handler ikke mimesis 3, den refleksive fortolkningen, om å tilegne seg økt forståelse for skaperens intensjoner, en historisk tid eller for verket som sådan. Man søker ikke *bak* verket for å finne mening. Det er snarere snakk om å tilegne seg en verden som foldes ut *foran* verket.

Hva jeg i sidste ende tilegner mig, er et utsagn om verden; denne ligger ikke *bak* teksten, som en skjult hensigt ville gjøre det, men *foran* den som det, værket udfolder, opdager, afslører. Dermed er det at forså ensbetydende med at forstå sig selv foran teksten: man påtvinger ikke teksten sin egen, begrænsede forståelsesevne, men udsetter sig for teksten...(Ricoeur 2002, s. 46-47).

Ved poenget om å utsette seg for teksten, og tilegne seg en verden som foldes ut foran teksten, forstår jeg den vekten Ricoeur legger på dialogen mellom betrakteren og verket som forutsetning for forståelse. Fortellingens potensial ligger dermed ikke i dens direkte referanse til det den omhandler, men i dens kapasitet til å skape ny mening for betrakteren. Å utsette seg for et verk og tilegne seg en verden, handler om at vi, i vårt møte med verket, går inn i den imaginære verden som verket folder ut. På reisen mot ny erkjennelse tar vi med vår forforståelse, vår egen indre forestillingsverden, vår fantasi og våre drømmer. Slik fullfører mimesis 3 den hermeneutiske spiralen, og «fortællingens betydning opstår i en bue fra 1 til 3, og det bliver her muligt – ikke mindst i fiktionen/kunsten, der udnytter fortællingen - at forstå vores livsverden på en ny og annen måde» (Sandbye 2001, s. 83).

3.3.2 Oppsummering og utvikling av modell

I de foregående kapitlene redegjør jeg for Ricoeurs mimesisbegrep, samt forklarer hvorfor jeg mener hans teorier er relevant i forhold til å forstå hvordan kjolen kan fungere som membran for konfigurasjon av poetiske fortellinger. I det følgende presenteres en modell av Ricoeurs tredelte mimesis. Hensikten er å bruke modellen i de empiriske undersøkelsene for å belyse hvordan selve konfigurasjonen betinger både mimesis 1 og 3 og hvordan man som skaper og betrakter forholder seg til de ulike delene av Ricoeurs helhetlige mimesisbegrep.



Figur 22 Modell av Ricoeurs tredelte mimesis

Forklaring av modell: Mimesis 1 er fremstilt som konsentriske ringe uten presis kjerne eller avslutning. Vår forforståelse av hverdagens handlingsverden er i stadig endring og utvider seg gjennom våre erfaringer. Vi kan ikke peke på verken et startpunkt eller en sluttstrek for vår forforståelse, så lenge vi er levende deltakere i en kultur. Derav de konsentriske ringene som skal vise at vår forforståelse stadig endrer seg og ikke lar seg definere presist.

Mimesis 2 omhandler både den skapende handlingen og det konkrete resultatet av denne, selve verket eller den poetiske fortellingen. Den skapende handlingen finner sted innenfor gitte rammer, representert ved det ytterste kvadratet. Den poetiske fortellingen er framstilt som en rektangulær form, som perspektivisk vender seg mot mimesis 3. Formen står også for den poetiske funksjonen, beskrevet av Jakobson og tidligere redegjort for. Skyggen som kastes er satt inn for å klargjøre det fysiske observerbare ved fortellinger, slik disse framtrer i denne oppgaven.

Mimesis 3, som handler om betrakterens møte med poetisk fortelling er igjen framstilt som konsentriske ringer uten definert avslutning. I møte med fortellinger av ulike slag utvides våre erfaringer og dermed vår erkjennelse, gjennom det Ricoeur beskriver som en hermeneutisk spiral. Mulighetene for ny erkjennelse har ingen begrensninger annet enn tiden og kan derfor utvide seg, så lenge vi lever. Pilene indikerer samspillet og den gjensidige avhengigheten mellom de ulike delene.

For å gjøre Ricoeurs mimesisbegrep og min egen modell så konkret og anvendelig som mulig for å belyse problemstillingen, viser jeg en skjematisk oversikt over hva som vil bli vektlagt i de ulike delene når jeg nå går over til de empiriske undersøkelsene.

MIMESIS 1, pre-figurasjon	MIMESIS 2, konfigurasjon	MIMESIS 3, re-figurasjon
Fortellingens forankring til hverdagen. Utgangspunkt for fortelling	Den skapende handlingen, prosessen, ide og intensjon	Fortolking, betraktrens briller
Bakgrunnen for at kjolen brukes i fortelling	Verket som sådan, formaleestetisk kvaliteter	Verket som sådan, formaleestetisk beskrivelse
Forforståelse	Verkets innhold, fortellingen, der kjolen er et sentralt element	Verkets innhold, fortellingen, der kjolen er et sentralt element, refleksjon

Figur 23 Skjematisk oversikt over hva som vektlegges i mimesis 1, 2 og 3 i videre undersøkelser

4 Empiriske undersøkelser

De empiriske undersøkelserne er delt inn i tre hovedområder. Først undersøker jeg gjennom eget skapende arbeid hvordan kjolen kan fungere som membran for konfigurering av poetiske fortellinger. Denne delen blir viet størst plass og oppmerksomhet. Deretter presenteres intervju med tre kunstnere som på ulike måter arbeider med kjolen i sine uttrykk. Til slutt foretar jeg en narrativ verkanalyse av tre ulike verk der kjolen inngår.

Når jeg i de empiriske undersøkelserne definerer eget og andres skapende arbeid som poetiske fortellinger er det med bakgrunn i at de oppfyller gitte kriterier fra kap. 3.2.4 og fordi jeg oppfatter at billeduttrykk *er* fortellende, jamfør Christensen. Jeg tar utgangspunkt i at bildeuttrykk skapes som del av en kommunikativ handling og at mennesket er fortolkende (Uggla 2005).

4.1 Eget skapende arbeid

I alt mitt arbeide... Jeg vender meg mot det personlige, men det handler ikke om meg. Det handler om min mor. Og selv om jeg bruker min mor ... Jeg vil at det skal handle om betrakterens mor, om alle våre mødre. Det skapende arbeidet handler om opplevelsen av å være menneske, om å forstå seg selv som menneske i verden.
Janine Antoni, kunstner

Med kjolen som membran rettes blikket mot kvinners liv og erfaringer i eget skapende arbeid, og som i Ricoeurs filosofi er kilden til fortelling å finne i det personlige. Ut fra dette ønsker jeg å tilegne meg større forståelse for arbeid med poetiske fortellinger, der også materialene og det taktile er viktige aspekter. De erfaringene jeg gjør vil være verdifulle retningsvisere inn i de didaktiske refleksjonene.

I det følgende presenteres tre forskjellige tilnærminger til problemstillingen. Utgangspunkt for de poetiske fortellingene har ulik forankring til hverdagen, prosessene følger divergerende stier og intensjonen med bruken av kjolen er ulik fra fortelling til fortelling. De tre konfigureringene fremstår dermed som rimelig forskjelligartede.

Tross ulikheter er det mye som binder fortellingene sammen. Ordet *livstykker* går igjen i samtlige titler, og hva kan ligge i det? Et livestykke kan for eksempel være en type undertøy, tidligere brukt for å holde strømpene oppe. Det kan også være et ermeløst plagg tilhørende folkedrakttradisjonen, det kan være et kjoleliv eller et stoffstykke som skal klippes og sys. I metaforisk forstand kan et livestykke også være en bit av et levd liv, og det er i den betydningen jeg bruker ordet som tittel for mine verk. De handler alle om levd liv.

I eget skapende arbeid er det taktile, som et vesentlig og betydningsbærende element i fortelling, viktig. Jeg har tidligere vært inne på den symbolske kraften som kan ligge i tekstiler. Når jeg velger å arbeide med print og håndsøm på tekstil, er det også fordi jeg fasineres av bruken av rask teknologi i kombinasjon med håndens langsomme arbeid, der det taktile er til stede i enhver form. Ikke bare kan materialene i seg selv fungere metaforisk, de kan også gjenopplive sensoriske minner gjennom berøring. Materialene har vekt, temperatur, duft og bevarer i tillegg minnet om bevegelsen av hendene som har bearbeidet dem. Jeg mener at taktilitet og berøring gir andre opplevelser og erkjennelser, enn det rent visuelle, og kan være sanselige brobyggere til grunnleggende menneskelige følelser. Gjennom det taktile kan man få en mer direkte og umiddelbar tilgang til fortellingen før den begrepsliggjøres og fortolkes verbalt. Med dette perspektivet nyanseres og utvides forståelsen av poetiske fortelling som «tekst» som kan leses, til også å omfatte begrepsliggjøring og erkjennelse gjennom materialene i seg selv.

Presentasjonen av de poetiske fortellingene vil følge samme struktur og inneholde de samme elementene som skissert i det foregående kapittelet, der innholdet i Ricoeurs tredelte mimesis ble konkretisert. Det er imidlertid en viktig distinksjon i forhold dette. Som skapende menneske er erfaringen at skillet mellom utøver og betrakter rives ned. «Den skapende kunstner er også en betrakter, som i løpet av sin prosess korrigerer sitt verk», sier Halvorsen og henviser til Roman Ingardens analyse av kunstneren og betrakterens rolle (Halvorsen 2003, s. 4). Halvorsen henviser også til Ingarden når hun sier at «prosessen fram til ferdig produkt vil være en kontinuerlig skaper – betrakter-rolle, hvor en skapen innenfra og en betraktning utenfra skjer i en og samme prosess av den samme personen» (Halvorsen 2005, s. 45). Dette betyr at elementer fra mimesis 2 og mimesis 3 blandes i hverandre i løpet av den skapende handlingen. Jeg finner det derfor vanskelig å skille mellom å forklare og fortolke den innholdsmessige siden ved fortellingene og erkjenner at forklaring og fortolking må få overlapp og utfylle hverandre dersom dette skal bli redelig. Presentasjonen vil derfor ordnes etter følgende struktur: 1. Utgangspunkt for fortelling, 2. Den skapende handlingen, 3. Formalestetiske kvaliteter, 4. Den poetiske fortellingens innhold. Forklaring, fortolking og analyse og 5. Sammenfatning og refleksjon.

Jeg betrakter det skapende arbeidet som uavsluttede utprøvinger i forhold til problemstillingen og ser på livstykkene mine som deler av en forståelsesprosess og som meningsfulle komponenter av en større fortelling, om man vil.

4.1.1 Livstykker I

Den opprinnelige tanken var å lage tre kjoler, men «Livstykker I» består i dag av to uferdige barnekjoler, ca. 50 x 60 cm., satt sammen av forkastede bomullsduker. Kjolene består kun av ett lag stoff og det er derfor ikke mulig å iføre seg dem. På kjolene er det brukt print fra blekkskriver og broderi med tråd og hår. Begge kjolene behandles under ett i den videre presentasjonen.

1. Utgangspunkt for fortelling: Det ubegripelige i vedvarende diskriminering av jenter og kvinner, maktmisbruk og overgrep av ulike slag, oppleves opprørende og beveger meg dypt. Det kan handle om sivilbefolkningens lidelser som følge av krig, det kan være totalitære regimers undertrykkelse av kvinner, det kan være småjenter som blir skutt fordi de tror på noe eller det kan handle om seksuell trakassering og overgrep, i Norge så vel som i resten av verden. Flimrende biter av dokumentariske hendelser og historier, formidlet gjennom ulike media, er utgangspunkt for *Livstykker I*.

2. Den skapende handlingen: I prosessen søkes det opprørende, ubegripelige og fragmenterte å finne en forståelig form. Ideen er vag og uklar i starten av prosessen, men vokser seg tydeligere etter hvert. Ulikt billedmateriale samles inn og bearbeides. Enkelte mediefoto brukes, men i hovedsak benyttes egne foto av det jeg har tilgjengelig rundt meg.



Figur 24 Foto som ble brukt og bearbeidet i prosessen

Proessen veksler mellom arbeid med digital collage, papircollage som bearbeides med maling og kritt og forskjellige print på tekstil. På denne måten vurderes hvilke ulike deler som skal inn og hvor de skal finne sin plass i helheten. Slik prøver jeg ut hvilke komposisjoner som fungerer best mulig i forhold til det jeg vil uttrykke.



Figur 25 Utsnitt av prosess: Bearbeiding av deler til helhetlige komposisjoner, digitalt, på papir og på tekstil.

Når tråden eller håret tres i nålen og tekstilen perforeres av gjentakende sting i variabel farge, lengde og retning endrer prosessen karakter fra analytisk distanse til en fornemmelse av nærhet til fortellingen og dem den er tenkt å omhandle. Å arbeide med hår på denne måten er en selsom opplevelse. At hår både kan være imponerende, fantastisk, sensuelt og frodig, men også kan virke ekkelt og frastøtende, er erfaringer jeg bokstavelig talt har følt på huden under prosessen.

Kontrasten mellom å arbeide med rask teknologi kontra håndens tidkrevende bearbeiding av materialene, vil jeg karakterisere som forskjellen mellom en kritisk vurderende og en mer kontemplativ innstilling til det som skal formuleres.

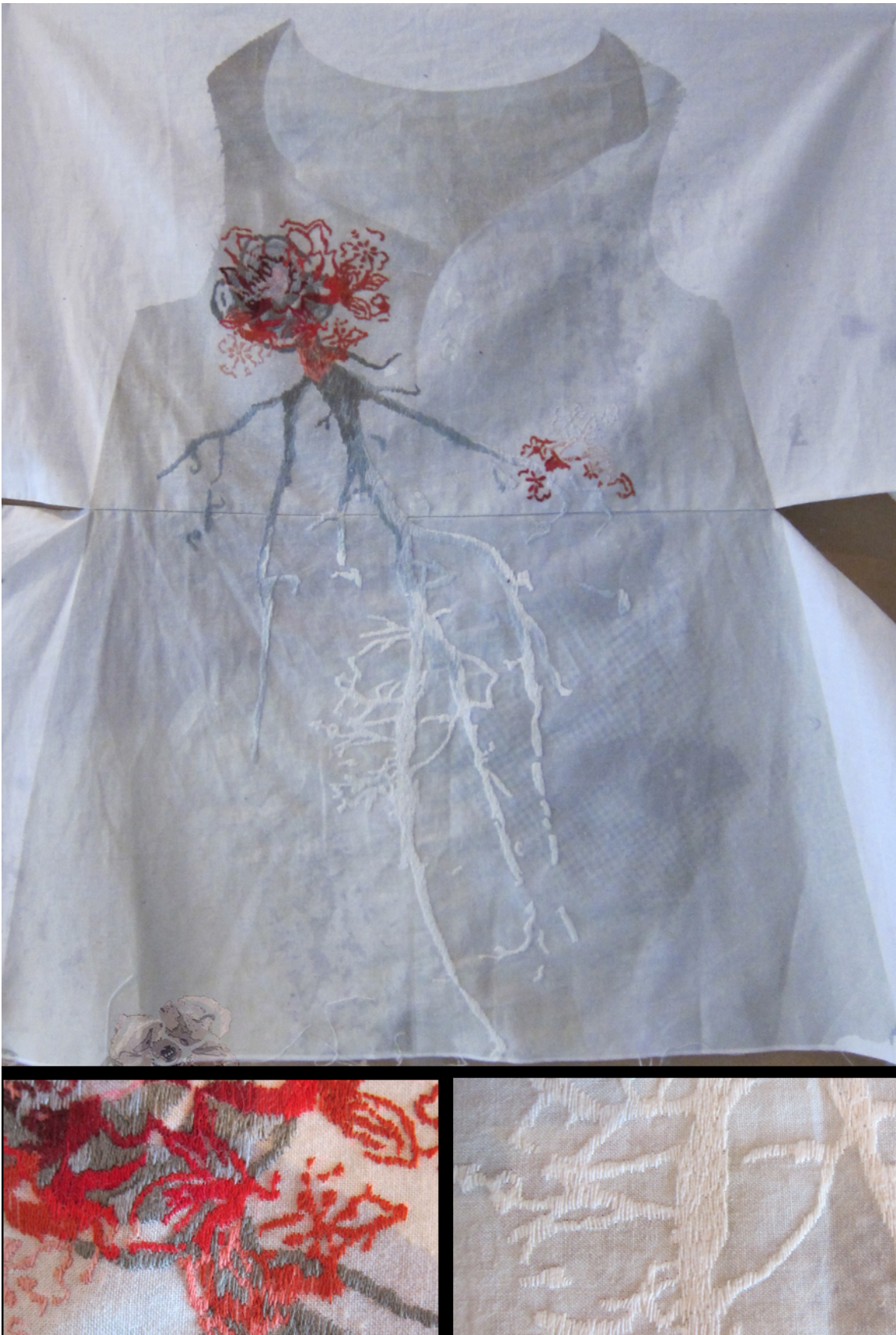
3. Formalestetiske kvaliteter: Kjølene i *Livstykker I*, som kan ses på de neste to sidene, er laget av ublekede, gamle bomullsduker og tilsvarer størrelsen til 3-4 år gamle jenter. Det individuelle fremkommer ved at kjølene er ulike i form, komposisjon og materialkvalitet. I tillegg til å fungere som komposisjonelle delementer, er de printede flatene i valører av grått tenkt å skulle gi illusjon både av taktilitet og tredimensjonalitet på en annen måte enn tråden, håret og stoffet i seg selv gjør. De mest iøynefallende elementene består imidlertid av broderte blomsterformer og røtter i røde og grå fargetoner og valører. Broderiet danner flater som kjennes glattere ut enn stoffet gjør. Stivt, brunsort hår er brodert inn i og rundt blomstene og danner både en visuell og taktil kontrast til de myke tekstilene. I tilknytning til håret er stoffet gjennomhullet noen steder, slik at det dannes små rifter og åpninger.

4. Den poetiske fortellingens innhold. Forklaring, fortolkning og analyse:

I *Livstykker I* velger jeg metaforisk å ikle meg den lille jentas kjole. Dette blir dermed mitt perspektiv på fortellingen. Det er fornedrelser og overgrep som rammer individet det dreier seg om. Uten å forsøke å hentyde til en spesiell hendelse, omhandler fortellingen



Figur 26 Kjole nr. 1 i Livstykker I, ca. 50 x 60 cm. Tre detaljer viser broderi med tråd og hår.



Figur 28 Den andre kjolen i "Livstykker 1", ca. 50 x 60 cm. Detaljer viser broderi.

snarere en rekke historier der polariteten mellom vekst og ødeleggelse, det vakre og det heslige, det sårbare og det brutale, det som bygges opp med omsorg og rives ned med makt, det som *er* og det som blir borte, er det sentrale.

Kjolen anvendes som et symbol for den levende kroppen, den lille jenta, individet.

Blomsten og røttene representerer det vakre og skjøre, det som er i vekst og utvikling. Når de røde fargene fyller blomster og røtter er tanken at deres symbolske innhold skal endres, slik at de snarere henviser til kjøtt, blod, blodårer. Hår kan være mangetydig. I denne sammenhengen representerer det brunsorte håret makt, overgrep, død. Rifter og hull skal henlede tanken på noe som perforeres, gjennombores eller ødelegges.

Aktørene: Hovedpersonene i *Livstykker I* er jenter, individuelle personer, representert ved to kjoler. Aktørene er karakterisert ved størrelsen, fargen, stoffkvaliteten og formen på kjolene. Av størrelsen kan vi lese aktørens alder, rundt 3-4 år. Den hvite fargen, som bl.a. står for renhet, uskyld og fred i vår kultur, tillegger aktørene visse karakteristika, i samsvar med den hvite fargens symbolske innhold. Det ordinære ved bomullsstoffene er ment å hentyde til at det er helt alminnelige mennesker det er snakk om: Vi er fortrolige med og har ofte befatning med denne typen tekstiler, og vi er fortrolige med og omgås daglig våre medmennesker. Kjolenes enkle former, uten ekstravagante detaljer i snittet, indikerer videre at aktørene tilhører «det brede lag av folket».

I tillegg til hovedpersonene aner vi en eller flere aktører seg utenfor synsfeltet. Vi kan ikke se hvem det er, men vi kan ane den eller dem gjennom handlinger som er påført individene og gjennom etterlatenskaper i form av metonymiske tegn, som det mørke, strie håret.

Handling: I denne fortellingen har noe skjedd med hovedpersonene. Handlingen knytter seg til det symbolske innholdet de ulike elementene på kjolene kan tilskrives. Disse elementene er påført kjolene og derigjennom påføres handlingene jentene. Akkurat hva som har skjedd kan vi ikke vite, men riftene, hullene og sårkantene er forårsaket av at en eller flere handlinger har funnet sted. De hvite kjolene er ikke lenger hele. De er perforert og besudlet av handlinger som fremkaller assosiasjoner til makt, brutalitet og ødeleggelse.

Tid: Tiden kan leses på flere måter i *Livstykker I*. Gjennom bruk av plantemetaforer kan tiden forstås som noe som er i utvikling og som strekker seg opp og frem, mot fremtiden. De små kjolene kan også forstås som noe som bare er i emning og skal vokse, altså liv som skal leves. Handlingene antyder at noe skjer eller har skjedd, noe nåtidig eller fortidig. Når hår inngår i fortellingen konseptualiseres tiden gjennom selve materialet. Hår er den eneste fiberen som produseres av vår egen kropp. Når et hårstrå når hudens overflate og strekker ut over denne, er det dødt materiale, uansett om det er festet til hodet eller ikke. Vår egen private fossil, vårt eget memento mori. Håret minner oss om den ruvende

dødeligheten, forgjengeligheten ved den menneskelige kroppen.

Synsvinkling: I fortellingen ses ikke aktørene, men kjolene er valgt ut som den optiske, perseptuelle dimensjonen, som betrakteren forstår aktører, handling og tid gjennom. Ved å gjøre dette grepet tilkjennegis også en verdiladet synsvinkling, der empatien knytter seg til enkeltindividene eller ofrene for handlingene.

5. Sammenfatning og refleksjon: I *Livstykker I* fungerer kjolen som membran for både i metaforisk og konkret forstand. Metaforisk på den måten at inntrykk fra den kontinuerlige informasjonsflommen jeg daglig utsettes for, slipper gjennom hinnen, danner utgangspunkt for og kobles sammen til fortelling. Konkret fordi det er gjennom selve kjolen jeg stikker nålen, trekker tråden og håret og formulerer det jeg vil si. Slik blir kjolen i bokstavelig forstand en membran jeg uttrykker min *parole*, min språkhandling, gjennom.

I tillegg til den symbolske kraften den tekstile membranen utgjør, knyttet til individets primære behov for varme og trygghet, bærer også de myke materialene en skjult symbolikk i seg i forhold til fortellingen. De avlagte, bortgjemte dukene som er hentet fram for å bli materiale for *Livstykker I*, henspiller også til avglemte, bortgjemte menneskeskjebner. Gjennom fortelling ønsker jeg å synliggjøre verdien av enkeltindivider, hente dem frem igjen. Slik får de tekstile materialene en symbolsk betydning på flere plan.

Den poetiske fortellingen i *Livstykker I* er videre basert på relativ tydelig symbolikk både når det gjelder formelementer og farger. Spørsmål jeg stiller meg er om symbolikken er så åpenbar at fortellingen blir opplagt, kjedelig og banal. Hvor mye man skal tilkjennegi og hvor tydelig man skal formulere seg for at betrakteren skal kunne få tak i noe av fortellingen, oppleves som et vedvarende dilemma. En konsekvens av å bruke tydelig symbolikk er at betrakteren ledes i bestemte retninger og at tolkningsrommet begrenses i noen grad. Dette kan ses på både som en positiv nødvendighet eller som en mindre positiv overstyring. *Livstykker I* bærer uansett en flertydighet i seg, fortellingen er ikke gitt og det gis rom både for overraskende taktile erfaringer og ulike fortolkninger.

Når jeg likevel velger å avbryte arbeidet med denne fortellingen henger det nettopp sammen med tvil knyttet til fortellingens form. Teknikken som benyttes er tidkrevende, og kjolene må utvikles og omarbeides i betydelig grad for at den fysiske konkretiseringen av ideen skal finne en form som er mer uventet og utfordrende. «I mødet med det uventede, bliver mennesker opmærksomme og dermed villige til at involvere sig, og al læring og udvikling kræver involvering», sier Christensen (2000, s. 39). Jeg tar hennes ord til etterretning og lar *Livstykker I* få stå som en like ufullstendig og avbrutt fortelling, som noen av de menneskelige beretningene dette arbeidet er tenkt å omhandle.

4.1.2 Livstykker II

I *Livstykker II* vender jeg meg fra eksterne, samtidige hendelser til personlige minner. Arbeidet består av til sammen 9 små fortellinger, hver på ca. 20 x 20 cm. Fem av disse er printet tekst på ulike tekstiler, kombinert med tråd og sting, mens de resterende fire består av bildeelementer organisert på flaten. Print på tekstiler, kombinert med broderi, er brukt på disse fire også. I tillegg er papir og sparkel anvendt på ulike måter.

1. Utgangspunkt for fortelling: Denne gangen finnes forutsetningen for fortellingene i opplevelser og erfaringer knyttet til jenter og kvinner som har stått meg nær og som har berørt meg på særlige måter. Noen lever, noen er døde. Korte glimt fra det fortidige ligger som et potensielt reservoar for fortelling. Lene Otto sier noe viktig om minner, som jeg tar med meg i prosessen:

Ikke bare den kollektive erindring, men også den personlige erindring er tætt knyttet til den materielle verden, så vel i form av kroppslige erfaringer med konkrete steder (hjemmet, byen, landskapet) som forskjellige former for følelsesmessig forhold til ting fra egen fortid, som man føler trang til at samle og gemme; de såkaldte erindringsgenstande eller biografiske genstande. Det er i udvælgelsen af, hva der skal huskes, at hver enkelt tegner seg selv - sitt selvbillede (2005, s. 35).

Og slik Otto beskriver at minner er knyttet til den materielle verden, slik kjenner jeg også at duften av kamferdrops, varmen fra og berøringen av et kjolefang eller lyden av poteter som skrelles, trenger seg fram i korte glimt mellom bruddstykker av indre visuelle bilder.

2. Den skapende handlingen: «Opplevelser og erfaringer bliver først til erindring, når de knyttes til fortællinger og forankres i den materielle verden», sier Otto (2005, s. 33), og det er det denne prosessen handler om. Gjennom skapende handling samles bruddstykker av minner til sammenhengende fortelling og gis konkret, taktil form.

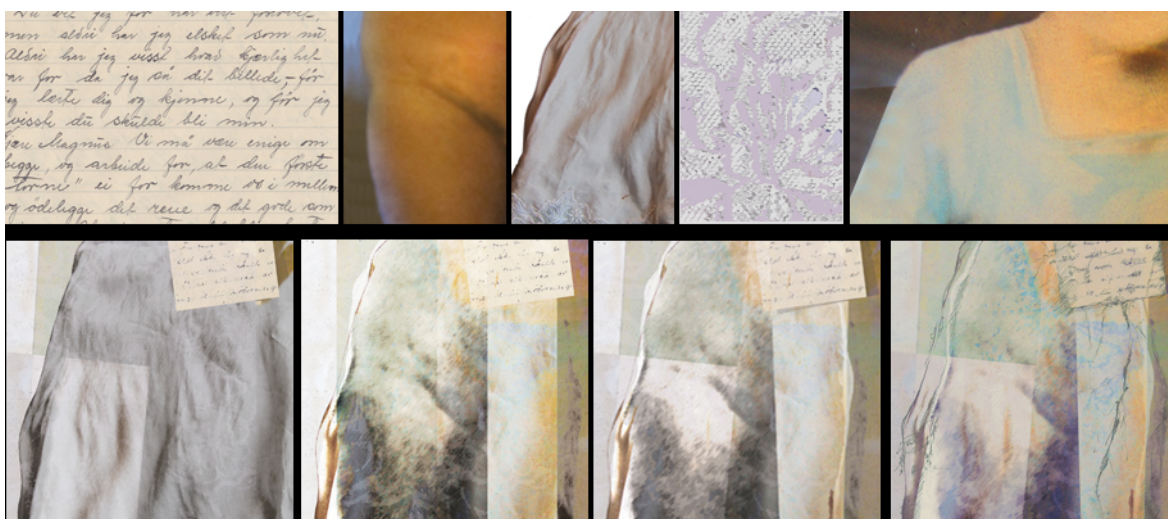
Denne gangen går jeg veien om det verbale for å å komprimere minner, gi ord til følelser eller fange essensen ved en opplevelse. I korte tekster formuleres små handlinger eller fortellinger basert på minner. Jeg jobber mye med ordene, tar bort og legger til, omformulerer, komponerer. Jeg leter etter en klang i sammensetningen av ordene, som etter hvert kan gi resonans i de tekstile fortellingene. I det følgende gjengis en av tekstene, fortellingen om Jenny, de øvrige fire finnes i vedlegg 7.

Mormor var liten og tykk og gjemte fylte kamferdrops i kjøkkenskapet over vasken. Hennes skikkelse husker jeg bare vagt, som en skygge som beveget seg gjennom rommet. Jeg var ikke fylt fem da hun døde. Jeg husker kista med mormor i. Den stod i finstua, som det sjelden ble fyrt i. Vi ungene måtte være helt, helt stille mens de voksne snakket dempet med rare stemmer vi ikke hadde hørt klangen av før.

20 år senere, da det gamle huset skulle tømmes for alt som kunne minne om levd liv, fant jeg et lite skrin i et kott på loftet. I skrinet lå det brev. Mange brev. Sirlig skrift på linjert papir.

Lidenskapelig kjærlighet, hete lengsler, rødmende skam, framtidsdrømmer og sorte hemmeligheter skjulte seg i vakkert forede konvolutter. Det var en ung kvinnes brev til sin elskede. Med fortellingene jeg tilranet meg ved å lese disse brevene fikk mormor en tydeligere kontur. Hun ble synlig for meg. Et pustende, sansende menneske. Jeg forstod at hun hadde *levd*.

Arbeidet med verbale og visuelle fortellinger følger hverandre vekselvis i en utprøvende prosess. Når ordene formuleres eller endres, påvirkes arbeidet med de ulike bildeelementene i komposisjonen. I de små poetiske fortellingene i tekstil starter jeg med fotografier av helt konkrete artefakter som f.eks. et drapert stykke stoff, en underkjole, en blonde, et avrevet erme, en del av en kropp. I motsetning til i «Livstykker I», der tydelig symbolikk var viktig, forsøker jeg nå å tilsløre og arbeide meg bort fra det åpenbart gjenkjennelige, men likevel la kjolen, eller deler av den, være en viktig del av fortellingen. Bildene under viser utdrag fra prosessen som knytter seg til fortellingen om Jenny. For visualisering av de andre prosessene, se vedlegg 8.



Figur 28 Øverst: Digitaliserte bildeelementer og foto som ble brukt og bearbejdet i prosessen.

Nederst: Ulike faser i arbeidet med komposisjonen.

De digitale fortellingene bearbeides i papir og overføres etter hvert til brukte tekstiler og silkeorgansa. Det er et poeng at tekstilene er brukte og at de dermed allerede innehar spor av levd liv. Gjennom eksperimentering med sparkel på papir og stoff ser jeg muligheter for å tilføre andre taktile kvaliteter til fortellingene. Blonder fra en gammel underkjole presses ned i sparklet og sporene fra denne kjolen anes i alle fire bildefortellingene.

Også i *Livstykker II* oppleves arbeidet direkte i materialene nesten som en befrielse fra den mentalt krevende og analytiske skisseprosessen på datamaskinen. Kan man si at man i berøring med materialene, og gjennom langsom improvisasjon med gjentagende små sting, griper tiden på en annen måte enn den digitale jobbingen gir muligheter for? Noen av de erfaringene jeg gjør meg gjennom den introverte handlingen det er å bearbeide tekstiler gjennom så tidkrevende prosesser, henger i alle fall sammen med opplevelsen av «å hvile i tiden». Den skapende handlingen tilbyr på denne måten et rom der det fortidige bindes sammen med det nåtidige, både kognitivt og gjennom konkret material form.

3. Formalestetiske kvaliteter: Felles for fortellingene er at de alle viser utsnitt av en større helhet, det være seg i form av kjolefragmenter i komposisjonene eller ytterkantenes form, som kan gi inntrykk av at de er løsrevne biter fra en mer omfattende sammenheng. I de ulike komposisjonene er samspillet mellom print, broderi og påsydde tekstil- eller papirbiter gjennomgående. Det taktile er en fremtredende kvalitet: Det ru mot det glatte, det stive mot det myke, de ulike teksturene som dannes av stingenes lengde og retning, samt tekturen i papiret og sparklet. Fargepaletten er dempet, slik at tekstilene, trådene og stingene får større oppmerksomhet. Selv om de printede flatene og formene er grunnlaget for komposisjonene, binder stingene det hele sammen og skaper linjer som øyet kan følge eller stoppesteder med større kompleksitet. Bruken av gamle tekstiler gir, sammen med dempede farger, avrevne kanter og løse tråder, et noe slitt og forgjengelig uttrykk.

4. Den poetiske fortellingens innhold. Forklaring, fortolkning og analyse:

Selv om de små fortellingene i *Livstykker II* rent formalt har mye til felles, og også innholdsmessig bygger på erfaringer og opplevelser i ett menneskes liv, omhandler de helt ulike personer og hendelser, fra forskjellige tidsepoker i det samme livet. De behandles derfor hver for seg når innholdet skal presenteres. Jeg starter med fortellingen om Jenny, før fortellingen om Josefine, Tove og Trine følger på.

Fortellingen om Jenny

Innholdet i denne fortellingen knytter seg til brev, skrevet av Jenny til sin elskede, men funnet og lest med nytt blikk etter hennes død. Fortellingen om Jenny handler både om en

ung, lidenskapelig kvinne med mørke hemmeligheter, og om hvordan denne kvinnen trådte fram for meg og ble et tydelig menneske. Brevene blir de usynlige trådene som binder meg til Jenny, min mormor.



Figur 29 Livstykker II, fortellingen om Jenny, tekstil collage, ca. 20 x 20 cm

Aktør: En del av en kropp i venstre bildehalvdel, vist ved et nakent hofteparti, et lår og deler av skjødets, representerer aktøren. Av formen på kroppsdelen forstår vi at det er en kvinne, hvis alder kan anes. Transparente stoffbiter og linjer antyder en transparent kjoleform, som delvis dekker, men på ingen måte skjuler aktøren.

Handling: Aktøren er omgitt av ulike flater der tekst er mer eller mindre synlig. Tekstflatene overlapper delvis aktøren og bindes til henne ved hjelp av linjer, farger, materialer og sting. Det er i spenningsfeltet mellom tekstens mulige innhold og kvinnen

selv, at handlingen antydes. Hva handlingen dreier seg om kan ikke betrakteren vite, men her er det noe som forsøksvis skjules og noe som avdekkes.

Tid: Tid tilkjenngis bl.a. ved bruk av originalbrev fra begynnelsen av 1930-tallet, noe man oppdager ved grundig observasjon. Slik har man mulighet til å forstå at deler av handlingen knytter seg til fortiden. Ulike tråder fra tekstfeltene berører både aktøren og strekker seg ut av bildescenen. Disse trådene representerer både synlige og usynlige forbindelseslinjer mellom fortid, nåtid og framtid.

Synsvinkel: I komposisjonen presenteres aktøren ved deler av et hofteparti og skjød, samt nesten usynlige deler av et kjoleskjørt. Denne synsvinkelen velges for å gi betrakteren mulighet til å knytte innholdet i brevene til noe sanselig og kroppslig ved aktøren. Via utsnittet som er valgt er tanken at vi skal komme i mer direkte kontakt med handlingen og aktøren, selv om opprinnelsen til fortellingen fant sted for mange tiår siden.

Fortellingen om Josefine

Dette er fortellingen om et menneske jeg forbinder med varme, omsorg og oppofrelse og som har vært en viktig del av min barndom og oppvekst. Fra teksten, vedlegg 7, velger jeg det dramatiske som skjedde med tante Fine, da hun som ung mistet det mennesket hun holdt aller mest av og som fremtiden skulle bygges opp rundt.

Aktøren: Bare en bit av et avrevet kjoleerme tilkjenngir hovedpersonen. Det er ikke umiddelbart gitt at dette er en kvinne, men ved å legge til biter av transparent, lett stoff, tråd med en anelse rosa farge og spor etter teksturerede blonder i papirflaten, forsøker jeg å tilføre aktøren karakteristika som får henne til å framtre som kvinne. De slitte, hullete og delvis lappede stoffene identifiserer henne som en nøysom person, en som går videre i livet selv om ikke alle sår lar seg bøte.

Handlingen: I billedflaten er det to hovedelementer som ikke lenger henger sammen. Intensjonen er at elementene skal oppfattes som om de slites fra hverandre, men jeg ser at det også kan leses som to former som møtes. Ved at noe rives bort fra aktøren og er i ferd med å forsvinne ut av venstre del av billedflaten, forsøker jeg å antyde handlingen. Bruddet denne bevegelsen medfører, tydeliggjøres av den stive papirformen, som dekker det mest sentrale området i komposisjonen. Innenfor papirformen tegnes det siste kontaktpunktet mellom to mennesker opp med sort, utflytende print. Under kontaktpunktet åpner det seg en avgrunn, omgitt av sårkanter som delvis er stukket opp med rød tråd.

Tid: Som i flere av de andre fortellinger er selve materialet en tidsindikator også her. Man kan lese tidens gang i de slitte, skrøpelige tekstilene. Tid vises også i selve bruddet, der formene i løpet av en kort tidssekvens rives fra hverandre. I motsetning til dette ene



Figur 30 Livstykker II, fortellingen om Josefine, tekstil collage, ca. 20 x 20 cm

øyeblikket vises det møysommelige og tidkrevende arbeidet med å bøte sammen det som blir igjen, i form av lapper festet på kjoleermet med små tråklesting.

Synsvinkel: Utsnittet som er valgt henviser, gjennom å sette fokus på det avrevne kjoleermet, til selve adskillelsen, det å miste noe eller noen. Det dramatiske ved handlingen aksentueres ved at formene opptar nesten hele bildeflaten.

Fortellingen om Tove

Lykkelige barndomsminner er utgangspunktet. Lyse sommerkvelder, glade morgenstunder, latter, lek og spill er elementer her, men viktigst av dem alle er Tove i den gule kjolen! Se vedlegg 7 for skriftlig fortelling.



Figur 33 Livstykke II, fortellingen om Tove, tekstil collage, ca. 20 x 20 cm

Aktør: Deler av et gult kjoleskjørt er ment å skulle identifisere aktøren som et barn, en jente, hvis alder vanskelig lar seg lese for betrakteren. De dynamiske linjene og lettheten i de delvis transparente flatene henviser til egenskaper ved aktøren. Varme, lyse farger gjør det samme. Jeg forsøker å karakterisere henne som en levende, varm jentunge.

Handling: Handlingen utspiller seg i forholdet mellom de små papirbitene i ulike farger og aktørens bevegelse mot høyre. Papirbitene, som løfter seg og svever som drager, er ment å skulle henviser til lykkelige, lekne og flyktige øyeblikk i livet Resultatet av disse øyeblikkene blir til minner, representert ved de samme papirbitene, og forankres til et landskap med fjellformasjoner. Dette kan være det konkrete landskapet, som handlingen finner sted i, eller det kan henviser til et indre landskap, der fragmenter av minner finnes.

Tid: Både de små papirbitene og aktøren, representert ved kjoleskjørtet, gir inntrykk av bevegelse og indikerer dermed tidssekvenser. Papirbitene, som på en og samme tid henviser til konkrete handlinger og til minner, vender seg mot leseretningen og dermed bakover, i overført betydning. Dette kan forstås som noe fortidig, noe som ligger bak i tid.

Aktørens bevegelse er med leseretningen, altså forover, og kan forstås som noe fremtidig, mens betrakteren observerer handlingen her og nå. Slik konseptualiseres tiden her.

Synsvinkel: Ved at et utsnitt av kjoleskjøret opptar nesten hele bildeflaten, kan aktøren oppfattes som nærmere betrakteren enn de små landskapsformasjonene. Synsvinkelen skaper på denne måten en dybdefølelse, en avstand mellom det nære og det fjerne.

Avstanden fra et punkt til et annet kan også fungere som en tidsindikator. Slik påvirker synsvinkelen også oppfatningen av tid

Fortellingen om Trine

Dette er fortellingen om en liten fugl som ofte kom på besøk tidlig søndags formiddag. Uten å si så mye med ord fortalte hun meg over tid noen bruddstykker fra sitt liv, slik at jeg ante konturene av en historie som omhandlet hendelser små jenter ikke skal tåle.

Tekstversjonen som skildrer fortellingen om Trine finnes som vedlegg 7.

Aktør: Aktøren er representert ved en rosa kjole, som er noe beskåret. Kjolenes snitt og proporsjoner indikerer at aktøren er en ganske liten jente, skjønt alderen lar seg ikke bestemme. Ved å gi kjolen en svak rosa farge og ved å antyde spor av blondemønster på transparent stoff, forsøker jeg å vise til trekk ved aktøren som forbindes med noe mykt, skjørt og sårbart. Mørke partier med sorte og røde sting på kjolen skal vise til at noe er såret, skadet.

Handling: Kjolen er påført en mørk, tykk streklignende form, som disharmonerer med uttrykket i kjolen selv. Intensjonen er at handlingen skal forstås som at noe er påført aktøren utenfra, noe som skader aktøren. Den mørke formen er beslektet med tre firkantede former på høyre side av komposisjonen, der rifter og hull delvis er sydd igjen, delvis er åpne og viser røde sting i laget under. Slik løftes den påførte handlingen fram og tydeliggjøres. Bitte små sting i tilknytning til kjolen kan forstås som form som forvitrer eller går i oppløsning, kanskje som en følge av handlinger.

Tid: Tid kan forstås som sekvenser av handling gjennom følgende resonnement: Kjolen var hel og ren, noe mørkt påføres kjolen, kjolen løser seg opp. At handlingen gjentas med en viss frekvens, vist ved gjentakelse av de symbolske ladene sorte firkantformer, kan også oppfattes som et tidsaspekt. Om betrakter vil følge samme resonnement er imidlertid helt åpent, men slik tenker jeg at tid kan oppfattes i fortellingen om Iris.

Synsvinkel: Intensjonen med valgt utsnitt er å få en følelse av å komme et stykke, men ikke helt innpå, aktøren. De gitterlignende linjene og de symbolske uttrykkene for selve handlingen hindrer aktøren å tre klart fram. Valgt synsvinkel får dermed også en verdiladning.



Figur 32 Livstykker II, fortellingen om Trine, tekstil collage, ca. 18 x 20 cm.

5. Sammenfatning og refleksjon: I noen av de små «stykkene» som er presentert, skimter man så vidt elementer fra kjolen, men tanken er at kjolen skal være både membranen, som fortellingene prentes inn i, og det bærende elementet, som handlingene dreier seg rundt.

I *Livstykker II* beveger jeg meg fra en type felles fortellinger i det offentlige rom til fortellinger basert på personlige minner. Jeg beveger meg underveis fra ustrukturerte, indre bildeforestillinger via tekst til bilder. I denne prosessen ligger det flere omganger med «oversettelse» og fortolkning. Først struktureres indre bilder og oversettes til en forståelig ytre form gjennom et felles språklig uttrykk, ordene. Fra verbale fortellinger velges noe ut og fortolkes videre til fortellinger i materialer. I denne prosessen tilsløres fortellingene og de gjøres mindre tilgjengelige igjen.

Ønsket om å skape mer motstand i møte med fortellingene henger det sammen med noe av det Sjklovskij sier om underliggjørelse og det å bryte med vaneperspeksjonen:

Kunstens mål er å gi oss en følelse for tingene, en følelse som er som et syn og ikke bare en gjenkjennelse. Kunstens virkemiddel er “underliggjørelsens“ virkemiddel og den vanskelige forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og lengden på persepsjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges. Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blitt til er i kunsten uviktig (1998, s. 16).

Ricoeur snakker også om at møtet med det fremmede ikke er en hindring, men snarere en betingelse for forståelse når han sier at «fremmedheten er ikke blot det, forståelsen må overvinde; den er også det, som betinger den» (Ricoeur 2002, s. 42). Av disse sitatene forstår jeg at underliggjøring kan forlenge selve persepsjonsakten og dermed gjøre den estetiske erfaringen rikere og mer kompleks, samtidig som den fremmedheten som skapes til verket, til tross for at den representerer en kronglet omvei, kan føre til ny forståelse og erkjennelse. Ingen av fortellingene i *Livstykker II* vil være enkle å forstå eller fortolke for et fremmed blikk. Det som er helt sikkert er at *min* forståelse av hva fortellingene handler om, vanskelig når fram til eller formidles til betrakteren gjennom de små «stykkene». Slik legges det få føringer for dialogen mellom betrakteren og de poetiske fortellingene.

Ved første øyekast handler *Livstykker II* tilsynelatende om korte glimt av hverdagslige hendelser der jenter og kvinner er sentrale aktører, men fortellingene har også en dypere klangbunn som berører vesentlige sider ved menneskelivet. I løpet av prosessen blir det tydeligere at fortellingene omhandler grunnleggende og vesentlige ting vi erfarer i løpet av det tidsspennet livet er. Livstykkene er fortellinger som barndom, voksenliv og alderdom og omhandler bl.a. følelser og tema som lykke, lek, vennskap, kjærlighet, lidenskap og skjønnhet, men også skam, tap, savn, sorg, fornedrelse.

4.1.3 Livstykker III

Livstykker III består av seks kjoler i sparklet silkeorgansa. Kjolene er hvite, har ulik print og tekstur og varierer i form og størrelse, slik at flere størrelser og snitt kan ses. De seks kjolene henger fritt i rommet, mens det på gulvet under dem ligger en liten haug med tekstile lapper, der tekst kommer delvis til syne.

1. Utgangspunkt for fortelling: Fortellingen vokser fram på bakgrunn av erfaringer og refleksjoner jeg gjorde meg gjennom den skapende prosessen i *Livstykker II*. Fra å arbeide med små individuelle fortellinger knyttet til spesifikke personer, generaliseres nå noen

typer og disse bindes sammen i en mer gjennomgripende fortelling. Utgangspunktet for fortellingen ligger likevel dypere forankret. Bakgrunnen er rett og slett en undren over livet som *er* og tiden som *går*. Dypt menneskelig og felles for oss alle.

2. Den skapende handlingen: Ingen skisser, bare en ide som skal finne sin form gjennom intuitivt skapende arbeid. Jeg har en formening om hva fortellingen handler om og går rett i materialene. De distanserte, analytiske forberedelsene må vike for mer fysisk intense bevegelser: Saksen som klipper i silken, stoffet som prepareres for utskrift, sparklet som smøres over flatene og forandrer det transparente og flyktige materialet til et tett, tungt og stivt stoff, det rue sandpapiret mot den skjøre tekstilen, stoffet som brettes, brekkes, krølles og trampes på, nålen som møysommelig trekker tråden gjennom krakelerte landskaper. En kjole hver annen dag i tolv intensive dager.



Figur 33 Deler av prosessen med Livstykker III

Om den skapende handlingen, poiesis eller konfigurasjonsakten, sier Ricoeur at den blant annet «består i at “sam-tage“ detailhandlingerne eller det, vi har kaldt historiens hendelser. Ud fra denne begivenhedernes mangfoldighed skaber den en tidsmessig totalitets enhed» (Ricoeur 2002, s. 94), og det er nettopp slik jeg erfarer deler av prosessen. Fortidige hendelser, nåtidige handlinger og undringer rundt det framtidige, figurerer i det som etter hvert samler seg og framtrer som en form, en fortelling.

3. Formalestetiske kvaliteter: De viktigste formalestetiske kvalitetene ligger i de ulike flatenes skiftninger mellom transparens og tetthet, mellom det krakelerte og det sammenhengende og i alle de ulike taktile opplevelsene som er tilgjengelig, både visuelt og ved berøring. Ved at den myke silken er påført print og sparkel, skapes ikke bare



Figur 34 Livstykke III

interessante mønstre og teksturer, men også undring knyttet til selve materialene kjolene er satt sammen av. Den underligheten som ligger i materialkombinasjonen løfter kjolene ut av den hverdagslige brukssammenhengen og hensetter dem til en annen sfære.

Når lyset treffer stoffene og delvis trenger gjennom, skapes ulike lys og skyggevirkninger og en rekke forskjellige toner i hvitt. Kjolene får en nesten eterisk virkning der de svever over samlingen av tekstile tekstlapper, som ligger på gulvet.

4. Den poetiske fortellingens innhold. Forklaring, fortolkning og analyse:

Denne gangen velger jeg å ta et skritt tilbake og ikke gå så nærme inn på hver enkelt person, som jeg gjorde i *Livstykker II*. Kjolene brukes heller for å generalisere noen ulike kvinnetyper og aldre. Fortellingene til disse finnes i en haug med tekstlapper som ligger litt tilfeldig spredt på gulvet under. På noen tekstlapper kan fortellingen følges, på andre er ordene nesten blitt borte, mens hos atter andre er det bare konturer av hvitt støv igjen. Jeg tenker dette som en poetisk fortelling om det flyktige og forgjengelige ved livet. Det at våre fortellinger allerede og kontinuerlig løser seg opp, krakelerer og forvitrer bort.

Aktør: Snarere enn å fremheve seks enkeltindivider henviser kjolene til en gruppe eller mengde mennesker. Likevel finnes synlige tegn som karakteriserer enkeltindivider i gruppen. For eksempel henviser kjolenes størrelser til ulike aldre. Kjolenes form eller snitt henviser til ulike egenskaper og karakteriserer dermed ulike typer. Vi finner for eksempel den sensuelle, den tilbaketrukne, den frodige, den lekne, den innadvendte. Det finnes videre ulike tegn i form av print som virker ved metonymi, slik barnetegningen og blomstene på den miste kjolen gir en positiv verdiladet henvisning til jente og barndom. Et felles tegn for gruppen som helhet er likevel de krakelerte og delvis forvitrede materialene, som viser til at noe er i ferd med å bryte eller løse seg opp.

Handling: Ingebretsen sier handling er forandring av tilstand og kan være noe som skjer med den fokuserte personen (Ingebretsen 2008, s. 34). I *Livstykker III* er plottet knyttet nettopp til selve endringen av tilstand og handlingen berører ikke bare én fokusert person, men en gruppe og i videste forstand oss alle.

Tid: Tid kan oppfattes på ulike måter i fortellingen. Kjolene, som bl.a. representerer ulike aldre, henviser til ulike livsfaser og dermed ulike tidssekvenser. Materialene i seg selv gir inntrykk av å være i endring ved at de forvitrer. Dette indikerer også en tidssekvens. Til slutt er det forholdet mellom de svevende kjolene og det som ligger på bakken. Dette kan forstås som noe på tur opp og som forlater noe annet, som dermed blir liggende igjen nede. Tiden viser seg altså gjennom en bevegelse fra et punkt til et annet.

Synsvinkel: I og med at konfigurasjonen har fått en tre-dimensjonal form er det er mulig å bevege seg rundt den, bøye seg ned eller strekke seg opp og dermed endres synsvinkelen. Det ligger likevel fast at betrakteren står på bakken, der også lappene med de verbale fortellingene ligger, mens kjolene svever noe høyere slik at man ser litt opp på dem. Denne synsvinkelen er valgt for å understreke det essensielle ved fortellingen, nemlig tiden som går og undringen over det konkret jordiske versus det metafysiske.

5. Sammenfatning og refleksjon: Jeg har tidligere sitert Bull på betydningen av å reflektere over virkeligheten gjennom fysiske handlinger. I *Livstykker III* oppleves erkjennelsesaspektet ved selve den skapende handlingen gjennom materialene, som særlig berikende. Opplevelsen av at fortellingens ytre form vokser fram som en konsekvens av kroppens bevissthet rundt det innholdsmessige, er sterk. Slik forankres fortellingen til den fysiske verden gjennom at tanker og erfaringer materialiseres, slik Otto snakker om (2005, s. 33-47).

Intensjonen er at de taktile kvalitetene ved den poetiske fortellingen skal innby til utforskning både visuelt og ved fingertuppenes kontakt med materialet. Ved berøring, eller invitasjon til berøring, kan distansen mellom verket og betrakteren brytes ned eller i alle fall gjøres mindre, tenker jeg. Slik kan det å tilegne seg en fortelling få en utvidet mening gjennom det taktile. Ricoeur snakker om at det å tilegne seg en tekst ikke handler om å gå *bak* teksten, men om å forstå seg selv *foran* teksten, og han snakker videre om at man ikke skal påtvinge teksten sin egen begrensede forståelsesevne, men utsette seg for den (2002, s. 33-47). Selv om han sannsynligvis slett ikke mener *utsette seg for* i bokstavelig forstand, tenker jeg at ved å gjøre nettopp dette, ved å komme i fysisk kontakt med de elementene som utgjør fortellingen og utsette seg for de taktile erfaringene dette gir, kan fortellingen både knyttes nærmere, samt få utvidet betydning og kanskje flere lag for betrakteren.

4.1.4 Oppsummering og refleksjon

I det skapende arbeidet lar jeg kjolen fungere som membran for konfigurasjon av poetiske fortellinger på flere ulike måter. I *Livstykker I* er kjolen det visuelle symbolet på jentene fortellingen omhandler. Her fungerer kjolen i metaforisk forstand som en membran som siler ut enkelte historier, samtidig som den *er* selve membranen som fortellingen skrives inn i ved hjelp av print, tråd og hår. I *Livstykker II* fungerer kjolen som membran ved metaforisk å filtrere ulike minner og strukturere ufullstendige deler til nye konfigurasjoner. I disse henviser så vidt synlige kjolefragmenter, sammen med andre bildeelementer, til ulike individer og fortellinger. I *Livstykker III* fungerer kjolen både som en konkret,

krakelert og delvis ikke-gjennomtrengelig membran, avtegnet som kjoleformer, og som en metafor for tid og forgjengelighet.

Noe av det som oppleves som mest utfordrende i eget skapende arbeid er å formulere tanker materialt, altså gjennom mimesis 2 å komme fram til ytre form som klinger sammen med intensjonen og det innholdsmessige. I prosessen har det å ordne begivenhetene til «et begripelig hele», slik Ricoeur beskriver det (Ricoeur 2002, s. 92) generert både forskjeller og likheter mellom de poetiske fortellingene, slik tabellen under viser.

FORTELLING	«Livstykker I»	«Livstykker II»	«Livstykker III»
Mimesis 1 Pre-figurasjon	Tar utgangspunkt i: Eksterne hendelser formidlet via media Kollektive fortellinger	Tar utgangspunkt i: Minner Personlige fortellinger	Tar utgangspunkt i: Eksistensielle spørsmål Metafortellinger
Mimesis 2 Konfigurasjon	Sammenfatning av mange fortellinger	Små fragmenter av større fortellinger	En stor fortelling
	Omhandler ukjente personer	Omhandler personer jeg kjenner	Generaliserer, omhandler «alle»
	Kjolen fungerer som membran for å si noe om makt, overgrep og samfunnsrelaterte hendelser.	Kjolen fungerer som membran for å si noe om tid, forgjengelighet, kjærlighet, lek, tap, sorg, overgrep, makt.	Kjolen fungerer som membran for å si noe om grunnleggende spørsmål i livet, vår eksistens, tiden og det forgjengelige
	Tydlig symbolbruk	Mindre tilgjengelig symbolbruk	Få, men vesentlige symboler
	Materialene og det taktile er viktige symbolbærere	Materialene og det taktile er viktige symbolbærere	Materialene og det taktile er viktige symbolbærere
	Materialer og teknikker refererer til håndverkstradisjoner	Materialer og teknikker refererer til håndverkstradisjoner	Materialer og teknikker refererer til håndverkstradisjoner
Mimesis 3 Re-figurasjon	Noe begrenset fortolkningsrom	Åpent fortolkningsrom, mangetydig	Åpent fortolkningsrom, mangetydig

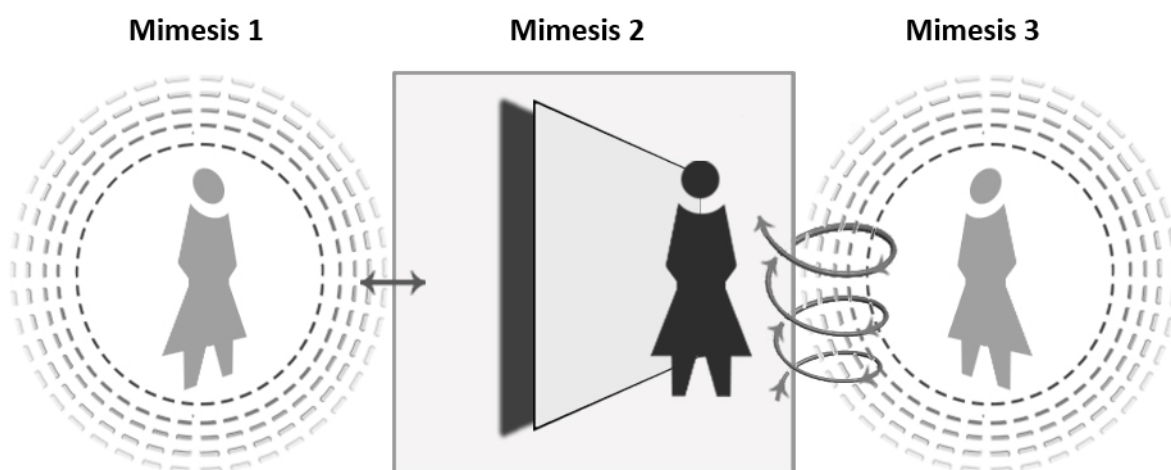
Figur 35 Tabell som viser forskjeller og likhetstrekk i de poetiske fortellingene fra mimesis 1-3

Det tabellen ikke synliggjør er poiesis, den skapende handlingen i mimesis 2, og sammenhengene mellom de ulike delene i den tredelte mimesis. Dynamikken eller medieringen mellom del og helhet oppleves som en vesentlig faktor for refleksjon og erkjennelse. Det er gjennom denne stadige forflytningen mellom ulike perspektiv eller plasseringer i mimesis 1-3 jeg opplever at kjole og fortelling gir sammenheng til det heterogene i mine tidsmessige erfaringer. Om dette sier Ricoeur:

At følge en historie er at bevæge sig frem mellem tilfældigheder og omskiftelser, ledet av en venten, der finder sin opfyldelse i konklusionen. Konklusionen er ikke noget logisk forudsatt i tidligere premisser. Den setter “punktum“ for historien, et

punktum, som så til gengæld giver det udsigtpunkt, hvorfra historien kan erkendes som et hele. At forstå historien er at forstå, hvordan og hvorfor rækken af episoder har ført til denne konklusion, som langt fra at være forudsigelig til slutt må være antagelig, må stemme overens med samlingen af episoder (2002, s. 94-95).

Modellen under viser hvordan jeg som skaper befinner meg i mimesis 2, mens min forforståelse er utgangspunktet for fortelling. Mitt subjektive ståsted påvirker det perspektivet jeg anlegger, og jeg vender stadig tilbake til mimesis 1 under den skapende handlingen. Selve poiesis oppleves som en dansende akt, der jeg vekselvis oppslukes av selve handlingen, det å utføre, og de formalistiske kvalitetene ved verket i seg selv, før jeg i neste øyeblikk tar et trinn tilbake eller til siden og er min egen betrakter og fortolker gjennom mimesis 3. Det er tidligere referert til Ingarden i forbindelse med oppløsningen av skillet mellom den utøvende skaperen og den skapende betrakteren. I interaksjonen mellom det å skape og det og tolke i mimesis 2 og 3 endres og utvikles innhold og form. Ideen om hvordan kjolen kan fungere som membran for poetiske fortellingen antar en fysisk form og forankres i den materielle verden.



Figur 36 Modellen viser skaperens posisjon i mimesis 2 og sammenhengen og interaksjonen mellom de ulike delene i den tredelte mimesis

I prosessen registrerer jeg hvordan jeg vekselvis beveger meg mellom problematikk knyttet til (1) hvordan elementene som anvendes skal fremstilles slik at de blir gjenkjennelige eller forståelige og får mening i en sammenheng, (2) hvordan min personlige stemme skal få prege fortellingenes form eller uttrykk, (3) selve det formalestetiske ved fortellingene, der arbeidet med teksturer, farger, linjer, flater osv. er altoppslukende og (4) fortolkning av egne arbeider, der jeg forsøker å ta et steg til siden for å åpne meg mot det jeg ser med betrakterens blick.

4.2 Intervju med tre kunstnere

Ved å intervju tre utøvende kunstnere, vil jeg finne ut mer om hva det er ved kjolen som gjør at den både kan være et utgangspunkt og er et sentralt element av deres prosess og verk. Jeg er også ute etter å forstå hva de vil formidle eller fortelle gjennom sine arbeider.

Intervjuene gjennomføres i perioden 18. – 31.oktober, 2013 og transkriberes fra 1.11.- 9.11.2013. Analysen av det transkriberte materialet finner sted i perioden 21.3 – 1.4.2014. Tidsintervallene oppgis for å synliggjøre at jeg etterstreber så like forutsetninger som mulig, både ved gjennomføring, transkribering og analyse av materialet.

Gjennomføring av intervju

Det å møte hver enkelt kunstner i eget verksted anses som viktig med hensyn til informantens motivasjon og for å få en så god atmosfære rundt intervjusituasjonen som mulig. Jeg drar derfor til henholdsvis Mo i Rana, Oslo og Bergen for å møte informantene. Hvert intervju berammes til om lag en time og gjennomføres som planlagt. Intervjuet med K. N. Presttun gjøres imidlertid på en kafe, noe som innebærer litt forstyrrende omgivelser. Hvert intervju starter med presentasjon av meg selv og undersøkelsen. Den videre samtalen styres av informanten, kun avbrutt av oppfølgingsspørsmål. Slik får intervjuet mer preg av dialog og samtale, enn av strukturert utspørring.

Gjennom meningsfortetting og kategorisering av det transkriberte materialet, struktureres tekstmaterialet fra alle informantene i følgende fem kategorier:

- Bakgrunn for bruk av kjolen i eget arbeid (mimesis 1)
- Utgangspunkt for fortelling (mimesis 1)
- Den skapende handlingen (mimesis 2)
- Bruk av kjolen i spesifikke verk (mimesis 2)
- Betrakterens blikk (mimesis 3)

4.2.1 Anne Gundersen

Men kjolen den kan..., altså det feminine,... jeg vil jo vise det kvinnelige, jeg er jo dame og da forteller jeg på en måte en slags historie om kvinneliv med kjolebildene og alt.

Anne Gundersen bor på Utskarpen i Mo i Rana, der hun er etablert med verksted og atelier. Jeg har kjent til kunstneren i hele mitt voksne liv. Det at hun i en årrekke har arbeidet med kjolen som et vesentlig og betydningsbærende element i sine fotocollager, gjør henne interessant i forhold til min undersøkelse.



«Rød», 2010



«Morgendagens lys», 2010



«Et værende», 2010

Figur 37 Tre verk av Anne Gundersen. Bildene er gjengitt med tillatelse fra kunstneren

Bakgrunnen for bruk av kjolen i eget arbeid: Om dette forteller kunstneren at historien strekker seg langt tilbake og har med avgjørende hendelser i eget liv å gjøre. Stort sett brukes den samme kjolen i alle bildene, en kjole som har vært i familien i rundt 50 år. Hun beskriver at arbeidet med kjolen er en måte å komme i kontakt med noe som en gang var, en slags lengsel mot noe, et forsøk på å bevare og bearbeide noe. I sitt skapende arbeid er hun opptatt av å bruke natur og artefakter som betyr noe for henne, og som er tilgjengelige i dagliglivet. Kjolen er nettopp en slik ting.

Utgangspunkt for fortelling: Kunstneren karakteriserer sine fotocollager som fortellinger og sier at stoffet alltid hentes innenfra. Utgangspunktet er historier hun selv bærer på. Det handler alltid på en eller annen måte om eget liv. Som et mer generelt utgangspunkt for sitt arbeid trekker hun fram leken og mener at det å ha en lekende

tilnærming til stoffet er helt sentralt. Hun har noen tema hun utforsker og leker med, som for eksempel kjolen. Et sterkt uttrykksbehov og ønsket om å formidle beskrives også som noe som driver fortellingene fram..

Den skapende handlingen: Gundersen synes det er vanskelig å forklare prosessen, men sier at hun har en åpen tilnærming til eget arbeid. Hun fotograferer kjolene ute i naturen, liker at de påvirkes av naturkrefter som vind, vann og lys. Hun fasineres over alle mulighetene kjolen gir, ikke bare innholdsmessig, men også formalt:

Ja, det er den samme kjolen, men her ser den mer ut som en voksen, men det er klart at vannet renner jo over og lager en helt annen form, og det er det jeg synes er så interessant med de kjolene, du kan bevege..., fra den formen til den formen, du kan lage så mye med den, alt du kan gjøre... Altså form, jeg er jo opptatt av form.

Gjennom fotografering samler Gundersen digitalt billedmateriale, som settes sammen på ulike måter i digitale bildebehandlingsprogrammer. Den skapende prosessen oppleves som inspirerende og umiddelbar: «For først så er det mer intuitivt..., å begynne og sette sammen ting og så bygges det på, så blir det en fortelling, og den lager jeg mens jeg jobber», sier hun.

Bruken av kjolen i spesifikke verk: I prosjektet *Memories and Dreams* blir kvinnelige tekstforfattere tildelt hvert sitt bilde, som de forfatter en kort tekst til. Gundersen bruker samme barnekjole på ulike måter i samtlige 23 verk. Fortellingene omhandler ulike aspekt ved kvinnelivet. Om bildene med blafrende kjoler på klessnor sier hun at hun ønsker å si noe om det vakre, det feminine, det poetiske, det uskyldige og rene. Det som ikke er befengt med noe. Hun er opptatt av symboler og metaforer, og gjerne bruker det samme elementet om igjen i ulike sammenhenger. Slik kan kjolen referere både til et menneske, til ulike ting eller følelser. *Memories and Dreams* beskrives av Gundersen som et interessant prosjekt fordi hun fikk innblikk i andres assosiasjoner knyttet til bildene. I ett enkelt tilfelle forteller hun at hun ble provosert av teksten fordi hennes intensjon med bildet var så annerledes enn mottakerens assosiasjoner. Gundersen konkluderer med at et bilde kan ha mange lag av betydning og romme flere ulike fortellinger.

Betrakterens blikk: I *Memories and Dreams* fikk kunstneren innblikk i hvordan andre fortolket hennes bilder. Hun forteller at hun vanligvis ikke tenker så mye på betrakteren i prosessen, men synes publikums reaksjoner er interessante. Hun er overrasket over at bildene hennes kan bety så mye for andre og forteller om sterke og følelsesladde reaksjoner hos betrakteren. For Gundersen er det et poeng at betrakteren kjenner seg

igjen, føler tilknytning til og berøres av bildene. Flere ganger har hun opplevd at kunsten gjøres mer tilgjengelig ved at verbal fortelling følger det visuelle. Hun mener betrakteren da får et inderligere forhold til det han/hun ser og noe å dikte videre på. «De lager sine egne fortellinger, kundene, folk som ser, vi som betraktere». Gundersen tror fortelling er viktig fordi vi trenger noe som kan speile oss og våre liv.

4.2.2 Eline Medbøe

Kjolen det er jo rett og slett, altså, av plagg for kvinner så er det jo på en måte det som symboliserer feminitet og kjolen i seg selv er jo et symbol på kvinnen kan du si da. Samtidig så har jo alle ett eller annet forhold til det å ha på seg kjole.



Figur 38 Plakat til «Min kjole, min stemme», gjengitt med tillatelse fra kunstneren.

Det er i første omgang Eline Medbøes relasjonelle prosjekt *Min kjole, min stemme*, som vekker min nysgjerrighet for hennes bruk av kjolen i eget kunstnerisk arbeid. Medbøe har verksted og atelier på Årvoll gård rett utenfor Oslo sentrum. Hun forteller at hun fasineres av tekstiler, gjerne brukte, slitte tekstiler, og det hun kaller «kvinnehistoriebiten», som følger med tekstile håndverk. Hun valgte derfor tidlig å definere seg som tekstilkunstner.

Bakgrunn for bruk av kjole i eget arbeid: Som det innledende sitatet viser, betrakter Medbøe kjolen som et plagg som symboliserer femininitet, samtidig som hun mener alle har et forhold til det å ha på seg kjole. Når man jobber med egen identitet og tekstiler, slik kunstneren i flere prosjekter har gjort, mener hun kjolen blir et sterkt symbol på hvem du er. Kjolen blir noe man kan uttrykke seg gjennom.

Utgangspunkt for fortelling: Eline Medbøe sier at egne livserfaringer er grunnleggende for hennes skapende arbeid. Hun er opptatt av tematikk som identitet, kjønnsroller og historiefortelling. Aktuelle samfunnshendelser ansporer til kunstneriske prosesser, slik stemmerettsjubileet foranlediget prosjektet *Min kjole, min stemme*. Materialene kan også være hennes utgangspunkt. Medbøe inspireres av historien som ligger i brukte tekstiler: Kvinnehistorie, håndarbeidstradisjoner, fellesskap, mestring og omtanke. Hun er opptatt av betydningen av levd liv og ser muligheter i materialer som bærer historier i seg.

Den skapende handlingen: For Medbøe er det relasjonelle viktig. Det å skape møteplasser og ta tak i det som skjer der og da, oppleves som inspirerende og betydningsfullt. Etter å ha slutført kunstprosjektet *Minneteppe*, sier hun dette om opplevelsen av å samhandle med andre i en kunstnerisk prosess:

Jeg fikk jo helt dilla på det relasjonelle for jeg syntes det var så sterkt, de møtene som blir. Og når vi sitter sammen i en gruppe sånn, og nesten uansett tema, du går jo inn i dybden på en helt annen måte da, når du sitter og lager noe sammen. Og hvis du i tillegg har med deg at det handler om noe rundt deg og din historie, så deler man på en mye lettere måte enn når man sitter sånn konfronterende. Altså en samtale i seg selv, sånn en til en, å se rett inn i øynene og nå skal du snakke og alle hører på deg... Mens når du jobber så sitter du jo og ser på hendene dine, ikke sant, og du blir ikke så konfrontert og da går ofte praten mye lettere og det blir en helt annen måte å snakke på da.

Disse erfaringene tok hun med seg i *Min kjole, min stemme*, der hun i samhandling med unge jenter arbeidet med å uttrykke identitet gjennom kjolen. Kunstneren forteller om hvordan hun forsøker å ikke styre prosessene, men heller veilede deltakerne i forhold til å uttrykke seg så kraftfullt og ærlig som mulig. Medbøe er opptatt av at det u-perfekte, ladede og genuine må få spillerom i prosessen. Hun betrakter ellers samholdet og

felleskapet som oppstår underveis, på tvers av deltakernes bakgrunn, som noe av det viktigste med prosjektet.

Bruken av kjolen i spesifikke verk: I *Min kjole, min stemme* samhandlet kunstneren, over flere måneder, med 8-10 jenter med flerkulturell bakgrunn. Hver deltaker skapte sin egen kjole, som skulle symbolisere noe spesifikt ved henne. Gjennom kjolen skulle jentene forsøke å bruke sin stemme, si noe om seg selv og sin egen identitet. Deltakerne tok med tekstiler hjemmefra, slik at materialene allerede var bærere av historie knyttet til den enkelte. Kunstneren jobbet med bevisstgjøring gjennom fargevalg, stofflighet, snitt og komposisjon for at deltakerne aktivt skulle formidle noe. Jentene skrev også tekster underveis. Medbø beskriver at det relasjonelle handlet om identitet, hvem man drømmer om å være, forholdet til idealer og overgangen fra ungdom til voksen. Resultatet av prosjektet ble presentert lokalt som en type catwalk der musikk, og tekster skrevet og lest av jentene selv, dannet et auditivt bakteppe. Slik mener Medbø presentasjonen fikk en annen dimensjon. For kunstneren var det viktig at deltakerne følte eierskap og stolthet over eget arbeid og de uttrykkene som ble presentert. Medbø er allerede i gang med å utvikle *Min kjole, min stemme* til også å inkludere andre deltakergrupper.

Betrakterens blikk: Kunstneren forteller at hun hele tiden jobber med hvordan resultatet av relasjonelle prosjekter skal vises for et publikum. Hun er imidlertid ikke så opptatt av hvordan den offentlige kunstverdenen tar imot arbeidene hennes. For henne er det viktigste at prosess og resultat av relasjonelle kunstprosjekt har betydning for enkeltmennesker. Medbø tror at når man jobber med noe som har betydning i eget liv, så vil det berøre noe hos betrakteren også. «Med en gang du kommer inn i kjernen av ett eller annet med en gruppe mennesker, så vil det antakelig ha en resonans også i resten av menneskene, hvis du skjønner?», sier Medbø. For øvrig er hun opptatt av at betrakteren må ha mulighet til å kunne sette det han/hun ser inn i en kontekst. At betrakteren vet noe om bakgrunnen for prosjektene anser Medbø som viktig for forståelsen.

4.2.3 Karina N. Presttun

Jeg har jo alltid prøvd å finne en styrke i dem (guttene) ved å vise dem når de er litt sårbare og det blir man jo ofte i en kjole, som man gjerne er litt fysisk avkledd i. Altså, jeg selv går aldri i kjole, veldig sjelden, misliker det..., fordi jeg føler jeg må forestille noen andre... Liksom det med å være litt avkledd og skulle forestille en annen...

Karina N. Presttun bor i Bergen, der hun også har sitt verksted. Jeg ble oppmerksom på Presttun gjennom en kontakt i Norske Kunstforeninger og ble fasinert både av temaet hun

jobbet med, menn i kjoler, og av de taktile kvalitetene som ligger i arbeidene hennes. Presttun fotograferer modellene selv, jobber digitalt med fotoene og bruker laserkutter på tekstiler, som så settes sammen til collager i stort format.



«Gjørund», 2012, 250 x 266 cm



Detalj av «Molotov-cocktail»



«Molotov-cocktail», 2012, 229x150x5 cm

Figur 39 Tre verk av Karina N. Presttun. Bildene er gjengitt med tillatelse fra kunstneren

Bakgrunn for bruk av kjolen i eget arbeid: For Presttun representerer ikke bruken av kjoler i bildene et feministisk perspektiv. Hun understreker at hun ikke ønsker noe politisk statement i sin kunst. Det å kle opp menn i kjoler handler snarere om utkleddning, om å bli noen andre, sier hun. Hun reflekterer over om det har noe med balansegangen mellom det kvinnelige og mannlige å gjøre. Ved å ikle seg kjole blir en mer fysisk avkledd og dermed mer sårbar, mener hun. «For meg er det kanskje litt av den der sårbarheten som kommer fram gjennom kjolen da... Altså både nærmest noe seksuelt eller sensuelt», sier Presttun. Hun sier hun ønsker å formidle modellenes styrke ved å vise dem når de er sårbare.

Utgangspunkt for fortelling: Presttun sier hun ikke har noe viktig å formidle. Det er ikke det som driver henne. I prosjektet med menn i kjoler beskriver hun at det snarere er hennes emosjonelle tilknytning til nære guttevenner som er utgangspunktet og beskriver det slik:

Min emosjonelle tilknytning til kunsten min lå gjennom disse guttene, altså det lå ikke til..., jeg følte at de var temaet mitt da. Jeg hadde ikke noe viktig å si ut i livet, men jeg bare kjente at jeg må få lov å jobbe med disse guttene. Så jeg følte liksom *de* ble min tilknytning til det da.

Kunstneren forteller videre at hun var lei av konvensjonene i kunstmiljøet og at hennes opprinnelige tanke da hun begynte på prosjektet «var bare å lage noe litt tacky, altså litt sånn gull, glitter, gutter i kjole, litt sånn..., litt stygt på en måte». Underveis i samtalen kommer det fram flere eksempler på at Presttun, ved å møte ulike typer motstand, mobiliserer vilje til å gjennomføre det hun tror på og stå for noe eget.

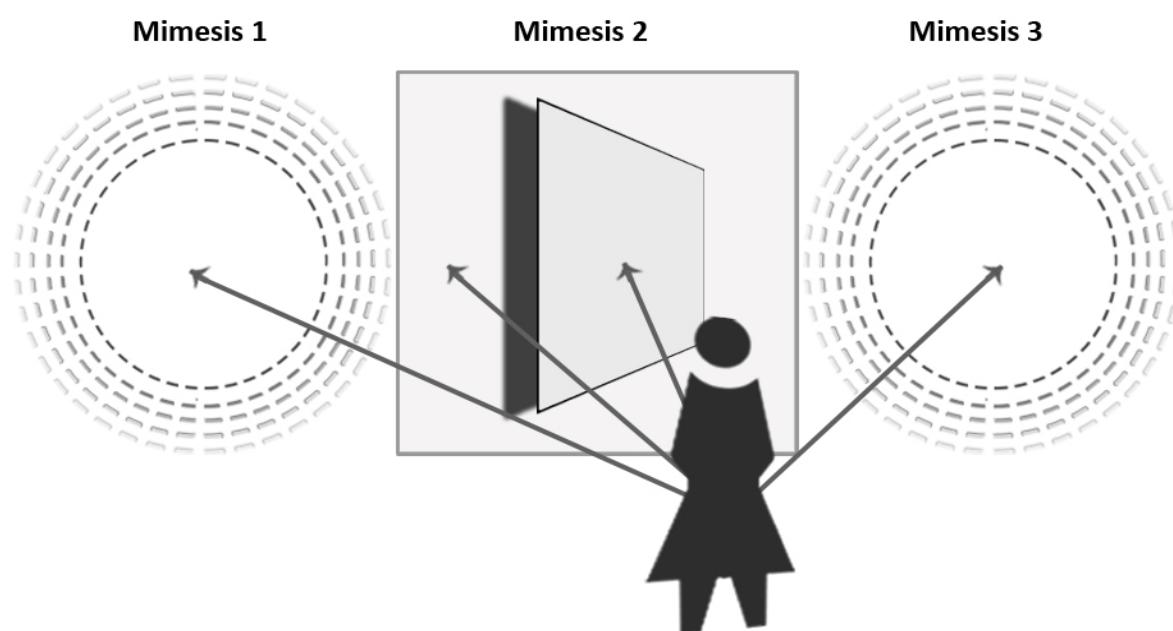
Den skapende handlingen: Arbeidet med *Gutter i kjole-prosjektet*, som Presttun kaller det, har pågått over flere år. Hvorvidt det er hun selv eller modellen som velger kjole, miljø, positur og regi, varierer. Hun vektlegger relasjonen til modellen og bruker lang tid på selve fotograferingen. Kunstneren sier hun har stor respekt for hver enkelt og ønsker at de skal være komfortable i situasjonen. Denne delen av prosessen beskrives som krevende. Presttun sier hun ofte var nervøs for hva modellene, hennes nære venner, skulle mene om bildene de var hovedpersoner i. Underveis opplevde kunstneren at selve ideen med prosjektet endret seg. Intensjonen med å lage det hun beskriver som «tacky» måtte vike fordi det ble viktigere å ta hensyn til og respektere hver enkelt modells særtrekk. Den tekniske delen av prosessen beskrives som ekstremt tidkrevende. Teknikken hun har utviklet innebærer at hun jobber i store formater, der utfordringer i forhold til farge- og stoffvalgvalg, sammensetting og sikring av arbeidet er et møysommelig arbeid.

Bruken av kjolen i spesifikke verk: Foranledningen til *Gutter i kjole-prosjektet* var som tidligere nevnt å bruke venner i et kunstprosjekt litt på tvers av konvensjonene. Om bruken av kjolen forteller hun at hun har brukt alt fra sin egen glitrende paljettkjole til en spesialsydd brudekjole i sateng. Type kjole ble valgt alt etter modellens karakter og personlighet, samt ut fra hva hvert bilde skulle handle om. Kunstneren lot den enkelte få komme med egne betraktninger rundt kjolevalg. I noen tilfeller hadde ikke modellen noen sterke formeninger, mens modellen i andre tilfeller tok regi og valgte kjole, positur, miljø og rekvisitter selv. Slik oppstod det innholdsmessige i bildene gjennom et samspill, der gjensidig respekt for den enkelte var vesentlig, slik jeg forstår kunstneren. Presttun sier at det i tillegg til kjolen er brukt rekvisitter som en bok, en hund, et hus, som kan representere ulike ting. Hun mener bildene av menn i kjoler kan ha mange forskjellige referanser.

Betrakterens blikk: For Presttun ble dagspressens mottakelse av *Molotov-cocktail* en spesiell opplevelse. Hun var uforberedt på koblingen til 22.juli og sier at hun ikke ønsket at publikum skulle forbinde en av hennes venner med denne datoen. Hun beskriver det som et sjokkscenario at vennene, gjennom hennes arbeider, skulle omformes til noe de ikke var. For øvrig overraskes kunstneren over at bildene hennes stadig blir trukket inn i feminismedebatten, fordi det ikke handler om feminisme for henne. «Det er mer om relasjonen mellom meg og objektet», sier hun.

4.2.4 Oppsummering og refleksjon

I samtaler med de tre kunstnerne berøres de ulike delene i Ricoeurs tredelte mimesis. I en visuell fremstilling plasserer informanten utenfor selve modellen. Dette for å illustrere at den informasjonen som blir meg til del gjennom informantenes fortellinger, både belyser fortellingens forankring til hverdagslivets handlingsverden, den skapende prosessen og arbeidet med konkrete verk. Informanten deler også erfaringer og opplevelser knyttet til hvordan betrakteren tar i mot og responderer på deres fortellinger.



Figur 40 Informantens plassering viser hvilke ulike aspekter ved fortelling som belyses gjennom hennes refleksjoner under intervjuet.

Intervjuene viser at det er flere grunner til at kjolen brukes som betydningsbærende element i kunstnerens verk. Felles er imidlertid at kjolen knyttes til noe ved deres eller andres identitet og slik kan sies å berøre eksistensielle spørsmål. Dette er slett ikke overraskende, men bekreftes og belyses gjennom deres utsagn om utgangspunkt for fortelling, om de skapende prosessene og i forhold til egne verk. Jeg ser videre tydelige

forskjeller på hva kunstnerne vektlegger i sine fortellinger. Mens Gundersen bruker kjolen som membran for fortellinger som omhandler hendelser der et rikt følelsesregister er representert, dreier Presttuns verk seg om iscenesettelse av ulike identiteter, der lek med rollelek utfordrer våre konvensjoner knyttet til kjønn. Hos Medbøe knyttes kjolen til en samfunnshendelse, samtidig som den blir en artefakt individet formulerer og fremviser deler av sin identitet gjennom. Slik blir kjolen en del av enkeltindividets fortelling i en større kulturell og historisk kontekst.

Tabellen oppsummerer likheter og forskjeller ved det Gundersens, Medbøes og Presttuns forteller er utgangspunkt for deres verk, deres intensjoner ved bruk av kjolen, bruk av kjolen i spesifikke verk, samt kunstners reflekser rundt betrakteren.

FORTELLING	A. Gundersen	E. Medbøe	K. N. Presttun
Mimesis 1 Pre-figurasjon	Tar utgangspunkt i: Hendelser i eget liv Noe som skal bearbeides Minner	Tar utgangspunkt i: Hendelser i eget liv og i samfunnskontekst Tradisjon og historie Materialene i seg selv	Tar utgangspunkt i: Emosjonell tilknytning til nære venner Ønske om å bryte konvensjoner.
	Bruker kjolen for å komme i kontakt med noe fortidig i eget liv.	Bruker kjolen fordi den er et sterkt symbol på identitet.	Bruker kjolen som utkleddningsrekvisitt
Mimesis 2 Konfigurasjon	« <u>Memories and Dreams</u> »: Består av rundt 20 fotocollager, der hver enkelt er fragmenter av større fortellinger.	« <u>Min kjole, min stemme</u> »: Ett relasjonelt kunstprosjekt med ulike, individuelle fortellinger.	« <u>Gutter – i – kjole- prosjektet</u> »: Separate, individuelle fortellinger vises i seks ulike tekstilcollager.
	Bruker samme kjole i samtlige verk.	Ulike kjoler skapes i ett relasjonelt prosjekt.	Bruker ulike kjoler avhengig av modell.
	Kjolen fungerer som membran for å si noe om ulike emosjonelle aspekter og tilstander, og reflekterer kvinnelig i vid forstand.	Kjolen fungerer som membran for å si noe om jenters identitet, drømmer, forholdet til idealet, og det å være aktiv deltaker i eget liv og samfunnslivet.	Kjolen fungerer som membran for å si noe om identitet, det mannlige versus kvinnelige og for å si noe om styrke ved å gå veien om det sårbare.
	Opptatt av symboler og metaforer	Kjolen som symbol på identitet og det feminine	Bruker ulike rekvisitter som symbolbærere.
Mimesis 3 Re-figurasjon	Ikke opptatt av betrakteren i prosessen. Ønsker å berøre betrakteren. Overraskes stadig over betrakterens reaksjoner. Opplever at betrakteren lager egne fortellinger på bakgrunn av hennes.	Ikke opptatt av den offentlige kunstverden. Kunstprosjektene skal ha betydning for enkeltpennesker. Positivt overrasket over betrakterens reaksjoner. Betrakteren må ha mulighet til å sette verkene i kontekst.	Uforberedt på noen av offentlighetens reaksjoner og koblinger mot ekstreme samfunns- hendelser. Overrasket over betrakterens tendens til å trekke bildene inn i debatten om feminisme, da det ikke handler om dette for kunstneren.

Figur 41 Tabellen viser forskjeller og likheter i bruken av kjolen i informantenes verk mm.

4.3 Tre narrative verkanalyser

Ved å gjøre narrative analyser av tre ulike verk, plasserer jeg meg selv i betrakterens posisjon, mimesis 3. Selv om jeg i eget skapende arbeid opplever en interaksjon mellom mimesis 2 og 3, vil jeg gjennom betrakte andres verk få en annen type forståelse for mimesis 3 og for hvordan kjolen kan fungere som membran for poetiske fortellinger. Ved å utsette meg for disse, for meg, ukjente verkene og tilegne meg den verden som foldes ut foran dem, jamfør Ricoeurs terminologi, tar jeg i bruk en tredje undersøkelsesmetode for å belyse problemstillingen.

For å få et så direkte møte med de tre verkene som mulig, ønsker jeg å se dem i kontekst. Jeg oppsøker dem derfor der de befinner seg rett før analysen gjøres, henholdsvis i kunstnerens verksted i Mo i Rana, på Kode i Bergen og på St. Olavs hospital i Trondheim.

«Et værk baner vej for sine læsere og skaber således sit eget, subjektive møde», sier Ricoeur (2002, s. 46). I møte med teksten, eller verket, ser vi at Ricoeur setter betrakterens forståelse i sentrum. Det er derfor mitt møte med selve verket, som vektlegges i det følgende. Som betrakter går jeg ut fra mine egne kunnskaper og erfaringer og tar hovedansvaret for tolkingen. Nordström beskriver betrakteren i denne type analyse, ikke som en anonym iakttager, men som et aktivt subjekt, en medskaper som forlenger den kommunikative prosessen og i den vil oppdage nye ladede betydninger (Nordström 1996).

Ved å starte analysen med en ren beskrivelse er intensjonen å kartlegge viktige bildetegn, som får betydning for fortolkningen. Sten Dunèr sier at «beskrivning är ett empirisk klarläggande av något som är givet. Tolkning är ett teoretiskt resonemang från det givna till något som inte är givet» (Nordström 1996, s. 231). Vi ser det vi ser, og kan beskrive det, men jamfør bildetegns tvetydighet, vil selv en saklig beskrivelse fort møte på utfordringer. Det som kan se ut som folder i et kjøleskjørt er kanskje i stedet et landskap? I beskrivelsen gjøres også valg i forhold til hva som skal omtales og vektlegges. Nødvendig seleksjon viser at beskrivelsen aldri er nøytral eller objektiv. Jeg tar bevisstheten om dette med meg i møtet med verkene.

Jeg velger å dele analysen i tre ulike deler: (1) Først beskrives motiv og formal oppbygging, og det jeg oppfatter som de viktigste bildetegnene velges ut, (2) så analyseres fortellingen med tanke på hvilken betydning bildetegnene har bl.a. for å lokalisere fortellingens grunnelementer (aktør, handling, tid, synsvinkel). (3) Til slutt oppsummeres den poetiske fortellingen, slik jeg leser den.

4.3.1 Slowly growing from Pain

Generell informasjon

Kunstner : Anne Gundersen

Datering : 2010

Tittel : *Slowly growing from Pain*

Format : 29 x 45 cm.

Materialer : Papir

Teknikk : Fotocollage

Funksjon : Produsert som frittstående verk for et åpent kunstmarked i forbindelse med utstillingen *Memories and Dreams*. Senere trykket i bokform.



Figur 42 Slowly growing from Pain, Anne Gundersen, 2010

Bildet er gengitt med tillatelse fra kunstneren

1. Motiv og formal oppbygging

Fotocollagen har stående format, og komposisjonen er i hovedsak bygget symmetrisk opp. Den noe uklare formen av en kjole opptar mesteparten av formatet. Kjolen er hvitaktig, transparent, ermeløs og har kort, foldet skjørt med delvis synlig blondkant. Plassert i eller på kjolen ses en mindre kjole. Denne har flere likhetstrekk med den store kjolen når det gjelder form, stofflighet og farge. Den minste kjolens form løser seg delvis opp og smelter på den måten sammen med den store i enkelte partier. Sentrale plassert, omtrent i det gyldne snitt langs den vertikale midtaksen og i kjolenes mage- og brystparti, ses en sirkulær oransjefarget, transparent form, med 2-3 guloransje bladlignende former inni.

Flatene rundt kjolene har valører fra det sorte til det hvite. Mørke valører dominerer likevel i 2/3 av formatets nedre del, mens collagen blir lysere i øverste del. I et vell av gråtoner aner vi konturene av trær eller grener med lauvverk. Det finnes også flater som kan leses som berg, fjell eller landskap, men disse er så uklare at den perseptuelle virkningen kan gi ulik forståelse for hva man ser. I komposisjonens øverste del ses svakt rosa formelementer, som jeg oppfatter som blomster. Vi skimter også noen lyse spiralformer i øverste del.

De omkringliggende flatene er gjort delvis synlige gjennom kjolene, slik at det ikke er noen tydelig forgrunn, mellomgrunn eller bakgrunn. Slik blir kjolene delvis liggende i samme plan som flatene rundt. Jeg opplever en vekselvirkning mellom ulike dybde- og flatevirkninger i komposisjonen.

2. Fortolkning og analyse. Forståelse av aktør, handling, tid og synsvinkel

Fra beskrivelsen av motivet og den formale oppbyggingen vil jeg trekke frem følgende elementer som særlig viktige i forhold fortellingens innhold: To kjoler, en sirkulær oransje form, blomster og planteformer, spiralformer. Gjennom disse elementene kan aktør, handling og tid lokaliseres og forstås, slik jeg tolker bildet

Aktør: Jeg oppfatter at aktøren identifiseres ved de to kjolene, den ene mindre og liggende innenfor den andres ytre form. Aktøren kan være en jente eller en voksen kvinne eller det kan være to aktører, det er noe uklart. Det gjennomskinnelige, lette materialet i kjolene, blondene og kjolesnittet, indikerer egenskaper som skjørhet, femininitet og barnlighet.

Handling: Fordi jeg leser at den ene kjolen har endret seg, utvidet seg eller vokst til en større form, forstår jeg handlingen som en eller annen form for endring av tilstand eller transformasjon, noe også tittelen er en sterk indikator på. Det skjer noe med selve aktøren, vist ved endring i form og størrelse på kjolen. Bruken av plantelementer henviser også til endring av tilstand, noe som vokser eller utvider seg. Det samme kan sies om spiralformen, som på en og samme tid både utvider seg og trekker seg sammen. På grunn av den oransje

sirkulære formen, som er plassert midt i bryst- eller mageregionen på aktørens (fraværende) kropp, leser jeg handlingen som knyttet til endring av indre tilstander.

Tid: Tid kan bare vises ved metonymi i bilder og ifølge Ingebrethsen er «objekter med spor av forandringsprosess også tidsbetegnere» (Ingebrethsen 2008, s. 217). De viktigste sporene i så henseende er kjolen, som jeg forstår som form som utvider og endrer seg. Tid kan også leses som tidssekvenser, her vist ved blomster og planteelementer, som vokser og utvikler seg gjennom et visst tidsspenn.

Synsvinkel: Ved valg av perseptuell synsvinkel lar bildeskaperen betrakteren komme tett på aktør og handling. Når kjolene både kan oppfattes som hengende, svevende eller liggende skaper det en tvetydighet, som gjør at man som betrakter like gjerne plasserer kjolene utenfor den materielle sfæren. Ved å rette fokus mot aktøren(e) og henviser til indre og emosjonelle endringer kommer bildeskaperens psykologiske synsvinkel fram.

3. Den poetiske fortellingen: Den sterkt retningsgivende tittelen er jo en liten fortelling i seg selv. Den påvirker selvsagt mitt blikk og hvordan jeg leser de visuelle tegnene og sammenhengen mellom disse. Den oransje formen, så strategisk plassert i aktørens mage- og brystregionen fortolker jeg som et ulmende smertetegn, et hull i kroppen, et sår. Det blir dermed et symbol som refererer til indre følelser, ikke ytre fysisk smerte. Vi kan ikke vite hva som forvoldte den opprinnelige smerten. Det kan like gjerne handle om et mor-datterforhold (på grunn av den lille og den store kjolen), som andre ting. Slik jeg leser *Slowly growing from Pain* handler fortellingen om sterke emosjonelle opplevelser og om at det å reise seg fra smertelige erfaringer kan bety ny vekst.

4.3.2 Tomas og huset på Ask

Generell informasjon

Kunstner : Karina Nøkleby Presttun

Datering : 2013

Tittel : Tomas og huset på Ask

Format : 170 x 270 cm.

Materialer : Hovedsakelig tekstil og noe papir

Teknikk : Collage

Funksjon : Produksjon for et åpent kunstmarked. Innkjøpt av KODE, Bergen.



Figur 43 Tomas og huset på Ask, Karina N. Presttun, 2013

Egne foto



Detaljer

1. Motiv og formal oppbygging

Tomas og huset på Ask gir et ruvende førsteinntrykk både på grunn av formatets størrelse, retning og anvendt bildevinkel. Handlingen foregår ute, i noe som ser ut som en hage. I grove trekk ser vi en mann stående i helfigur med armene hengende ned og ikledd en hvit, ermeløs, fotsid kjole med slep. Vi ser videre en hund, deler av et hvitt trehus med gress foran og trær bak. I formatet opptar mannen, med kort, grånende hår og skjegg, en dominerende posisjon. Mannen er plassert utenfor huset, litt til venstre for formatets vertikale midtakse og ser direkte på betrakteren. Huset er beskåret, men opptar likevel store deler av formatet. Til høyre for mannen sitter en hund med sorte og hvite partier i pelsen. Hunden vender kroppen bort fra mannen og ser ut av bildet i samme retning. Paletten består av valører i grått og gylne fargetoner, som til sammen utgjør stor lys mørk

kontrast. Ved å studere de enkelte flatene åpnes det for et spekter av ulike farger og en enda rikere fargeopplevelse. Naturlig dagslys faller inn ovenfra og modellerer formene.

Komposisjonen er asymmetrisk og domineres av vertikale og horisontale linjer og form-elementer, noe som gir et rolig førsteinntrykk. Bildet har en klassisk oppbygging med forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. Sammen med perspektivlinjene gir dette dybdeillusjon. Scenen er beskåret, slik at vi befinner oss rett foran hovedpersonen.

På avstand har verket fotografiske kjennetegn, men går man nærmere inn på motivet, løser det seg langsomt opp i flimrende fragmenter av ulik størrelse i stoff og papir. Kunstneren har benyttet en applikasjonsteknikk, som gjør at de enkelte flatene er rikt sammensatt av ulike stoffer og fremstår i svakt relieff. Når man beveger seg tett inn på bildet åpner det seg et vell av farger, mønstre, stoffkvaliteter og teksturer. De taktile kvalitetene er en forbløffende overraskelse og tilfører verket flere lag, både rent bokstavelig og metaforisk.

I motivet ser jeg fire hovedelementer, som fungerer som betydningsbærende tegn, og som kan gi et utvidet meningsinnhold. Det ene er mannen, som i egenskap av sitt kjønn, representerer makt og styrke, jamfør uttrykk som «det sterke kjønn» og «Pater familias». Det andre er den hvite kjolen med slep, som i vår kultur er et konvensjonelt tegn på brudekjole, brud, bryllup, renhet og uskyld. Det tredje er huset. Dette kan representere forankring, trygghet, levd liv, sinnstilstander med mer, det er kontekstavhengig. Det fjerde og siste er hunden, som bl.a. kan representere trofasthet, men også noe dyrisk og vilt.

2. Fortolkning og analyse. Forståelse av aktør, handling, tid og synsvinkel

Aktør: Aktøren trer tydelig fram. Det er den maskuline, middelaldrende mannen med de grove nevene så vidt hvilende inntil silketaften. Det som skaper motstand og forvirrer, er at han er karakterisert ved å være ikledt en hvit brudekjole, et identitetstegn vi er vant til å møte i en helt annen kontekst. Hovedpersonen bærer også et smykke, nok et identitetstegn som kan peke mot noe feminint. Også hunden er en attributt som bidrar til å karakterisere aktøren. Dette er ikke hvilken som helst skjødehund, men snarere en miks av en kjøter.

Handling: Aktøren står rolig og ser avventende på betrakteren. Hunden sitter stille, men litt anspent. Det er et frosset øyeblikk, men noe har vært forut og noe skal komme. Aktøren er kledt i hvit brudekjole. Handlingen får vi ikke ta del i, men den må ha skjedd ikke lenge før han kom ut av huset.. Jeg forstår derfor at han har beveget seg ut og bort fra huset. Er han kommet ut fordi han er på vei mot noe? Står han der fordi han vil vise oss noe? Er han en brud på vei til sitt eget bryllup? Eller er han en mann som er kommet ut av skapet? Det videre handlingsforløpet er uavklart og utfordrer betrakterens forestillingsevne.

Tid: Jeg finner flere objekter med spor av forandringsprosess, som henviser til tidsaspektet. Det mest åpenbare er aktøren selv. Han har lagt år bak seg og representerer derfor både dager som har gått og dager som skal komme. Videre henviser huset, preget av avskallet maling og elde, til tiden som går og det forgjengelige. Årstiden kan også være en tidsindikator. De varme grå og gylne fargetonene kan, sammen med flatene som utgjør gresset eller bakken, henviser til noe høstlig, noe som er i ferd med å avsluttes. Alle disse tidstegnene på forgjengelighet og forfall står i en litt ubegripelig kontrast til den rene, hvite brudekjolen, som jo representerer inngangen til og starten på noe nytt.

Synsvinkel: Også her lar bildeskaperen betrakteren komme tett på aktør og handling. Det skapes likevel en psykologisk distanse ved at scenen er framstilt i svakt froskeperspektiv, slik at vi får en følelse av å bli sett ned på.

3. Den poetiske fortellingen:

Gjennom lokalisering av aktør, handling og tid, ble det også skissert opp noen antakelser rundt hva fortellingen kan handle om. Plottet i denne fortellingen er mann i brudekjole, ikke bare mann i kvinneklær. Det handler derfor ikke bare om iscenesettelse og lek med stereotype kjønnsroller, men også om ekteskapet som institusjon, slik jeg tolker bildet.

Jeg kan ikke fri meg for å sette *Tomas og huset på Ask* inn i en kunsthistorisk kontekst og se det i lys av *Arnolfini og hans brud*, malt av Jan van Eyck i 1434. I begge bildene rammer huset inn selve handlingen, men mens Arnolfini og hans brud er plassert inne i huset, den kvinnelige aktørens domene, har bruden Tomas gått ut og vendt huset ryggen. Den lille hunden i maleriet står pent ved sin herres føtter og representerer trofasthet, mens hunden i collagen ser ut som den gjerne vil ut av situasjonen så fort som mulig. Mens maleriet fra ungrenessansen er fult av symbolikk knyttet til den ekteskapelige handlingen, fruktbarhet, barnefødsler og den gudommelige tilstedeværelsen i det hellige øyeblikket, finnes ikke tilsvarende symbolikk i collagen fra 2013, der bruden står alene i hagen.

Tomas og huset på Ask utfordrer vår vanetenkning. En ting er selve motivet, en aldrende mann i brudekjole. Denne underliggjøringen både provoserer og får fram smilet. En annen ting er landskapet som viser seg når man lister seg så nært at motivet oppløses. Da er det bare den sanselige opplevelsen av overflater, former, linjer farger og mønstre, som gjelder. Har dette med poetisk fortelling å gjøre? Jakobson spør om når poesitet kommer til uttrykk og svarer: «Når ordene og deres sammensetning, deres betydning, deres ytre og indre form ikke er en likegyldig henvisning til virkeligheten, men får egenvekt og egenverdi» (Jakobson 1998, s.123). I dette verket opplever jeg at det er nettopp det som skjer.

4.3.3 Kvinneliv 1

Generell informasjon

Kunstner : Karin Aurora Lindell

Datering : 2007-2008

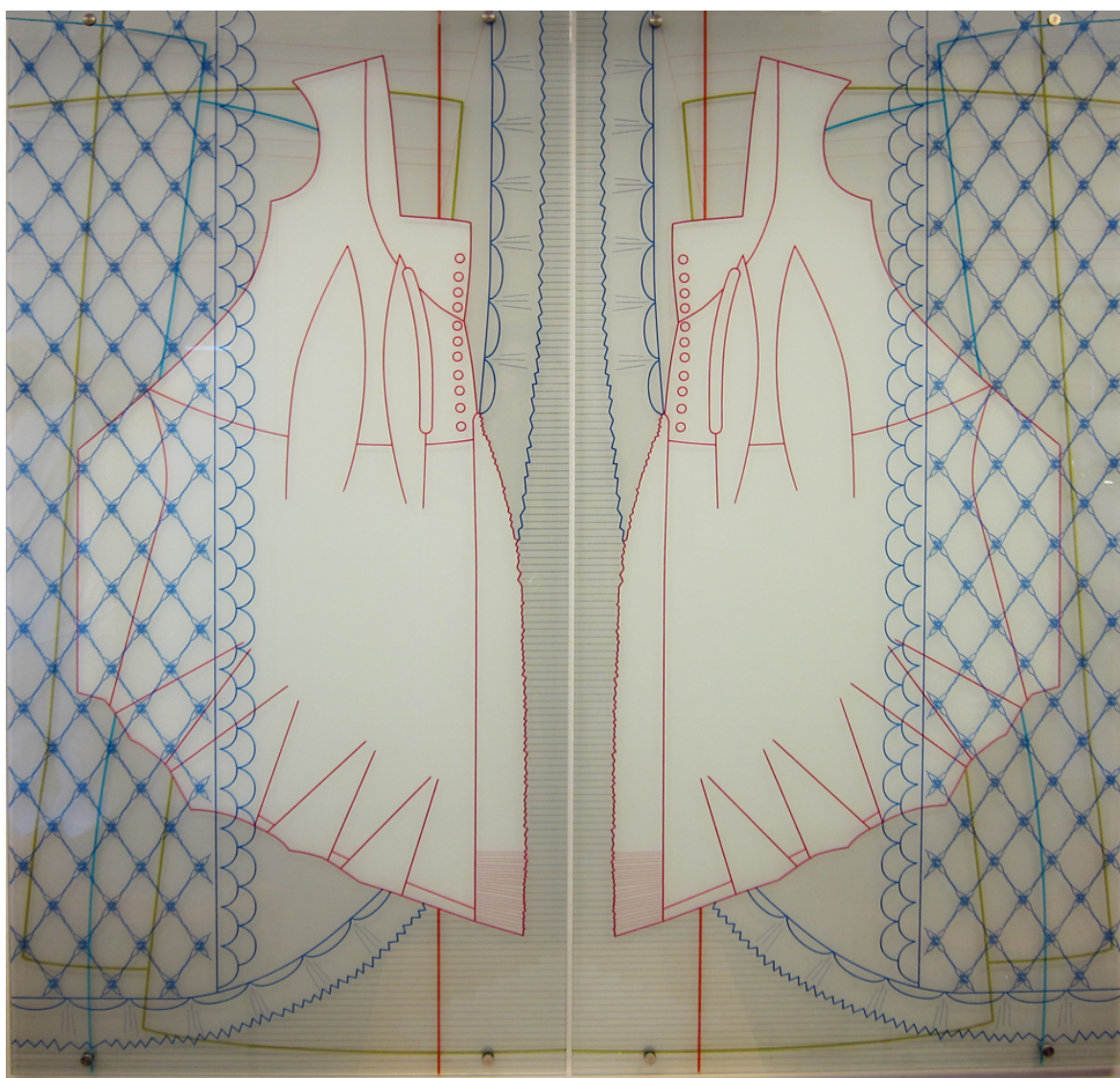
Tittel : Kvinneliv 1. Verket er ett av fire, som utgjør serien Kvinneliv.

Format : 2 glassplater a 148,5 x 75 x 1 cm

Materialer : Herdet glass

Teknikk : Silketrykk

Funksjon : Produksjon på oppdrag. Del av utsmykkingsprogrammet «Visuelle vitaminer» på Kvinne og barn-senteret ved St. Olavs Hospital, Trondheim.



Figur 44 Kvinneliv 1, Karin Aurora Lindell, 2007/08. Eget foto.

1. Motiv og formal oppbygging

Verket består av to separate rektangulære glassflater i stående format. På hver glassflate ses samme motiv, speilvendt mot hverandre. Dermed oppfattes de to flatene som ett symmetrisk og helhetlig motiv. Glassplatene er montert med ca. 1 cm. avstand fra hverandre og 2-3 cm. avstand fra vegg

Motivet er bygget opp av sammenhengende linjer og flater. Linjetykkelsen har noen variabler, men holdes på rundt 1 cm. Det er stort sett benyttet primærfarger: røde fargetoner, blåtoner og gul. Disse suppleres av grå linjer i enkelte flater. Flatene framstår som hvite og opake eller transparente, slik at veggen bak synes. Linjene og flatene danner ulike semiotiske tegn, som leses som for eksempel armutringing, halsåpning, innsnitt, legg, rynker, knapper, kjole, mønster, blonde, knipling, rysjer og folder i stoff.

Ved første blick trer deler av et stilisert kjolemønster tydelig fram. Dette opptar rundt halvparten av verkets totale areal og har en vertikal retning. Mønsteret består av to frontstykker, høyre og venstre kjolehalvdel, og vi kan se innsnitt, legg, plassering av knapphull og andre sømhenvisninger. Mønsterdelene vises som hvite, opake flater med røde konturlinjer mot det transparente glasset. Et nettverk av blå linjer lager kniplingaktige, mønsterflater som strekker seg vertikalt ved verkets ytterkanter. Kniplingmønsteret overlapper delvis kjolemønsteret. Ved nærmere ettersyn får man øye på flere linjer i gult, blått og grått som strekker seg både vertikalt og horisontalt, delvis buede, delvis rette. Til sammen oppfattes flatene, som delvis overlappende, delvis liggende i samme plan. Til tross for at noe dybde kan oppfattes vil jeg karakterisere dette som et flateuttrykk.

Klarhet, symmetri og stramhet, men også kompleksitet, letthet og dynamikk er stikkord jeg mener karakteriserer verket rent formalt.

Kunstneren har påført motivet ved hjelp av silketrykk på baksiden av hver plate, noe som ikke etterlater spor av kunstnerens hånd på den glatte, bestandige glassoverflaten.

2. Fortolkning og analyse. Forståelse av aktør, handling, tid og synsvinkel

Vi har sett at linjene og flatene som utgjør de mest framtrede mønsterelementene har flere bildebetydninger komprimert i seg. Disse virker ved metonymi, slik at vi både kan få en forståelse for aktør, handling og tid.

Aktør: Kjolemønsteret henviser til et plagg, en kjole, som igjen refererer til bæreren av plagget, en kvinne eller begrepet kvinne. Gjennom metonymi gis vi, via noen omveier, tilgang til kvinnen eller kvinner som fortellingens aktør(er).

Handling: Noe av det samme mener jeg skjer når det gjelder handlinger. Vi kan ikke peke

på en aktør som utfører en handling i dette verket, men de ulike mønsterdelene til kjole henviser i seg selv til handlinger. Med min forforståelse forstår jeg det å lese et mønster, klippe i stoff, feste med nåler, tråkle, prøve på, korrigere, sy, fullføre og bære et plagg på kroppen, som en handlingsrekkefølge. Også blondemønstrene henviser til handling om man besitter kunnskapen om at tråd kan forvandles de vakreste og mest innfløkte blonder. **Tid:** Kjolemønsterets lengde, form og detaljrikdom, med sine innsnitt, legg og indikasjoner på snørt liv, kan peke mot noe fortidig, noe som har vært. Det fortidige forsterkes av det nostalgiske preget de ulike kniplings- og blondemønstrene innehar. Stoffene, kjolene, kvinnene, handlingene, alle sporene fra noe som har vært, men som nå er delvis er forvitret og forsvunnet, hentes fram igjen og fikseres i de to glassflatene. Det fortidige bringes til det nåtidige og bevares dermed inn i fremtiden. Slik leser jeg tid inn i dette verket. **Synsvinkel:** Jeg møter de ulike bildeelementene og tegnene i øyehøyde og ser motivet gjennom en slags portal, som bl.a. utgjøres av det blå kniplingsmønsteret. Dette gir meg følelsen av å se inn i noe. Slik kan den perseptuelle bildevinkelen innebære en konseptualisering av tiden, som noe fortidig eller fremtidig å bevege seg mot.

3. Den poetiske fortellingen: Det intrikate nettverket de fargede linjene danner, kan fremstå som et hemmelig, kryptert kart, som noe som må avkodes. For oss som har levd så lenge at vi har stått bøyde over disse mystiske kartene, og med kyndig veiledning har fulgt ulikt fargede stier opp bakker, rundt svinger, over grønne, gule og blå bekkefar og tilbake til startpunktet, er koden knekket. Vi vet at virvaret av formbeskrivende omrisslinjer representerer en mengde lesbare tegn, som til sammen utgjør ulike *mønstre*. Med denne kunnskapen implementert, kan vi lett se for oss hvordan vi ved hjelp av materialer, teknikker, håndverkskunnen, tid og handling kan skape de vakreste plagg.

Sammen med tittelen *Kvinneliv I* leser jeg dette som en fortelling om fortidige kvinners liv og virke knyttet til håndverksutøvelse med tekstile materialer og teknikker, noe som stort sett har hørt den hjemlige sfæren til. Mye av denne kunnskapen er i ferd med å gå tapt i dag, da vi sjelden bruker tid på å knekke mønsterkoder og skape plagg med egne hender. Vi kjøper ferdigproduserte klær og forholder oss sjelden til produksjonen eller menneskene involvert i denne. I dette perspektivet leser jeg også at fortellingen minner oss på noe av det vi er i ferd med å miste i vår kultur, nemlig verdien ved sanselige å erfare hvordan vi ved egne handlinger kan skape og prege de artefaktene vi bruker og omgir oss med.

4.3.4 Oppsummering og refleksjon

Hvordan har valgte kunstnere brukt kjolen som membran for konfigurasjon av poetiske fortellinger, hvilken funksjon har kjolen i de ulike arbeidene og hvordan forstår jeg dette? Som betrakter går jeg i møte med de ulike verkene med den intensjon å finne mulige svar på disse og andre spørsmål som er relevante for å belyse problemstillingen. Jeg møter derfor hvert enkelt verk med et spesielt blikk, som skal tjene et formål.

Tabellen viser noen forskjeller og likhetstrekk jeg finner ved verkene. Det er viktig å presisere at mimesis 1 peker på noen aspekter ved *min egen* forforståelse, som betingelser for hvordan jeg forstår og fortolker disse verkene.

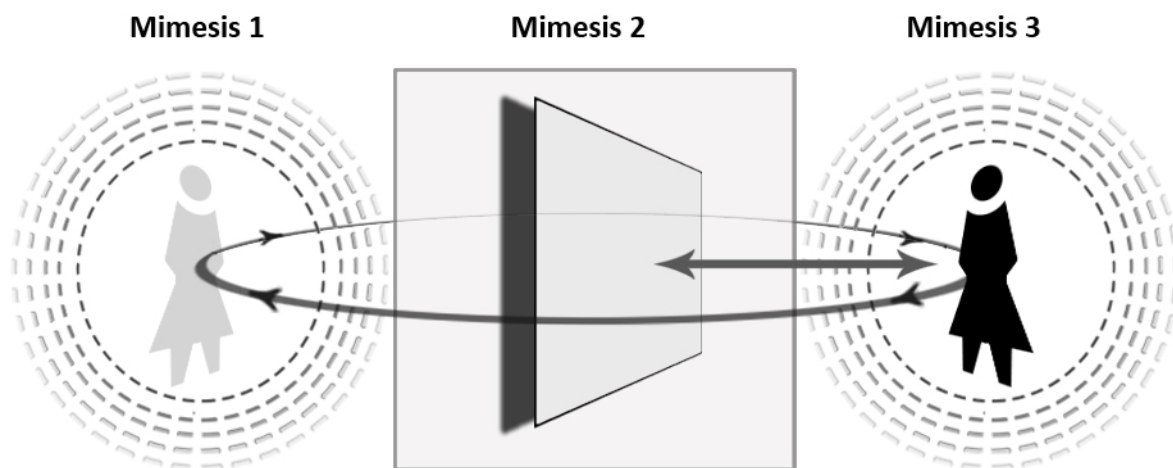
FORTELLING	«Slowly growing....»	«Tomas og huset...»	«Kvinneliv 1»
Mimesis 1 Pre-figurasjon	Emosjonelle erfaringer og refleksjon knyttet til hendelser i eget og andres liv.	Engasjement i kjønnsrolleproblematikk. Kunsthistorisk kunnskap.	Erfaring med håndverk og kunsthistorisk kunnskap.
Mimesis 2 Konfigurasjon	Kjolen representerer, karakteriserer og tillegger aktøren(e) egenskaper.	Kjolen karakteriserer og tillegger aktøren visse egenskaper.	Fragmenter av kjole representerer aktører, tillegger dem egenskaper og henviser til handlinger
	Omhandler ikke nødvendigvis kun en spesifikk aktør Generaliserer, kan omhandle mange	Omhandler en spesifikk person, men aktualiserer spørsmål i en større diskurs.	Omhandler mange kvinner og deler av deres kvinneliv.
	Kjolen fungerer som membran for beskrivelse av emosjonelle tilstander og bevegelser ut/inn av disse.	Kjolen fungerer som membran for undring rundt det kvinnelige, det mannlige, det vakre, det anstøtelige, ekteskapet som konstitusjon.	Kjolen fungerer som membran for påminnelse om og hyllest til kvinners liv og betydning i kunst- og håndverkshistorien.
	Taktile kvaliteter oppleves kun visuelt	Taktile kvaliteter erfares både visuelt og taktilt	Få taktile kvaliteter bortsett fra glassflaten
Mimesis 3 Re-figurasjon	Åpent fortolkningsrom, mangetydig	Åpent fortolkningsrom, mangetydig	Åpent fortolkningsrom, mangetydig

Figur 45 Tabell som viser ulikheter og likheter i de ulike verkene, slik jeg som betrakter forstår dem

I fortolkningen af teksten sammenholder fortolkeren sin eksistensielle forforståelse (mimesis 1) med den kreative konfigurasjonen (mimesis 2) med henblikk på at give teksten mening i forhold til sin egen historiske og eksistensielle situasjon (mimesis 3) (Ricoeur 2002, s. 23-24).

Noe av det samme er Ingarden inne på, og Halvorsen henviser til han når hun skriver at «et hvert kunstverk trenger en observatør for å bli konstituert og for å kunne rekonstruere og omkode de antydninger som kommer fra verket selv. Verket er korrelat til noe annet, nemlig til bevisstheten hos den som møter verket» (Halvorsen 2003, s. 5)

I møtet med de ulike verkene er deler av min forforståelse den direkte referansen for å gi fortellingene mening. Selvsagt tar jeg i bruk mange aspekter ved min forforståelse og figur 46 overforenkler innholdet i mimesis 1, men synliggjør likevel vesentlige poeng i denne sammenhengen.



Figur 46 Modellen viser betrakterens posisjon i mimesis 3 og interaksjonen mellom de ulike delene.

Mimesismodellen over viser hvordan jeg som betrakter befinner meg i mimesis 3, i direkte møte med selve verket. Ved å sette min forforståelse i sammenheng med det jeg sanser og erfarer ved det fysiske kunstverket, skjer en interaksjon mellom de ulike delene i den tredelte mimesis. Akkurat som i eget skapende arbeid svinger opplevelsen mellom gleden og undringen over formalestetiske kvaliteter og den intensjonale streben etter mening og sammenheng i fortellingen, der mimesis 1 er en viktig premissleverandør.

4.4 Sammenfatning av resultat

Gjennom eget skapende arbeid, intervju med tre kunstnere og narrativ analyse av tre ulike verk utforskes problemstillingen på ulike måter og belyses fra flere forskjellige vinkler. En sammenfatning av undersøkelsene viser ingen entydige funn, skjønt det er mulig å generalisere noen felles trekk ved å sammenligne oppsummeringene som gjøres etter hver undersøkelse:

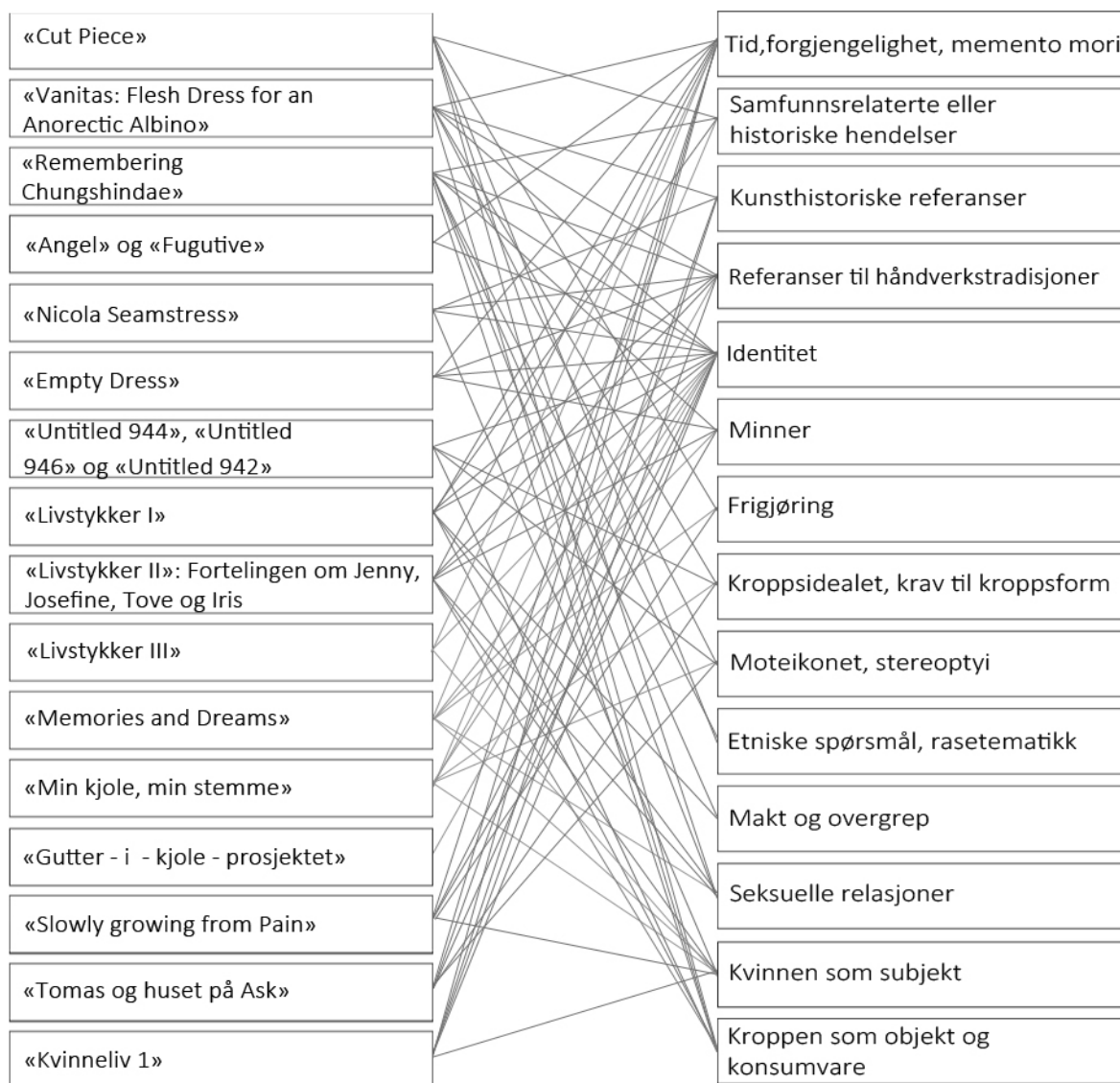
FORTELLING	Eget skapende arbeid - intervju - verkanalyse
Mimesis 1 Pre-figurasjon	Fortellingenes forankring til hverdagen har sammenheng med: <ul style="list-style-type: none"> * Hendelser i eget liv * Historiske hendelser eller hendelser i samfunnskontekst * Bearbeiding av opplevelser * Nære relasjoner * Eksistensielle spørsmål
	Bakgrunnen for at kjolen brukes i fortelling kan knyttes til: <ul style="list-style-type: none"> * Minner * Følelser * Mellommenneskelige relasjoner * Identitet * Rik og ladet symbolikk * Materialitet, taktilitet
Mimesis 2 Konfigurasjon	Om den skapende handlingen, ide og intensjon <ul style="list-style-type: none"> * Intuitiv start, fortellingen vokser fram etter hvert * Deltakere er medspillere i hvordan prosessen utvikler seg * En klar ide eller intensjon gir retning i prosessen
	Verket som sådan, formalestetiske kvaliteter <ul style="list-style-type: none"> * Vanskelig å generalisere da alle er svært ulike * Kvaliteter i materialitet og taktilitet trekkes likevel frem
	Verkets innhold, fortellingen, der kjolen er et sentralt element <ul style="list-style-type: none"> * Se detaljert oversikt i figur 49
Mimesis 3 Re-figurasjon	Om betrakteren sier informantene at de <ul style="list-style-type: none"> * ikke er opptatt av betrakteren i prosessen * ønsker å berøre betrakteren * ønsker at fortellingene skal ha betydning for enkeltmennesker * ser betydningen av at betrakteren har mulighet til å sette verkene i kontekst * overraskes over betrakterens reaksjoner * opplever at betrakteren lager sine egne fortellinger Som betrakter erfarer jeg at: <ul style="list-style-type: none"> * i første møte med verket er undringen og begeistringen over form og innhold sammenfallende. Etter hvert undersøkes formalestetiske virkemiddel mer systematisk. * min forforståelse trekkes aktivt inn og «ledsager» min fortolkning * jeg leter etter meningsbærende symboler og tegn * fortellingenes mangetydighet kan lede meg i ulike retninger * jeg re-konfigurerer fortellinger som er meningsfulle for meg

Figur 47 Tabell med generalisering av felles trekk i de tre undersøkelsene. Oversikten viser også ulikheter

Mange nyanser blir imidlertid borte i en slik generalisering, og det empiriske materialet avslører heller en bredde og rikdom i ulike årsaksforhold, tilnærminger og kunstnerisk bruk av kjolen i fortelling. Vel så viktig som å generalisere, anser jeg det mangfoldige mulighetspotensialet, som undersøkelsen viser ligger i forholdet kjole - fortelling, å være.

I figur 48 er resultater fra kapittel 3.1.4 sammenholdt med resultater fra den empiriske undersøkelsen. Figuren viser en oversikt over ulike innholdsaspekt jeg mener verkene i hele undersøkelsen berører. Det er viktig å påpeke at kategoriene ikke representerer noen fasit for eller sannheter om hva de ulike fortellingene handler om, men oversikten gir en pekepinn på hvordan kjolen kan fungere som membran for konfigurasjon av poetiske

fortellinger. Mens jeg i de sju første verkene støtter meg på uttalelser fra kunsthistorikere og kunstkritikere, baseres ni av verkene fra den empiriske undersøkelsen på egne fortolkninger. *Memories and Dreams* (23 verk), *Min kjole, min stemme* (et relasjonelt verk bestående av bl.a. 8 kjoler) og *Gutter – i kjole – prosjektet* (seks verk) baseres på informantenes uttalelser ved intervju.



Figur 48 Ulike innholdsaspekter ved til sammen 46 forskjellige verk i undersøkelsen

En sammenfatning viser at kjolen kan brukes som utgangspunkt for å tilkjenne mange ulike perspektiver bl.a. i forhold til kjønn, identitet, følelser, historie og forhold ved samfunnet vi lever i. Sammenfatningen viser også at ett og samme verk peker mot ulike innholdsaspekt og rommer slik en stimulerende flertydighet, som gir rom for ulike tolkninger. Jeg betrakter ikke områdene med flest «treff» som viktigere eller mer aktuelle, men ønsker at mulighetsmangfoldet skal følge med i en didaktisk sammenheng.

Det som ikke kommer så tydelig frem i de to foregående figurene, men som jeg likevel ønsker å ta med inn i neste kapittel, er betydningen materialene i seg selv kan ha, som meningsbærende element i fortelling. Materialenes betydning bekreftes både gjennom teori, egne erfaringer i konfigurasjons- og re-figurasjons fasene og i intervju.

Erfaring, kunnskap og forståelse jeg har tilegnet meg i forhold til fortelling som begrep, både som del av skapende språkhandling og refleksivt i møte med ulike verker, vil også prege det didaktiske perspektivet jeg anlegger på kjole og fortelling.

Med Ricoeurs teori som rammeverk settes bruken av kjolen i skapende arbeid inn i en større sammenheng, der det å ytre seg gjennom fortelling ses på som en grunnleggende, skapende aktivitet i menneskelivet og som en forutsetning for å forstå seg selv og andre. Identitetsaspektet blir derfor også en del av det didaktiske perspektivet.

5 Kjole og fortelling i didaktisk perspektiv

Fordi vi er i verden og påvirkes af situationer, søger vi at orientere os i den igennem vores fatteevne, og vi har noget at si, en erfaring at sætte i sprog og dele med andre (Ricoeur 2002, s. 109).

Med dette anslaget vil jeg understreke at grunnlaget for det didaktiske perspektivet er den enkeltes behov for å forstå, forklare og skape mening i egne erfaringer, gjennom språklig interaksjon med andre. Språklig interaksjon forstås i denne sammenhengen som visuelle fortellinger, bildeuttrykk i to og tre dimensjoner, som vi skaper, deler og fortolker. Som noe vi kan orientere oss *gjennom*, i metaforisk forstand, er mitt blikk i denne omgang rettet mot kjolen. Kjolen er særlig ladet med kjønnede konnotasjoner og i en didaktisk kontekst ser jeg at kjolen som objekt både kan åpne opp for og skape utfordringer i skapende arbeid. Jeg betrakter imidlertid ikke dette som begrensinger, men ser det som del av et spennende mulighetsrom kjolen kan utgjøre, både for elevenes konfigurering av egne fortellinger og i møte med og fortolkning av andres.

Min didaktiske referanseramme er videregående skole, der jeg har arbeidet i rundt 25 år. Etter at Kunnskapsløftet ble igangsatt har jeg arbeidet både med programfag på design og håndverk (DH), og programfag på programområde for formgivingsfag, studieforberedende utdanningsprogram (STF). Det didaktiske perspektivet jeg anlegger retter seg mot sistnevnte programområde. I læreplaner for formgivingsfag finner jeg, både i grunnleggende ferdigheter, formål for fagene og i de konkrete kompetansemålene, størst åpning for å kunne jobbe med kjole i en fortellerkontekst

Temaet ses nå i relasjon til Kunnskapsløftet og et sosiokulturelt læringssyn, før jeg til slutt diskuterer kjole og fortelling i ulike didaktiske kontekster.

5.1 Kunnskapsløftet og fortelling

Selv om ordet *fortelling* benyttes bare en eneste gang, på side 9, i generell del av felles læreplan for grunnskole, videregående opplæring og voksenopplæring, er det ikke vanskelig å lese betydningen av fortelling, som vesentlig i forhold til identitetsdannelse, læring og erkjennelse, inn i planen. Dette kan komme til uttrykk for eksempel når planen beskriver betydningen av kulturarv og identitet i kapittelet om det meningssøkende mennesket eller når planen vektlegger betydningen av fabulering, fantasi, undring og diktning for å skape ulike «verdener» kapittelet om det skapende mennesket (Læreplan, generell del 1994). Som tidligere nevnt vektlegger da også Kunnskapsløftet språk i vid forstand, gjennom de

grunnleggende ferdighetene. I STF viser dette bl.a. seg ved at elevene skal kunne uttrykke seg skriftlig ved «å bruke teikn, bilete og symbol i visuelle uttrykk. Skriftleg og visuell kompetanse blir utvikla når fakta, idear og haldningar blir omsette til teikn» (Læreplan i visuelle kunstfag 2006) eller ved å kunne lese, noe som innebærer «å undersøkje, tolke og bruke informasjon frå tekst og estetiske uttrykk i bilete, arkitektur, design og bruksform. Det vil òg seie å nytte medium, arkiv, samlingar, bibliotek og røynsle frå arbeid i verkstad til å auke den faglege forståinga» (Læreplan i visuelle kunstfag 2006).

Å uttrykke seg skriftlig vil jeg her oversette til konfigurasjon av fortelling ved hjelp av formalestetiske virkemidler. Å kunne lese forstås tilsvarende som et spørsmål om å lære seg å «ta mening», ikke fra tekster, slik Roger Säljö beskriver det (Säljö 2001, s. 15), men fra artefakter og ulike bildeuttrykk.

5.2 Fortelling i et sosiokulturelt perspektiv

Verbalspråk som kulturelt symbolsystem, hvis primære funksjon er kommunikasjon og samhandling med andre, er grunnleggende i det sosiokulturelle læringssynet som Kunnskapsløftet bygger på (Halvorsen 2008). I et sosiokulturelt perspektiv på læring og utvikling plasseres eleven i dialog med kulturen og menneskene rundt henne. Hennes intellektuelle kapasitet, hennes evne til å tenke og lære, begrenses ikke av den mentale og biologiske utrustningen hun er født med, men utvikles i samspillet mellom kollektivet og individet i den kulturen hun lever i. Det handler om hvordan mennesker tilegner seg kunnskap og formes som deltakere i kulturelle aktiviteter, og hvordan de tar i bruk de verktøyene kulturen stiller til disposisjon. Med verktøy eller redskaper menes de fysiske så vel som de kognitive ressursene vi har tilgang til og bruker når vi forstår vår omverden og handler i den, sier Säljö (2001). I denne forbindelsen blir språket som kulturelt symbolsystem et avgjørende verktøy. Det er gjennom kulturens meningsbærende tegn og symboler, det være seg i form av artefakter eller verbalt språk, eleven kan konstruere sine fortellinger.

Den russisk-jødiske psykologen Lev Vygotskij betraktet tegn og symbolsystemer som de mest vesentlige kulturprodukter og kulturbærere, og han anså det menneskelige språket som stående i en særstilling (Bråten 1998). På den ene siden betraktes tegn og symboler som noe overindividuellt og objektivt, som tilhører kulturen vi vokser inn i, noe som eksisterer utenfor den enkelte som en sosial realitet eller innretning. På den andre siden vil tegn og symboler gjennom individets utvikling i samspill med andre, internaliseres i individets bevissthet (ibid).

Bruner utdanningsteorier er sterkt påvirket av både Vygotskij og psykologen og filosofen Jean Piaget, og han redegjør for det han anser som fruktbare forskjeller ved deres svært ulike læringsteorier (Bruner 1997). I et sosiokulturelt perspektiv får Vygotskijs syn på læring og utvikling, som kultur- og kontekstrelatert og avhengig av kontinuerlig sosial interaksjon, størst betydning. Som Ricoeur er Bruner grunnleggende opptatt av betydningen av fortellinger både for individets forståelse for og strukturering av eget liv og i forhold til forståelsen av en kulturs sammenhenger. I *Utdanningskultur og læring* utvikler Bruner ni ulike teser der han undersøker interaksjonen mellom kreftene i individuelle bevisstheter og de midlene kulturen har for å hjelpe oss å realisere dem. På bakgrunn av disse ni han trekker frem utdanningsmessige konsekvenser (Bruner 1997, s. 45 – 70). Jeg vil redegjøre for to av Bruners teser, fortellertesen og eksternaliseringstesen, da jeg finner disse særlig relevante for mitt didaktiske perspektiv.

Når Bruner redegjør for fortellertesen sier han blant annet at «et utdanningssystem må hjelpe dem som vokser opp i en kultur med å finne en identitet innenfor kulturen. Uten den vil de snuble i sine forsøk på å finne mening. Det er bare i den narrative modus man kan konstruere en identitet og finne en plass i sin egen kultur. Skolen må dyrke den, nære den og slutte å ta den for gitt» (Bruner 1997, s. 69). Han vektlegger altså betydningen av å lære narrative ferdigheter, ikke ta for gitt at de kommer helt naturlig. «Hvis fortellingen skal gjøres til et instrument for bevissthetens meningsdanning, krever det naturligvis arbeid fra vår side - å lese den, lage den, analysere den, forstå dens virkemidler, føle dens bruk, diskutere den» (1997, s. 68).

Eksternalisering forklarer Bruner som å omarbeide mentalt arbeid til håndgripelige verk. Han henviser til den franske kulturpsykologen Ignace Meyerson, som var den første som hevdet at hovedfunksjonen for all kollektiv kulturell aktivitet var å produsere «verker». Verker, og verker under arbeid, skaper *felles* og *omsettelige* måter å tenke på i en gruppe, hevder Bruner (Bruner 1997). I tillegg sørger eksternalisering for at vi produserer en *fortegnelse* over våre mentale anstrengelser, noe som er «utenfor oss» og ikke vagt «inne i hukommelsen» (ibid).

Elevene trenger grunnleggende kunnskaper og ferdigheter i bruk av materialer, teknikker og formalestetiske virkemidler, men skal vi ta på alvor det Bruner og Ricoeur sier om betydningen av fortelling, bør vi i større grad vektlegge tilegnelsen av narrative ferdigheter i en formingsfaglig sammenheng. Jeg tenker da på å gi elevene større erfaring med og forståelse for hvilke muligheter romlig organisering av bildeelementer gir i forhold til å formidle for eksempel hendelser og tid, samt betydningen symboler, metonymi og

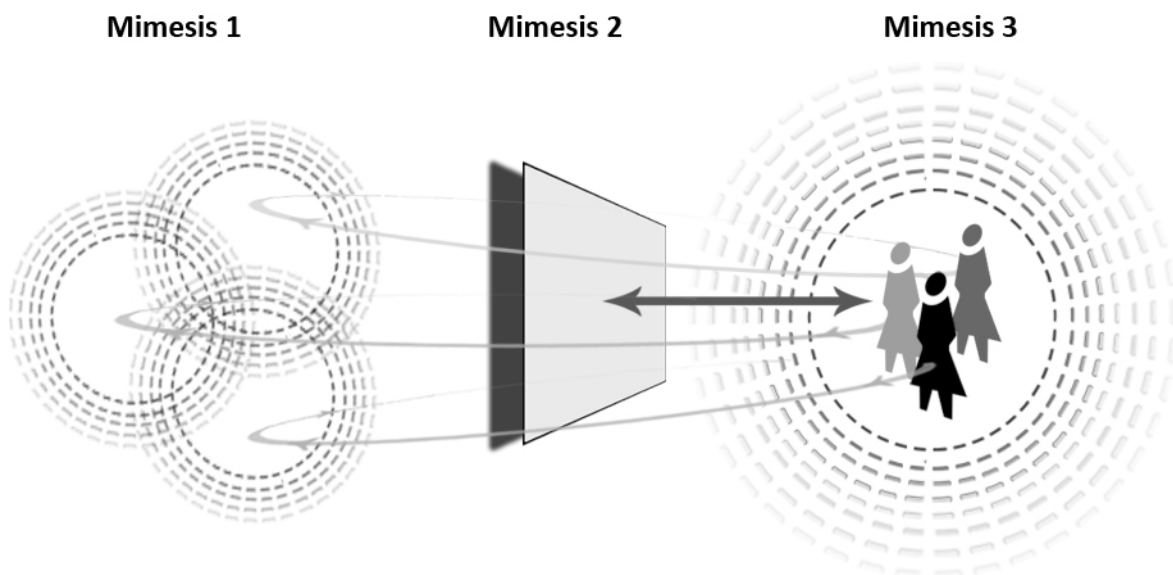
metaforer har i den sammenhengen. I så måte ser jeg på kunnskapstilfanget som tilbys i Ingebrethsens doktoravhandling som viktig å støtte på. Til tross for at kompetansemålene i læreplanene for STF ikke gir det meningsbærende eller fortellingen noen betydelig plass, vil jeg hevde at det finnes muligheter i målformuleringene som vi bør gripe tak i. Et eksempel på en slik mulighet er tverrfaglig samarbeid, der mål både fra visuelle kunsthøgskole og norskfaget aktiveres. Dette vil kunne utdype forståelsen for forskjeller og likheter i det å formulere seg verbalt og visuelt – taktilt. Flere muligheter bringes fram noe senere.

I kapittel 4.1.1 beskriver jeg at *kjolen*, både i metaforisk og bokstavelig forstand, er en membran jeg uttrykker min *parole*, min språkhandling, gjennom. Det å uttrykke noe, bruke det visuelle språket i fortelling, oppleves altså som handling. Ved å fortelle noe, gjør vi noe. Vi utretter noe med språket og slik blir språkaktivitet uløselig knyttet til handling. «Å lære seg et språk er samtidig å lære seg å delta i en verden, en sosial virkelighet. Alle språkhandlinger må derfor sies å være direkte eller indirekte handlingsinvolverende, og all språkbruk er essensielt knyttet til handlinger som normalt ikke omtales som språklige» (Danbolt, Johannessen og Nordenstam 1979, s. 7). Med dette sitatet og refleksjonene ovenfor ønsker jeg å synliggjøre et handlingsperspektiv på fortelling, der det å *utføre* er en viktig forutsetning for forståelse, enten det gjelder den involverte skaper eller betrakteren. I didaktisk sammenheng vil jeg hevde at *kjolen* kan være det konkrete gjenkjennelige objektet man utvikler sin forståelse fra og gjennom. En bevegelse fra noe gjenkjennelig, mot noe mer sammensatt og komplisert, slik Per Bak Christensen beskriver det (Christensen 2000, s. 138).

Før jeg i neste kapittel knytter *kjolen* mer konkret til praktisk didaktikk, vil jeg avrunde med noen tanker rundt betydningen av det Bruner kaller eksternalisering. Ved å omarbeide mentalt arbeid til håndgripelige verk, slik han beskriver det, gis tanker og hensikter en konkret form i bildeuttrykk. Man gjør sine erfaringer meningsfulle ved å gi dem en ytre form, og i en didaktisk sammenheng ser jeg det å skape mening og sammenheng som den mest grunnleggende funksjonen ved skapende arbeid. «Tenkningen innarbeider seg i produktene», sier Bruner (1997, s. 54). Slik blir tankeprosessen, handlingen og dens konkrete produkt flettet inn i hverandre og gjøres tilgjengelig andre. I felles møte og refleksjon rundt elevenes skapende arbeid kan aktiv meningsbryting finne sted. Å aktivere sin forforståelse, å formulere sin egen forståelse verbalt, å lytte til motstridende, men like fornuftige fortolkninger av den samme fortellingen, gir en faglig mulighet til å undersøke hvordan vi kan se de samme tingene og likevel komme fram til forskjellige tolkninger på det vi ser. Slik blir fortelling noe konkret man forholder seg til i et

fortolkende fellesskap, noe elevene gjennom interaksjon utvikler forståelse og erkjennelse ut fra, samtidig som det oppstår mentale rom å søke inn i for å utforske og lære mer om livet.

I modellen under gjøres det forsøk på å visualisere hvordan den enkeltes forforståelse aktiviseres, mens forståelse utvikles i fellesskap i møte med konkrete verk.



Figur 51 Mimesismodellen i et sosiokulturelt læringsfellesskap

5.3 Kjolen inn i klasserommet

Så langt er noen betraktninger rundt fortelling i et sosiokulturelt læringsperspektiv tilkjennegitt, og betydningen av kunnskapsbygging gjennom dialog, samarbeid og forhandling er berørt. Ved å relatere kjolen direkte til klasseromsnære kontekster, vil jeg i det følgende reflektere over noen av de mulighetene kjolen kan spille i didaktisk sammenheng. Funderingene suppleres ved å trekke inn erfaringer fra den empiriske undersøkelsen.

Rollespill, iscenesettelse og identitet

«Clothing does not define subjectivity but articulates it, precisely because subjectivity is constantly in flux» (Ferris 1994, s. 3). Ferris snakker videre om klærnes rolle når det gjelder å stille til skue en sammenhengende «identitet», mens de i virkeligheten holder sammen et alltid fragmentert «selv» (ibid). Hos kunstnere som Cindy Sheerman, Caleb Cole og Nicola Costantino er kjolen en vesentlig symbolbærer når de diskuterer ulike

forhold ved kjønn og identitet i sine fotografier. Karina N. Presttun bruker nære guttevenner som modeller, kler dem opp i kjoler og skaper rom for refleksjon rundt det kvinnelige og mannlige i sine arbeider. Hun utvikler fotoene videre i andre materialer for å oppnå en særegen taktilitet. Eline Medbøes erfaringer i et relasjonelt prosjekt med unge jenter, kjole og identitet inspirerer til å ta plagget direkte i bruk i klasserommet.

Når klær, og særlig kjolen, har så ladet meningsinnhold og er så nært knyttet til identitet, ser jeg et stort potensial i å bruke den som betydningsbærende rekvisitt i forbindelse med iscenesettelse for eksempel i programfaget trykk og foto. Det å distansere seg fra seg selv, tre inn i andre roller og sette sammen små fortellinger der elevene selv er aktører tror jeg kan fascinere og skape nysgjerrighet både for fortellingens form og innhold.

Uten å ha tilstrekkelig kompetanse eller mulighet til å gå i dybden på begrepet identitet nå, vil jeg likevel knytte an til oppfatninger om at identitet er ikke en gitt eller statisk størrelse, men snarere er noe som endrer seg og noe vi skaper i en kulturell kontekst. Slik blir spørsmålet om hvem jeg er, snarere et spørsmål om hvem jeg ønsker å være. Sosiologen Anthony Giddens beskriver det moderne individet som et refleksivt individ, som i større grad enn tidligere selv må ta ansvar for å etablere, vedlikeholde og utvikle sin identitet. For Giddens handler identitet også om vår evne til å skape narrativer, og han sier bl.a. at «en persons identitet skal verken findes i adfærd eller i andres reaktioner, uanset hvor viktige disse er, men i evne til at holde en særlig fortelling i gang» (Giddens 2011, s. 70). Den pedagogiske forskeren Thomas Ziehe omtaler, ifølge Helene Illeris, dagens ungdommer som kulturelt frigjorte individer, som i motsetning til generasjonene før, «har mulighed for å vælge mellem et hav af rollemodeller» (Illeris 2006, s. 86). Som motsvar til det Ziehe kaller *subjektivering*, altså ungdoms tendens til å la subjektive preferanser dominere ulike interaksjonsformer, trekker han fram *desentrering*, forstått som muligheten til å «tre ut av seg selv» (Illeris 2006). Det betyr, sier Ziehe

at jeg kan lære, at det er en nydelse ikke at være den samme identitet hele tiden. Det kan betyde, at min overskridelse til andre tilstande af mig selv bliver noget jeg ikke blot accepterer, men ligefrem opsøger. Det er en forestilling om at lære valg av selvet og ikke være fastlåst i en opfattelse af identitet (Illeris 2006, s.88).

Ikke ved å gå inn i seg selv, men ved å ta utgangspunkt i en konkret kjole, og gjennom den utvikle og konstruere en aktørs «identitet», kan små grupper elever bruke kjolen som membran for å uttrykke poetiske fortellinger. Som aktører foran kamera kan eleven «tre ut av seg selv» for så å gå inn i en rolle gruppen har kommet fram til ut fra felles intensjoner. Som aktører bak kamera har elevene ansvar for at fortellingen får de formalestetiske

kvalitetene som kreves for å gjøre den tilstrekkelig interessant. Som betraktere for hverandres fortellinger kan synspunkter utfordres gjennom dialog.

Kjole, det materiale og taktilitet

De sju verkene, som behandles i kapittel 3.1.4, viser hvordan materialer som glass, grisetarmer, kjøtt, sand, barnåler og vellum gir utvidet meningsinnhold og refererer til ulike innholdsaspekter i de fortellingene de er en del av. Når Medbøe sammen med åtte jenter syr kjoler som skal symbolisere noe ved hvert enkelt individ, er også hun opptatt av materiale kvaliteter. Det at tekstilene som brukes har en tilknytning til personen, har vært i bruk før og i metaforisk forstand bærer fortellinger i seg, er viktig for henne. Hun understreker også betydningen den skapende handlingen kan ha for refleksjon i et fellesskap. I mitt eget skapende arbeid får også materialene og det «å reflektere over virkeligheten gjennom fysiske handlinger», slik jeg tidligere har sitert Bull, erkjennelsesmessig betydning.

Et plagg, en kjole, bevarer spor fra den som har båret tekstilene nært kroppen. Plagget blir som et avtrykk av et menneske, ladet med følelsesmessig nærvær. I tillegg til kjolens symbolske potensial, må dette være noe av grunnen til at kjolen er så potent som metafor. Nettopp derfor ser jeg didaktiske muligheter ved å la elevene jobbe med og gjennom kjoler de har et emosjonelt forhold til. Fordi kjoler er sanselige materielle objekter, tenker jeg de kan de virke som triggere for elevenes forestillingsevne, minne, og refleksjon over tiden.

Det å reflektere over fortiden gjennom materialer kan nesten virke som antitesen av vår medie- og teknologimettede æra, der betydningen av nåtid og fremtid ustanselig understrekes og der kontakt med fysiske materialer begrenses til fingertuppenes bevegelser på skjerm eller tastatur, for å sette det på spissen. Det å skape gjennom materialer er av flere grunner blitt noe vi som samfunn har fått et noe distansert forhold til.

Årsaksforholdene er komplekse, bl.a. har økonomisk vekst ført til at vi i heller importerer, for eksempel klær, fra land som ligger på andre siden av kloden, enn å lage dem selv. Når Love Jönsson siterer tekstilkunstneren Annie Albers, synes jeg det forteller mye om hvordan samfunnet har endret seg i forhold til det å skape gjennom materialer:

Allt kommer till oss färdigmalt, färdigstyckat, färdigsiktat, blandat och tillskuret. Bara det allra sista i den långa tillverkningsproceduren från råmaterial till slutprodukt återstår för oss att effektuera. Vi bara rostar brödet, behöveraldrig stå med händerna i degen. Inte heller behöver vi någonsin göra egna verktyg eller redskap, forma skålar eller smida knivar. ... Vi drar av cellofanomslaget och vips har vi vårt bacon, våra rakblad, våra nylonstrumpor (Jönsson 2007).

Sitatet sier også noe om hva vi er i ferd med å miste i vårt samfunn. I den sammenhengen mener jeg vårt fagområde spiller en viktig rolle, fordi det bl.a. er gjennom å skape i materialer og gjennom å reflektere over det skapte at læringen kan skje. Mitt vindu åpner seg i denne omgang mot kjolen og noen av de didaktiske mulighetene som ligger i dette objektet. Jeg tenker da både at det sanselige ved selve materialet kan stimulere til fortelling, og at materialet er noe man bearbeider sine mentale forestillinger gjennom og «skriver» sin fortelling inn i.

I læreplan for visuelle kunsthøgskole trekket taktile uttrykk fram, sammen med visuelle og romlige, i ett av tre hovedområder. Den type kroppsliggjorte erfaringer, som det er å komponere fortellinger gjennom materialer, innebærer stor grad av taktil sansing, persepsjon og kognisjon. Taktil erfaring gjennom berøring oppleves mer intensiv, «stykkevis» og langsommere enn det å bruke blikket. Intensiv på grunn av nærheten til kroppen. Stykkevis og langsommere fordi erfaringen begrenses av fingrenes og kroppens fysiske utstrekning og den tiden det tar å *kjenne på*, mens øynene fanger omgivelsene inn med raske, panoramiske sveip. Hva dette mer presist innebærer i en læringskontekst er jeg usikker på, men i didaktisk perspektiv gjør jeg meg noen refleksjoner rundt betydningen av det taktile, både som emosjonstrigger og informasjonsoverfører. Taktilitet, som er så nært knyttet til kjolen, mener jeg det er viktig å ha en bevissthet om, uansett om fortellingene materialiseres i tekstil, betong, tømmer eller hva det nå måtte være. Kraften som ligger i det taktile ved at minner aktiveres og mentale forestillingsbilder dannes, kan med økt bevissthet brukes, både i forhold til valg av materialer og for å inkludere meningsbærende og berørbare «spor» i fortelling.

Kjolen og møte med samtidens kunst

Så langt knyttes mine refleksjoner rundt kjole og fortelling til elevenes skapende arbeid i klasserommet. Studier av kunst og kultur, som utgangspunkt både for eget skapende arbeid og for selvstendige tolkninger av kunstuttrykk, vektlegges i læreplaner for STF og er en viktig dimensjon også i denne studien. Avslutningsvis vil jeg derfor komme med noen få betraktninger vedrørende problemstillingen og elevenes møte med samtidens kunst.

Selv om kunstfeltet i dag er mangefasettert og under konstant forandring, ses likevel en praksis der bruken av hverdagsobjekter har inntatt en viktig posisjon. Ting vi kjenner igjen fra kjøkkenet, fra klesskapet og fra hverdagslivet generelt (jamf. Ida Røkkums materoppgave, 2010), settes sammen og brukes i uventede konstallasjoner, slik at ny mening oppstår. I min pedagogiske praksis erfarer jeg at elevene møter ulike kunstuttrykk både med undring og nysgjerrighet, samtidig som de har oppfatninger om at verkene er

uforståelige og lite tilgjengelige. I forbindelse med tilgjengelighet tenker jeg på noe Gundersen sa i løpet av intervjuet jeg gjorde med henne for en tid siden, nemlig at betrakteren må kjenne seg igjen og føle tilknytning til noe i bildene hennes for å bli berørt. I kunstuttrykk der den er benyttet, kan kjolen være det kjente, det som gir tilknytning og tilgang og kan slik fungere som døråpner for opplevelser og erkjennelser.

Susan Hinum påpeker at typisk for samtidsverk, er at de perforerer grensene mellom kunstens sfære og det levende hverdagslivet. Samtidskunsten vil oss noe mer enn å tilby en visuell opplevelse, mener hun og hevder at snarere enn å bli oppfattet som visuelle objekt, insisterer tvert imot kunsten på å bli lest som tekst (Hinum 2000). «Den (kunsten, min anm.) setter spørsmål ved, hvordan vi oplever fænomener i verden, den stiller krav om deltagelse: Tänk selv!», sier Hinum (2000, s. 79). Illeris peker også på didaktiske konsekvenser av at en del av samtidskunsten ikke representerer verk å titte på, men snarere opplevelser å engasjere seg i. Slik byttes betrakter ut mot deltaker (Illeris 2009). Dette følger ricoeursk tankesett, i den forstand at det for den aktive deltakeren ikke handler om å forstå verket eller kunstnerens intensjoner, men om å forstå seg selv foran verket.

Når kjolen trekkes inn i kunsten, mener jeg altså at den kan fremme tilknytning og dermed skape større nærhet i elevenes møte med kunstneriske uttrykk. Den visuelle gjenkjenningen av kjolen i ulike verk er imidlertid ikke det viktigste. Det sentrale er at kjolen, gjennom det mangfoldige og særlig ladede meningsinnholdet vi tillegger den, kan påkalle minner om andre rom, andre hendelser, andre følelser. Slik kan kjolen i kunsten tilby elevene et utgangspunkt både for engasjerte, personlige fortolkninger og for felles samtaler og dialog om hva vi opplever og forestiller oss og hvilke nye fortellinger vi skaper rundt det vi erfarer.

6 Avsluttende drøfting

I oppgaven har mitt forskerspørsmål vært hvordan kjolen kan fungere som membran for konfigurasjon av poetiske fortellinger. Utgangspunktet for å stille spørsmålet var todelt. For det første et behov for å finne ut av hva det er ved kjolen, som aktualiserer bruken av den i kunstneriske ytringer, samt hvilke innholdsaspekter, som kan knytte seg slike verk. For det andre erfaringer fra videregående skole, der jeg ser hvordan ungdom fasineres av klær og bruker klær, som en type språk å uttrykke seg gjennom. Ricoeurs tredelte mimesis har vært et viktig filosofisk og teoretisk fundament for undersøkelsen. I problemstillingen er momenter fra det som er skissert ovenfor, forsøkt fusjonert.

I et kritisk tilbakeblikk på oppgaven drøftes først hvorvidt problemstillingen er besvart. Videre drøftes valg av forskningsobjekt, konteksten dette er satt inn i, valg og anvendelse av teori, valg og anvendelse av metoder og oppgavens transparens. Så følger et konkluderende kapittel, før mulige implikasjoner pekes ut.

6.1 Kritisk tilbakeblikk på oppgaven

Problemstilling versus undersøkelse

Slik problemstillingen er formulert er det, som nevnt tidligere, vanskelig å finne, og lite hensiktsmessig å søke, entydige svar. Det betyr imidlertid ikke at forskerspørsmålet ikke har relevans. Ved å påvise et bredt spekter av muligheter gis større innsikt i hvordan kjolen kan fungere som membran for konfigurasjon av poetiske fortellinger. Ut fra dette spekteret kan man se noen tendenser, men det er problematisk å generalisere. Dette bekreftes av resultater i Glemmestads masteroppgave (Glemmestad 2004). Jeg vil trekke fram to momenter ved undersøkelsesmaterialet som viser at kjolen på ulike måter kan fungere som *membran*. Det første momentet handler om fortellingens form, der vi ser at kjolen anvendes som plagg på kropp, transformeres gjennom ulike materialer til tre-dimensjonale bildeuttrykk og bearbeides med ulike verktøy og materialer til to-dimensjonale uttrykk. Det andre momentet handler om innhold. Undersøkelsesmaterialet viser at man ved å bruke kjolen både kan tilkjenne synspunkter, formidle følelser og stemninger, debattere, reflektere med mer. I oversikten over ulike innholdsaspekter i figur 48, s. 107, vises mangfoldet og flertydigheten ved bildeuttrykkene, noe som kjennetegner *poetiske* uttrykk.

Gjennom det empiriske materialet har jeg vist hvordan kjolen kan fungere som membran for *konfigurasjon* av fortelling. Både skapende prosesser og konkrete verk dokumenteres, oppsummeres og drøftes underveis, og relateres så konkret som mulig til Ricoeurs teori.

I analyser av eget skapende arbeid og kunstneriske verk lokaliseres kjennetegn ved *poetiske fortellinger*, slik jeg har definert begrepsparet med utgangspunkt i teorien.

I didaktisk sammenheng er problemstillingen kun behandlet gjennom refleksjon.

Undersøkelser med utgangspunkt i undervisningsopplegg kunne i større grad bekreftet eller avkreftet antagelser om temaets relevans i skolen, samt gitt større tyngde til hvor vidt oppgaven besvarer forskningsspørsmålet, også i didaktisk kontekst. Dog mener jeg problemstillingen er besvart i henhold til drøftingen over, og ved at jeg har fått ny kunnskap og større innsikt i det som etterspørres.

Valg av forskningsobjekt

I fagfeltet er bruken av hverdagsobjekter i kunstrommet belyst gjennom et stort omfang litteratur og en rekke masteroppgaver, hvorav jeg har nevnt Røkkums. Ved å sette tingen, for eksempel en kopp, i ny kontekst, endres tingens opprinnelige funksjon, og betrakteren utfordres til å skape et mer abstrakt meningsinnhold knyttet til tingen. Slik kan ting bringes i tale, jamfør sitatet av Kjørup på side 9. Klær er hverdagsobjekter som, på grunn av sitt sterkt ladede meningsinnhold, anvendes i ulike poetiske og diskursive kunstneriske sammenhenger. Ved å begrense klær til kjole, spisses meningsinnholdet ytterligere. Kjolen er ikke en «nøytral» bruksting, og det er poenget! Ved valg av kjole, som forskningsobjekt, utfordres en rekke kulturelle konvensjoner knyttet til kjønn og identitet, i tillegg til mer fellesmenneskelige eksistensielle spørsmål. I didaktisk sammenheng ser jeg dette som en fordel og ikke som en hindring. «Kunst og kultur kommuniserer tanker og verdier og fortel om status, livssyn, makt og tilhørsløse», står det i læreplanverket (Læreplan i visuelle kunsthøgskolefag 2006). Kunst og kultur kommuniserer viktige tema og pirrer til deltakelse og debatt. Kjolen som objekt kan være *en* innfallsvinkel, når elevene gjennom skapende arbeid skal ytre seg eller møte andres kunstneriske ytringer.

Forskningsobjektet i fortellerkontekst

Ved å knytte mitt materielle forskningsobjekt til en fortellerkontekst anlegges et semiotisk perspektiv på læring. Dette innebærer at alle typer ytringer, verbale, visuelle, taktile eller andre, betraktes som tegn som kan gi mening i en kommunikasjonssammenheng. I dette perspektivet ses erkjennelse, som noe som produseres i et kulturelt fellesskap gjennom aktiv handling (Ongstad 2013). Dette står i motsetning til et læringssyn som tar utgangspunkt i at kjernen for erfaring og læring ligger i elevens indre verden.

Når Ricoeurs teori om den tredelte mimesis brukes som fundament for undersøkelsen, betraktes hans tanker både som (1) en filosofisk overbygning, knyttet til individets behov

for å skape helhet, finne mening og derigjennom skape en enhet i selvet gjennom fortelling og som (2) en teoretisk rammeverk for å forklare individets intensjonale, skapende språkhandling gjennom fortolkning av tegn, det være seg som skaper eller betrakter. Når Ricoeur videre trekker inn leseren og understreker betydningen av selve fortolkningen i mimesis 3, ser vi den vekt han legger på tegn og tolking i et kulturelt fellesskap.

Poetisk fortelling ble definert bl.a. ved kriteriene aktør, handling, tid og synsvinkel. Dette opplevdes både skjerpene og begrensene. Skjerpene på den måten at jeg ved fortolkning og analyse hadde konkrete knagger å vurdere de enkelte bildeelementene og helheten opp mot, noe som igjen har gitt større innsikt i hvordan formalestetiske virkemidler kan anvendes i fortellerkontekst. Følelsen av begrensning knytter seg til den skapende handlingen, da jeg underveis registrerte at «analytiker» rev og slet litt i skjørtekantene til «skaperen», for å sjekke om kriteriene kunne oppfylles. Kanskje skal ikke dette ses på som begrensinger, men snarere som en naturlig følge av den doble forskerrollen man innehar i en slik prosess.

Valg og anvendelse av teori

Når problemstillingen er så åpen, og samtidig omhandler konkrete begreper som peker mot ulike fagfelt og teorier, blir teoriomfanget stort.

I forbindelse med selve forskerobjektet har jeg bestrebet meg på å finne teoretikere som har vært i feltet over tid og som har klare synspunkter på bruk av kjole i kunsten. Gjennom tekster av Jorunn Veiteberg oppdaget jeg Ferris og Baert, og gjennom dem igjen fant jeg andre teoretikere jeg kunne vende meg mot. Utvalgte verk i teoridelen, anses som likeverdige med tekster, når det gjelder å hente ut relevant informasjon, og er helt nødvendige for å få tilstrekkelig bredde når kjolen skulle belyses i kunsthistorisk og samtidskunstnerisk sammenheng.

Som tidligere beskrevet, tilkjennegis et semiotisk perspektiv på læring gjennom fortelling. Det var derfor naturlig å starte med Saussures semiotikk, Nordströms zemiottikk og Karlssons redegjørelse for Ricoeurs semantiske betoning av språket, som inngangsportal til fortellerbegrepet. Fra Aristoteles teorier om det greske drama, blir Bruners narrative teori en naturlig overgang til bildefeltet, der Christensen og Ingebretsen ble foretrukne teoretikere. Ricoeurs teori om fortelling og den tredelte mimesis, ble særlig utdypet.

Poesibegrepet er vanskelig definerbart, men brukes ofte, både på folkemunne og i fagmiljø. Det er imidlertid et sjeldent begrep i lærebøker for STF, nevnes ikke i læreplanene og behandles ikke med samme faglige tyngde i formgivingsfagene, som i norskfaget. Det er

noe underlig, da begrepet i høyeste grad er relevant i forhold til bildeuttrykk. Det er nærliggende å tenke seg at fraværet av en faglig anvendelse av begrepet i skolen, henger sammen med de siste tiårenes sterke vektlegging av formalestetiske sider ved bildeuttrykk, skjønt form og innhold henger jo tett sammen. For å få større innsikt i poesibegrepet valgte jeg å belyse det fra flere forskjellige innfallsvinkler. Jeg vendte meg derfor til Kittang, Jakobson, Sjklovskij og Norberg-Schultz. Ved også å undersøke begrepets etymologiske betydning, gikk veien via Aristoteles til Ricoeur. Slik finner jeg at begrepet knytter seg til fire ulike aspekt, nemlig form, funksjon, erkjennelse og handling. I forbindelse med formingsfagene og den praktiske undervisningshverdagen, mener jeg disse aspektene er høyst relevante å gi elevene innsikt i.

Ved å bruke både lingvister og bildeforskere mener jeg å ha belyst begrepsparet poetisk fortelling på en bred måte og gjort teorien anvendelig for de empiriske undersøkelsene. Det kan innvendes at det legges for stor vekt på teori knyttet til det verbalspråklige området. Dette er forsøkt kompensert ved å relatere og diskutere teorien mot konkrete verk.

Valg og anvendelse av metoder

Når eget skapende arbeid ble supplert med intervju og verkanalyse, var det med en klar overbevisning om nødvendigheten av å belyse problemstillingen fra ulike ståsted. Intervju av elevers fortolkning av egne verk ble vurdert, men forkastet på grunn av tidsaspektet. Valg av metoder mener jeg var fornuftig for å få større innsikt i det problemstillingen spør etter. Drøftingene som følger dreier seg snarere om utfordringer jeg møtte ved anvendelse av de ulike metodene.

Jeg har allerede påpekt noen utfordringer, jeg som forsker støtte på i den skapende prosessen, knyttet til «analytiker» og «skaper». Egos dobbeltrolle ga meg også noe å bryne meg på ved analyse av eget arbeid. Halvorsen sier følgende om dette:

Det som er uttrykt gjennom utøvende virksomhet, er blitt noe ytre som den som har skapt det kan høre og se på linje med en utenforstående. Og gjennom dette kan hun selv fungere som «den generaliserte andre» (Halvorsen 2007, s. 140)

For meg ble det ikke mulig å betrakte eget skapende arbeid på linje med en utenforstående, noe jeg også påpeker underveis. Refleksjoner jeg gjorde meg under prosessen ble vanskelig å legge bort under analysen. Dette bekrefter bare det umulige i å sette parentes rundt forforståelsen. Kanskje handler dette også om tiden mellom utøving og analyse. Et lengre tidsspenn mellom å skape og analysere ville kanskje skapt tilstrekkelig distanse til det skapte, men forforståelsen er det vanskelig å legge bort uansett. Til tross for denne opplevde utfordringen mener jeg at resultatene som fremkommer gjennom forklaring,

fortolkning og analyse av eget arbeid, danner et troverdig forskningsmateriale, sammen med resultater fra teoretiske undersøkelser, intervju og verkanalyse.

Ved å åpne opp for dialogiske samtaler med kunstnere, skaffet jeg meg både et interessant forskningsmateriale og mye jobb med til transkribering og analyse. I ettertid ble problemstillingen noe endret, uten at jeg mener det forringet verdien av intervjumaterialet. Med den innsikten jeg sitter på i dag, ville jeg nok likevel ha valgt litt annen struktur på og et litt mer spisset innhold i intervjuene. Blant annet ville jeg brukt tid på å la informantene utdype form og innhold ved ett av sine verk, i tillegg til å snakke mer generelt om sine arbeider.

I narrative verkanalyser utarbeider jeg en egen analysestruktur, som for så vidt har elementer både fra Panofskys analysemetode og fra Nordstöms semiotiske metode, der bildets denotative og konnotative betydning kartlegges. Strukturen bygger på analyser fra kap. 4.1 og 4.2 og anses i ettertid som en anvendelig måte å få fram relevant materiale på.

I oppsummering og refleksjon etter hver analysedel har jeg samtidig satt både meg selv, som forskersubjekt, og informantene og deres opplysninger inn i en større kontekst, modellen med Ricoeurs tredelte mimesis. Jeg må innrømme at det noen ganger føltes som å ri to hester, som heldigvis, ved hjelp av stramme tøyler, beholdt samme retning. Hvor fruktbar anvendelsen av Ricoeurs mimesisbegrep, i form av modell som «arbeidsredskap», er i en større faglig sammenheng, er jeg usikker på. I de empiriske undersøkelsene ble i alle fall modellen en viktig referanseramme, som ga meg muligheter til å belyse betydningen av ulike aspekter ved fortelling, både på individnivå og i en sosiokulturell kontekst.

Oppgavens transparens

Henning Olsen setter opp en rekke kritiske spørsmål i forbindelse med kvalitetssikring av kvalitativ forskning (Olsen 2003). Han retter kvalitetskriteriene inn mot kvalitativt intervju, mens min undersøkelse også omfatter andre måter å innhente data på. Jeg finner likevel nytte av å kunne bruke noen av spørsmålene han fremsetter i forhold til håndverksmessige kriterier, da dette har sammenheng med oppgavens transparens.

Når det gjelder generelle kvalitetskriterier er det spørsmål om transparens i forbindelse med metodologiske prosedyrer. I metodekapittelet etterstreber jeg å gjøre alle ytre faktorer så synlige og tilgjengelige som mulig. Intervju- og analyseprosedyrer beskrives grundig, nødvendige vedlegg forefinnes og det refereres til relevant metodelitteratur. Valg av ulike metoder begrunnes, og mål og hensikt for anvendelse av den enkelte metode gjøres kjent.

Min forforståelse har påvirket alle valg som er gjort underveis, og preger selvsagt analyser og fortolkninger, noe som igjen har betydning for de resultatene som fremkommer. I ettertid reflekterer jeg over hvorvidt jeg i større grad burde lagt vekt på å synliggjøre mer av min livsverden. En bredere presentasjon av min forforståelse kunne kanskje gitt leseren en bedre forståelse for de valg som er gjort underveis. Hvorvidt dette hadde gjort oppgaven mer transparent, og dermed mer troverdig, vet jeg ikke.

6.2 Konklusjon

Målet med oppgaven var å undersøke hva som aktualiserer bruken av kjolen samtidens kunst, eget skapende arbeid og i didaktisk sammenheng. Dette ble sett i lys av en poetisk fortellerkontekst, der Ricoeurs teori om fortelling var et viktig forankringspunkt.

Gjennom utvalgte verk, intervju og skapende arbeid er antakelsen om kjolen, som et potent objekt for bildeuttrykk, bekreftet. I undersøkelsen fremkommer ulike synspunkter på *hvorfor* kjolen er et aktuelt objekt å jobbe med. At forskningsobjektet har relevans, på tvers av alder, blir klart ved at informantutvalget har aldersspredning. Resultatene viser videre at med kjolen som membran, kan både minner, eksistensielle spørsmål og dagsaktuelle tema, komme til uttrykk. Oversikten over innholdsaspekter, figur 48, s. 108, viser de multiple mulighetene, som knyttes til kjolen i skapende arbeid. Uttrykksmessig ses stor variasjon i material og teknikkbruk, samtidig som det pekes på materialenes betydning som meningsbærende. Oppsummert gir dette didaktisk argumentasjon for at kjolen kan representere *en* måte å møte den enkelte elevs behov for å uttrykke seg, og samfunnets ønske om «medvitne samfunnsborgarar som er aktivt med i ei humanistisk utvikling av samfunnet», slik det uttrykkes i læreplanene (Læreplan i visuelle kunsthøgskolefag 2006).

I undersøkelsen har jeg tatt for meg ett konkret objekt, satt det inn i fortellerkontekst og relatert det til Ricoeurs mimesisteori. Gjennom dette har jeg aktivert Ricoeurs tekster helt konkret til forskerobjektet, skaperen, verket og betrakteren. Slik belyses betydningen av forforståelsen både for skaperen og betrakteren, det handlingsbaserte læringsperspektivet, den deltakende betrakter og interaksjonen mellom individet og kulturen. Det kan ikke pekes på noe konkret resultat av å inkorporere Ricoeurs teori så gjennomgående. Det har likevel satt fokus på noen perspektiver ved fortellingens funksjon og betydning for den enkelte i et sosiokulturelt fellesskap, som det er verdt å ta med videre. Av flere grunner finner jeg derfor at Ricoeur er en viktig og inspirerende teoretiker for vårt fagfelt, og jeg håper undersøkelsen også har relevans for andre også i det perspektivet.

Undersøkelsen viser videre hvordan klassiske kjennetegn på fortelling lar seg anvende på åpne, poetiske bildeuttrykk. En større innsikt i hvordan aktør, handling, tid og synsvinkel kan behandles og forstås ved romlig organisering, må betraktes som en styrke når vi skal hjelpe elever i å formulere egne fortellinger eller møte andres. I presentasjon av utstillingen «Tendenser 2014», der fortelling er selve temaet, kan vi lese følgende:

Vi lærer tidlig å forstå en skriftlig historie, og leser den gjerne sammen med illustrasjoner eller gjennom film og tv-serier. Vi forstår formspråket, hint og koder i disse kunststartene. Mange av oss er langt mindre komfortable med å lese fortellingen i tredimensjonale kunstverk og kunsthåndverk, enn i den skriftlig fremstilte historien (Galleri F 15 2014).

Jeg slutter meg til uttalelsen og betrakter i så måte min undersøkelse som et bidrag inn i fagfeltet, der noe av målsettingen er å gjøre elever mer kompetente, og dermed mer komfortable, med å skape og lese fortellinger i ulike bildeuttrykk.

6.3 Videre muligheter

Ja, klær er alltid usigelig meningsfulle, slik Wilson hevder helt innledningsvis, og i mitt tilfelle har dette resultert i en undersøkelse av kjolen, som membran for å uttrykke poetiske fortellinger. På bakgrunn av erfaringer og ny innsikt, ser jeg særlig tre momenter det kunne vært interessant å gå videre med.

Det ene er, i både metaforisk og faktisk betydning, å hente kjolen inn i klasserommet og sette noe av det jeg har reflektert rundt, inn i en konkret, didaktisk situasjon. Dette gleder jeg meg til.

Det andre jeg har blitt mer nysgjerrig på, er betydningen det taktile har for opplevelse og erkjennelse. Taktilitet som en særegen kvalitet, både i forbindelse verket i seg selv og som opplevelse knyttet til meningsdanning, ansporer til grundigere undersøkelser.

Det tredje momentet knytter seg til Ricoeur. Det kortvarige bekjentskapet med hans mimesisteori har ansporet til en mer dyptgående studie av hans tekster. Jeg er overbevist om at Ricoeur har mye å tilby vårt fagfelt.

Referanser/litteraturliste

- Baert, R. (2001). *The Dress: Bodies and Boundaries*. I J. Jefferies (Red.), *Reinventing Textiles volum 2: Gender and Identity* (s.11-22). Winchester: Telos Art Publishing
- Bale, K. (2009). *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax Forlag AS
- Blakeley, D. (2013). *Alison Lowry. Glass Artist*. Hentet fra:
<http://www.zoneonearts.com.au/2013-09-02-alison-lowry.htm>
- Blanton Museum of Art. (2009). *About Face: Portraiture as Subject*. Hentet fra:
http://blantonmuseum.org/works_of_art/exhibitions/about_face_multimedia/costantino
- Bruner, J. (1997). *Utdanningskultur og læring*. Oversatt av B. Christensen. Oslo: Ad Notam Gyldendal
- Bråten I. (1998). Om Vygotskys liv og lære. I I. Bråten (Red.), *Vygotsky i pedagogikken* (s. 13-42). Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Bull, K.A. (2011). Å sy virkeligheten sammen. I *Kunsthåndverk 2011*, 47-49. Oslo: Norske kunsthåndverkere
- Børtnes, J. (1980). *Aristoteles om diktetekunsten*. Oslo: Solum forlag
- Christensen, K.M. (2000). *Billeders forankring i det narrative*. København: Center for Billedpædagogisk Forskning
- Christensen, P. B. (2000). Pragmatisk æstetikk og samtidskunst i undervisningen. I H. Illeris (Red.), *Samtidskunst og undervisning - en antologi* (s. 133-154). København: Danmarks Pædagogiske Universitet
- Danbolt, G., Johannessen, K.S, Nordenstam, T. (1979). *Den estetiske praksis*. Hentet fra:
<http://www.torenordenstam.se/estetpraksis/estetpraksis.pdf>
- Eco, U. (1984). *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press
- Ferris, A. (1998). *Conceptual Textiles. Material Meanings*. Wisconsin: John Mickael Kohler Art Center
- Ferris, A. (1994). *Discurive Dress*. Wisconsin: John Mickael Kohler Art Center
- Førde, K.E. (2009). *En annen motstand*. Hentet fra:
<http://kilden.forskningsradet.no/c16880/artikkel/vis.html?tid=61947>
- Galleri F 15. (2014). *Tendenser 2014. Story Art*. Hentet 12.4.2014, fra
<http://www.punkto.no/tendenser-2014-story-art.5369105-185063.html>
- Giddens, A. (2011). *Modernitet og selvidentitet*. København: Hans Reitzers Forlag

- Glemmestad, T. (2004). "Det handler jo ikke om kjoler, egentlig". *Tolkninger av den poetiske kjolen i samtidskunsten*. (Mastergradsavhandling, Høgskolen i Oslo)
- Gotfredsen, L. (1999). *Når ting bliver kunst*. København: Gads Forlag
- Halvorsen, E.M. (2003). *Estetisk erfaring. En fenomenologisk tilnærming i Roman Ingardens perspektiv*. HiT skrift nr. 6. Porsgrunn: Høgskolen i Telemark
- Halvorsen, E.M. (2005). *Forskning gjennom skapende arbeid*. HiT skrift nr. 5. Porsgrunn: Høgskolen i Telemark
- Halvorsen, E.M. (2007). *Kunstfaglig og pedagogisk FOU. Nærhet, distanse, refleksjon*. Kristiansand: Høgskoleforlaget
- Halvorsen, E.M. (2008). *Didaktikk for grunnskolen*. Bergen: Fagbokforlaget
- Hermansen, M. & Rendtorff, J.D. (2002). *En hermeneutisk brobygger - tekster av Paul Ricoeur* (s. 7-29). Århus: Forlaget Klim
- Hinum, S. (2000). Den virkelighetssøgende 90`erkunst. Serendipitet som nøglebegreb. I K. Arvedsen og H. Illeris (Red.), *Samtidskunst og undervisning* (s.70-87). København: Danmarks Pædagogiske Universitet.
- Hjardemal, F. (2011). Vitenskapsteori. I T.A. Kleven (Red), *Innføring i pedagogisk forskningsmetode* (s. 179-216). 2. utg. Oslo: Unipub
- Hollander, A. (2003). *Seeng through Clothes*. London: University of California Press
- Illeris, H. (2006). Æstetiske læreprosesser i et senmoderne perspektiv. I U.P. Lundgren (Red.), *Uttryck, intryck, avtryck. Lärande, estetiska uttrycksformer och forskning* (s. 81-93). Vetenskapsrådets rapportserie 4.06.
- Illeris, H. (2009). Ungdomar och estetiska upplevelser: att lära med samtida konst. I F. Lindstrand og S. Selander (Red.), *Estetiska lärprocesser: upplevelser, praktiker och kunskapsformer* (s.85-101). Lund: Studentlitteratur.
- Ingebretsen, B. (2008). *Metaforbasert tegning*. (Doktorgradsavhandling, Arkitektur og designhøgskolen i Oslo). Hentet fra:
http://www.aho.no/Global/Dokumenter/Forskning/Avhandlinger/Ingebretsen_web.pdf
- Jakobson, R. (1960). Linguistics and Poetics. I T. A.Sebeok (Red.), *Style in Language* (s. 350- 377). Hentet fra:
http://monoskop.org/images/8/84/Jakobson_Roman_1960_Closing_statement_Linguistics_and_Poetics.pdf
- Jakobson, R. (1998). Hva er poesi? I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg og H.H. Skei (Red.), *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 113-124). Oslo: Universitetsforlaget

- Johnson, L. & Lakoff, G. (2003). *Hverdagslivets metaforer. Fornuft, følelser og menneskehjernen*. Oslo: Pax Forlag AS
- Jönsson, L. (2007) *I vardagen och bortom den: kunsthåndverkets dubbla identitet*. Hentet fra: <http://www.everydaylife.no/pdf/jonsson.pdf>
- Karlsson, K. (1996). Från Saussure till Ricoeur. I G.Z. Nordström (Red.), *Rum, relation, retorik* (s. 91-124). Stockholm: Carlsson Bokförlag
- Kemp, P. (1999). *Tid og fortælling. Introduksjon til Paul Ricoeur*. Århus: Århus universitetsforlag
- Kittang, A. (1998). *Ord, bilde, tenkning*. Trondheim: Gyldendal Norsk Forlag
- Kittang, A. (2012). *Poesiens hemmelige liv*. Bergen: Fagbokforlaget
- Kjørup, S. (2011). Hvordan ting taler. Ting som tegn og tekst. *Kunst og kultur*, nr. 4, (s. 190-197)
- Kleven, T.A. (2011). *Innføring i pedagogisk forskningsmetode*. T.A. Kleven (Red.). 2. utg. Oslo: Unipub
- Krogh, T. (2009). *Hermeneutikk. Om å forstå og fortolke*. Oslo: Gyldendal
- Kvale, S. og Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju*. 2.utg. Oslo: Gyldendal
- Læreplan, generell del. (1994). Læreplan for grunnskole, videregående opplæring og voksenopplæring. Oslo: Nasjonalt læremiddelsenter
- Læreplan i visuelle kunsthøgskolefag. (2006). Læreplan i visuelle kunsthøgskolefag - felles programfag i studieførebuende utdanningsprogram, programområde for formgjevingsfag. Hentet fra: <http://www.udir.no/kl06/FOR1-01/>
- Norberg-Schulz, Chr. (1997). *Øye og hånd*. Oslo: Gyldendal
- Nordström, G.Z. (1996). Den zemiotska bildteorien. I G.Z. Nordström (Red.), *Rum, relation, retorik* (s. 13-56). Stockholm: Carlsson Bokförlag
- Olsen, H. (2003). Veje til kvalitativ kvalitet? I *Nordisk pedagogik*, 23, 1-20
- Ongstad, S. (2013). Relasjonen estetikk - epistemologi - etikk og fagdidaktikk. Et semiotisk-kommunikativt perspektiv på estetikk og utdanning. I *inFormation Nordic Journal of Art and Research*, 2(1), 82-103. Hentet fra: <https://journals.hioa.no/index.php/information/article/view/616>
- Ono, Y. (2013). *Infinite Universe at Dawn*. Hentet fra: <http://onoverse.com/2013/02/cut-piece-1964/>

- Otto, L. (2005). Materialitet, identitet og erindring. I M. Kragelund & L. Otto (Red.), *Materialitet og Dannelse* (s. 33-47). København: Danmarks Pædagogiske Universitets Forlag
- Pedersen, K. Z. (2004, 30.09.2004). *De små fortællinger lever*. Hentet fra: <http://www.cifs.dk/scripts/artikel.asp?id=1091&lng=1>
- Ricoeur, P. (2002). Distanceringens hermeneutiske funktion. I M. Hermansen & J.D. Rendtorff (Red.), *En hermeneutisk brobygger - tekster av Paul Ricoeur* (s. 75-126). Århus: Forlaget Klim
- Ricoeur, P. (2002). Tid og fortælling. Den trefoldige mimesis. I M. Hermansen & J.D. Rendtorff (Red.), *En hermeneutisk brobygger - tekster av Paul Ricoeur* (s. 75-126). Århus: Forlaget Klim
- Røkkum, I.M. (2010). *Når ting søker omveier. Fra hverdagsobjekt til kunstobjekt*. (Mastergradsavhandling, Høgskolen i Telemark)
- Sandbye, M. (2001). *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*. København: Rævens sorte bibliotek
- Sjklovskij, V.B. (1998). Kunsten som grep. I A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H.H. Skei (Red.), *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 11-25). Oslo: Universitetsforlaget
- Svendsen, L. Fr. H. (2004). *Mote. Et filosofisk essay*. Oslo: Universitetsforlaget
- Säljö, R. (2000). *Læring i praksis. Et sosiokulturelt perspektiv*. Oslo: Cappelen akademiske forlag
- Uggla, B. K. (2005, 25.05). Det är mänskligt att tolka. Svenska Dagbladet. Hentet fra: http://www.svd.se/kultur/understrecket/det-ar-manskligt-att-tolka_424731.svd
- Waugh, L.R. (1980). The Poetic Function in the Theory of Roman Jakobson. I *Poetics Today*, 2 (1a), 57-82. Hentet fra: <http://www.jstore.org/stable/1772352>
- Wee, Ø. M. (2005). *Den narrative konfigurasjon av selvet*. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo). Hentet fra: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/30758/32302.pdf?sequence=1>
- Wilson, E. (2013). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. London: I.B. Tauris & Co
- Østby, Ø.J. (2013). *Narrative smykker. Design som anvendt erfaring*. (Mastergradsavhandling, Høgskolen i Telemark)

Oversikt over tabeller og figurer

Figur 1 : Modell som visualiserer oppgavens ulike deler og progresjon

Figur 2 : Tre gudinner fra Parthenons øst-pediment, ca. 447-443 f.Kr. Hentet fra:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Three_goddesses_Parthenon-British_Museum.jpg

Figur 3 : Bebudelsescene, tysk miniatyr, 1275 e.Kr. Henter fra:

http://en.wikipedia.org/wiki/Annunciation_in_Christian_art

Figur 4 : Marias fødsel, detalj, Domenico Ghirlandaio, 1485-90. Hentet fra:

http://en.wikipedia.org/wiki/Tornabuoni_Chapel

Figur 5 : St. Theresas ekstase, Giovanni Lorenzo Bernini, 1645-52. Hentet fra:

http://en.wikipedia.org/wiki/Ecstasy_of_Saint_Teresa

Figur 6 : Friheten leder folket, Eugene Delacroix, 1830. Hentet fra:

http://no.wikipedia.org/wiki/Fil:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg

Figur 7 : Den lille danserinnen på 14 år, Edward Degas, 1881. Hentet fra:

http://en.wikipedia.org/wiki/Little_Dancer_of_Fourteen_Years

Figur 8 : Cut Piece, Yoko Ono, 1964. Hentet fra:

<http://onoverse.com/2013/02/cut-piece-1964/>

Figur 9 : Vanitas Dress for an Anorectic Albino, Jana Sterbak, 1987. Hentet fra:

<http://www.janasterbak.com/images.html>

Figur 10 : Remembering Chungshindae, Yong Soon Min, 1992. Hentet fra:

<http://www.yongsoonmin.com/art/remembering-jungsindae/>

Figur 11 : Fugitive, Sharon McConnell, 1992-93.

Ferris, A. (1994). *Discurive Dress*. Wisconsin: John Mickael Kohler Art Center

Figur 12 : Angel, Sharon McConnell, 1992.

Ferris, A. (1994). *Discurive Dress*. Wisconsin: John Mickael Kohler Art Center

Figur 13 : Nicola Seamstress, Costantino, 2008. Hentet fra:

http://www.nicolacostantino.com.ar/en/work_nicola_fotografia.php

Figur 14 : Empty Dress, Alison Lowry, 2010. Hentet fra:

<http://www.newzones.com/dynamic/artist.asp?ArtistID=19&Page=1#!prettyPhoto>

Figur 15 : Untitled 944, Cathy Daley, 2014. Hentet fra: <https://artsy.net/artist/cathy-daley>

Figur 16 : Untitled 946, Cathy Daley, 2014. Hentet fra: <https://artsy.net/artist/cathy-daley>

Figur 17 : Untitled 943, Cathy Daley, 2014. Hentet fra: <https://artsy.net/artist/cathy-daley>

Figur 18: Skjematisk fremstilling over sammenhengen mellom verk og innholdsaspekter

Figur 19 : Modell basert på Christensens med utg. pkt. i Bruners narrative teori

Figur 20 : Skjematisk fremstilling av Jakobsons kommunikasjonsmodell med sju faktorer

Figur 21 : Jakobsons seks ulike funksjoner

Figur 22 : Modell av Ricoeurs tredelte mimesis

Figur 23 : Skjematisk oversikt over hva som vektlegges i mimesis 1, 2 og 3 i videre undersøkelser

Figur 24 : Livstykker I: Foto som ble brukt og bearbeidet i prosessen

Figur 25 : Livstykker I: Bilder av prosess

Figur 26 : Livstykker I: Kjole nr. 1

Figur 27 : Livstykker I: Kjole nr. 2

Figur 28 : Livstykker II: Bilder av prosess, fortellingen om Jenny

Figur 29 : Livstykker II: Fortellingen om Jenny

Figur 30 : Livstykker II: Fortellingen om Josefine

Figur 31 : Livstykker II: Fortellingen om Tove

Figur 32 : Livstykker II: Fortellingen om Trine

Figur 33 : Livstykker III: Bilder av prosess

Figur 34 : Livstykker III

- Figur 35 : Tabellen viser forskjeller og likhetstrekk i de poetiske fortellingene fra mimesis 1-3
- Figur 36 : Modell av Ricoeurs mimesis: Viser skaperens posisjon i mimesis 2 og interaksjonen mellom de ulike delene i den tredelte mimesis
- Figur 37 : Tre verk av Anne Gundersen. Bildene er gjengitt med tillatelse fra kunstneren
- Figur 38 : Plakat til «Min kjole, min stemme», gjengitt med tillatelse fra kunstneren
- Figur 39 : Tre verk av Karina N. Presttun. Bildene er gjengitt med tillatelse fra kunstneren
- Figur 40 : Modell av Ricoeurs mimesis: Viser informantens plassering og ulike aspekter ved fortelling som belyses gjennom hennes refleksjoner
- Figur 41 : Tabellen viser forskjeller og likheter i bruken av kjolen i informantenes verk
- Figur 42 : Slowly growing from Pain, Anne Gundersen, 2010. Bildet er gjengitt med tillatelse fra kunstneren
- Figur 43 : Tomas og huset på Ask, Karina N. Presttun, 2013. Eget foto
- Figur 44 : Kvinneliv 1, Karin Aurora Lindell, 2007/08. Eget foto
- Figur 45 : Oppsummering: Tabell som viser ulikheter og likheter i de ulike verkene, slik jeg som betrakter forstår dem
- Figur 46 : Modell av Ricoeurs mimesis: Viser betrakterens posisjon i mimesis 3 og interaksjonen mellom de ulike delene.
- Figur 47 : Tabell med generalisering av felles trekk i de tre undersøkelsene. Oversikten viser også ulikheter.
- Figur 48 : Ulike innholdsaspekter ved til sammen 46 forskjellige verk i undersøkelsen
- Figur 49 : Mimesismodellen i et sosiokulturelt læringsfellesskap

Vedlegg

Vedlegg 1: Intervjuguide

Vedlegg 2a: Bekreftelse fra NSD

Vedlegg 2b: Bekreftelse fra NSD

Vedlegg 3: Bekreftelse fra HiT

Vedlegg 4: Informasjonsskriv til informantene

Vedlegg 5: Samtykkeerklæring

Vedlegg 6: Regler for transkribering

Vedlegg 7: Tekster til *Livstykker II*

Vedlegg 8: Prosesser, *Livstykker II*

INTERVJUGUIDE

Innledning

Presentasjon.

Kort om meg selv, masteroppgaven, mulig problemformulering og hvorfor jeg ønsker dette intervjuet.

Erfaringer fra egen praksis

Kunstneren snakker litt løst og fast om egen praksis, utdanning, hvordan hennes kunstneriske utvikling har vært de senere år.

Spørsmål knyttet til hvordan hun arbeider med det visuelle uttrykket generelt

- Hva som genererer de ulike uttrykkene eller fortellingene
- Hvordan hun «griper ting an» når hun er i starten av et arbeid, hva hun starter med
- Hvilke arbeidsmetoder hun bruker
- Hvordan bygger hun fortellingene opp? Hvordan tenker og arbeider hun underveis i prosessen?
- Hvilket medium hun uttrykker seg gjennom og hvorfor
- Hvem kommuniserer hun med? Målgruppe?
- Hva tenker hun rundt betrakteren? Hvordan ønsker hun at betrakteren skal forholde seg?

Spørsmål knyttet til hvordan hun arbeider med kjolen spesielt

- Hva er det med kjolen som gjør at hun bruker den som utgangspunkt for billedskapende arbeid?
- Hva er det hun ønsker å formidle? Ide og tanke?
- Begrepet identitet?
- Begrepet fortelling?
- Metaforbruk?
- Form og innhold?
- Hvem kommuniserer hun med? Målgruppe?
- Hva tenker hun rundt betrakteren? Hvordan ønsker hun at betrakteren skal forholde seg?

Spørsmål knyttet til ett spesifikt verk



Harald Hårfagres gate 29
N-5007 Bergen
Norway
Tel: +47-55 58 21 17
Fax: +47-55 58 96 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Org.nr. 985 321 884

Vår dato: 04.10.2013

Vår ref: 35640 / 2 / LB

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 25.09.2013. Meldingen gjelder prosjektet:

35640	<i>Kjole, fortelling, identitet</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Høgskolen i Telemark, ved institusjonens øverste leder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	[REDACTED]
<i>Student</i>	[REDACTED]

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstillende kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 05.05.2014, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

[REDACTED]

[REDACTED]

Kontaktperson: [REDACTED]

Vedlegg: Prosjektvurdering

Kopi: [REDACTED]

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

Avdelingskontorer / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrre.svarva@svt.ntnu.no
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@svt.uit.no

Personvernombudet for forskning



Prosjektvurdering - Kommentar

Prosjektnr: 35640

Ifølge prosjektmeldingen skal det innhentes skriftlig samtykke basert på muntlig og skriftlig informasjon om prosjektet og behandling av personopplysninger. Personvernombudet finner informasjonsskrivet tilfredsstillende utformet i henhold til personopplysningslovens vilkår. Siste avkryssning i samtykkeerklæringen kan gjerne kortes ned til bare å inkludere "Jeg samtykker til at personopplysninger kan publiseres", gitt at det øvrige materialet (f.eks. lydopptak og transkriberte intervjuer), som ikke er en del av masterrapporten, skal slettes etter prosjektslutt.

Innsamlede opplysninger registreres på privat pc. Personvernombudet legger til grunn at veileder og student setter seg inn i og etterfølger Høgskolen i Telemark sine interne rutiner for datasikkerhet, spesielt med tanke på bruk av privat pc til oppbevaring av personidentifiserende data.

Personvernombudet legger til grunn at det foreligger eksplisitt samtykke fra den enkelte før direkte/indirekte personopplysninger publiseres.

Prosjektet skal avsluttes 05.05.2014 og innsamlede opplysninger skal da anonymiseres, og lydopptak og foto slettes. Anonymisering innebærer at direkte personidentifiserende opplysninger som navn/koblingsnøkkel slettes, og at indirekte personidentifiserende opplysninger (sammenstilling av bakgrunnsopplysninger) fjernes eller grovkategoriseres slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes i materialet.



Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning

Til den det måtte angå

Saksbehandler: [redacted]
Intern tlf.: [redacted]
E-post: [redacted]
Journalnummer:
Dato: 17.6.2013

Bekreftelse

Med dette bekreftes det at Hilde Hermansen er masterstudent i formgiving, kunst og håndverk, ved Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning, Høgskolen i Telemark.

Hermansen arbeider med en masteroppgave som er stipulert til ett års arbeid. Masteroppgaven er et individuelt, selvstendig arbeid som skal gi ny kunnskap og erkjennelse. Temaet er *kjole, fortelling, identitet*. Når det gjelder den praktiske gjennomføringen, viser jeg til Hermansens informasjon.

Det er av stor betydning for oppgaven hennes at du/dere er villig til å delta. Jeg håper på et fint samarbeid mellom masterstudenten og deg/dere som informanter.

Vennlig hilsen

[redacted]
Koordinator for masterstudiet i formgiving, kunst og håndverk,
Høgskolen i Telemark

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet

«Kjole, fortelling, identitet»

Bakgrunn og formål

Jeg er masterstudent i formgiving, kunst og håndverk ved Høgskolen i Telemark og arbeider med en undersøkelse der utgangspunktet er kjolen som objekt og fenomen. Jeg ønsker å undersøke hvordan kjolens ulike betydningslag kan være utgangspunkt for visuelle fortellinger, både i eget skapende arbeid og hos andre skapende mennesker. Begrepet *fortelling* er sentralt i min oppgave. For å finne ut av dette, ønsker jeg å intervju kunstnere og/eller kunsthåndverker som har jobbet med noe av samme tematikk i eget skapende arbeid.

Du er valgt ut til intervju fordi jeg vet du har jobbet med visuelle fortellinger på ulike måter i eget skapende arbeid. Jeg har sett arbeider du har gjort som jeg synes er interessante i forhold til min egen tematikk, og en samtale med deg vil kunne tilføre mitt eget prosjekt ny kunnskap.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Deltakelse i studien innebærer datainnsamling i form av intervju. Jeg vil bruke båndopptaker og ta notater mens vi snakker sammen. Jeg tenker intervjuet tar om lag en time og ser gjerne at det gjennomføres i ditt verksted eller atelier, hvis det passer for deg. Spørsmålene og det vi skal snakke om vil omhandle ditt eget skapende arbeid, dine tanker og erfaringer underveis i prosessene, med særlig vekt på kjolen og begrepet visuelle fortellinger.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt under studien.

Prosjektet skal etter planen avsluttes 5.mai 2014

De opptak som gjøres under intervjuet og som er lagret på privat pc vil da bli slettet.

Nødvendige personopplysninger (navn og eventuelt bosted), informasjon og billedmateriale som er gitt under intervjuet vil likevel være tilgjengelig i egen masterrapport, dersom du tillater dette. Masterrapporten trykkes opp og oppbevares ved Høgskolen i Telemark og er således et offentlig dokument.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi

noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert

Dersom du ønsker å delta eller har spørsmål til studien, ta kontakt med undertegnede, mobilnr. [REDACTED] eller veileder [REDACTED], mobilnr. [REDACTED].

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Med vennlig hilsen

Samtykke til deltakelse i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien, og er villig til å delta

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

- Jeg samtykker til å delta i intervju***
- Jeg samtykker i at billedmateriale kan brukes i masterrapporten***
- Jeg samtykker til at personopplysninger kan publiseres/ lagres etter prosjektslutt]***

RETNINGSLINJER FOR TRANSKRIBERING AV INTERVJU

Transkribering av lydfilene ble gjort ved hjelp av gratisprogrammet Express Scribe og ført inn i Word.

- Intervjuer er benevnt med «Intervuer».
- Informant er benevnt med «I-1», «I-2» eller «I-3».
- Dialekt er transkribert til bokmål.
- De syntaktiske reglene for skriftlig bokmål er ikke tatt hensyn til i den forstand at ordene stort sett er skrevet ned i den rekkefølgen de blir uttalt.
- Bekreftende ord eller lyder, som «ja», «mmm», «ikke sant», uttalt av intervjuer når informant snakker, er utelatt når disse ikke er avgjørende for meningsskapning, og vise versa. Dette for å få flyt og sammenheng i utsagnene.
- Bekreftende ord og lyder som viser samspillet i dialogen mellom informant og intervjuer er tatt med.
- Latter, kremting, hosting er utelatt for å få flyt og sammenheng i utsagnene, så lenge meningsinnholdet er intakt.
- Sitat er satt i anførselstegn
- Betoninger av enkeltord er satt i kursiv
- Tenkepauser markeres slik: ...
- Lengre avbrudd i intervjuet markeres med langtrukken horisontal linje mellom margene.
- Handlinger det er naturlig å opplyse om benevnes på denne måten: «Handling: Informanten peker på et spesifikt bilde på veggen».
- Ufullstendige eller avbrutte setninger markeres med komma før resonnementet fortsetter, slik som i dette eksempelet: «Sånn som her, det heter "Lek fra hjertet", sant, og det er jo, der er det jo et hjerte på den kjolen, med en rød tråd, der er den røde tråden».

Vedlegg 7

Jenny: Mormor var liten og tykk og gjemte fylte kamferdrops i kjøkkenskapet over vasken. Hennes skikkelse husker jeg bare vagt, som en skygge som beveget seg gjennom rommet. Jeg var ikke fylt fem da hun døde. Jeg husker kista med mormor i. Den stod i finstua, som det sjelden ble fyr i. Vi ungene måtte være helt, helt stille mens de voksne snakket dempet med rare stemmer vi ikke hadde hørt klangen av før.

20 år senere, da det gamle huset skulle tømmes for alt som kunne minne om levd liv, fant jeg et lite skrin i et kott på loftet. I skrinet lå det brev. Mange brev. Sirlig skrift på linjert papir. Lidenskapelig kjærlighet, hete lengsler, rødmende skam, framtidsdrømmer og sorte hemmeligheter skjulte seg i vakkert forede konvolutter. Det var en ung kvinnes brev til sin elskede.

Med fortellingene jeg tilranet meg ved å lese disse brevene fikk mormor en tydeligere kontur. Hun ble synlig for meg. Et pustende, sansende menneske. Jeg forstod at hun hadde *levd*.

Josefine: «Den som kviskra, han lyg!» Tante Fine pleide å *ta* oss når vi satt fnisende på bestemors steintrapp og delte feriehemmeligheter. Selv satt hun et par trinn lengre opp med blikkbøtta mellom beina og skrelte poteter. Hun gjorde ofte det. Skrelte poteter.

Tante Fines stemme var alltid lys og mild, nesten transparent, selv om hun formante oss. Alt ved tante Fine var i grunnen veldig lett og fint. De varme, senete hendene, mykt kjolefang, stemmen som fløt med vinden. Bare øynene var uutgrunnelig mørke, litt som det blåsvarte dypet vi skrekkslagne oppdaget under oss da vi svømte utfor marbakken. Mørkt hav. Det fantes i øynene hennes.

Hele livet gikk hun som taus på gården til mine besteforeldre. Hun skrelte ofte poteter. Hvilke andre valg hadde hun? Hun var bare helt ung da *han* ble borte på havet. En bit av henne. Revet av, borte. Forsvant i det blåsvarte dypet og fant plass i øynene hennes.

Tove: Følelsen i magen rett før vi skulle reise. Gud, det var nesten som å være forelsket! For med deg var det bare lyse sommerdager, blått hav og uendelige eventyr som ventet. Og alt vi kunne finne på! Bare småjenter eier verden på den måten! Det bobler enda så rart når jeg tenker på oss og disse somrene. Jeg husker den gule kjolen din. Litt som solen. Så fin du var i den!

Trine: Trine er en liten fugl med tafsete fjær. Uansett hvor hardt hun prøver makter hun ikke å fly. Gang på gang med hodet rett i grusen. Vingeklippet, brent, forlatt i et fremmed rede som en annen gjøkunge. Hennes mørke hemmeligheter orker jeg ikke engang forestille meg.

Åshild: Det er så rart med noen mennesker. De får en til å føle seg sett på en særegen måte. Når tante kom inn i rommet forandret liksom luften seg. Det ble annerledes å trekke pusten. Hennes skikkelse var litt som porselen. Skjør og gjennomskinnelig. Vakkert dekorert i utenkelige fargekombinasjoner. Himmelsk duftende, som kostbar te man sjelden drikker. Perlemorsskimrende lepper.

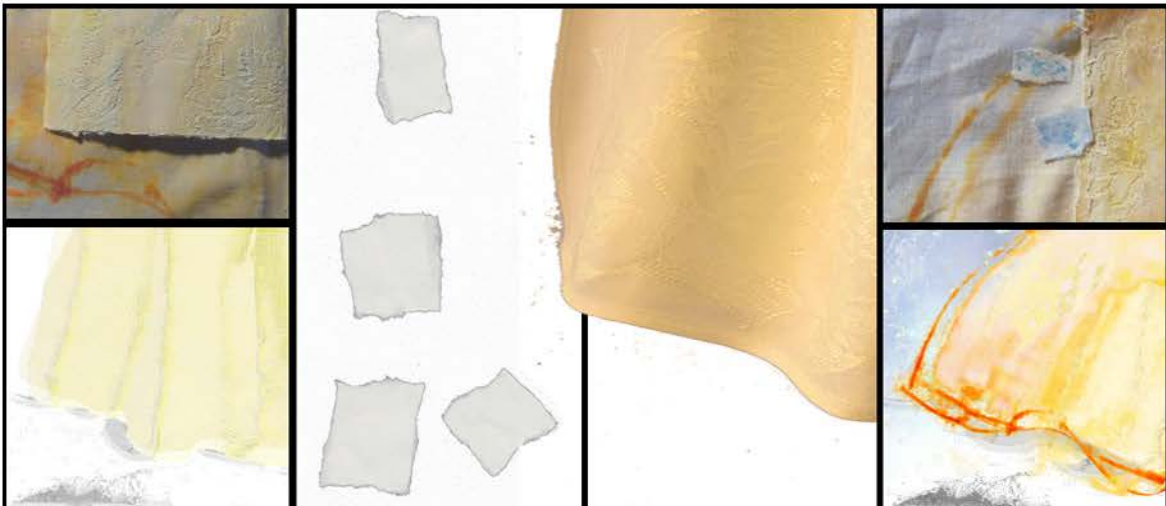
Når tante kikket bort og smilte bare til meg, ble det så lett å puste. Hun så rett inn i hjertet mitt og fikk meg til å føle meg like vakker og sjelden som henne. Likevel fulgte det en fjernhet med, noe skjelvende nervøst, noe jeg ikke forstod. Hva var det hun ville skjule?

Vedlegg 8

Fortellingen om Josefine



Fortellingen om Tove



Fortellingen om Trine

