

Kristine Næss

## Hverdagsobjekt

En oversettelse i porselen



Høgskolen i Sørøst-Norge  
Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning  
Institutt for forming og formgivning  
Lærerskoleveien 40  
3679 Notodden

<http://www.usn.no>

© 2016 Kirstine Næss

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

# Sammendrag

Hverdagsobjekt. En oversettelse i porselen.

Denne oppgaven handler om hverdagsobjektet og verdien av det. Som en motsats til trender, unødvendig luksus og massekonsum ønsker jeg å rette fokus mot de små tingene vi omgir oss i det daglige.

For å fordre til gjenbruk og bruke det vi allerede har, har jeg i min skapende prosess valgt å gi et hverdagsobjekt en oversettelse i porselen.

Problemstilling: På hvilken måte kan jeg ta vare på et hverdagsobjekt ved å formidle dets verdi gjennom en oversettelse i porselen?

Med forankring i fenomenologien, og forskning i egen praksis, vil jeg bruke en kvalitativ metode, der egne virkemidler og tolkningene av disse fører til et mulig svar på min problemstilling.

Oppgaven er prosessorientert med ulike variabler av en konstant form. Ved å arbeide utfra den samme støpte formen, søker jeg å finne svar i mitt skapende arbeid.

# Innholdsfortegnelse

<b>Sammendrag</b>	<b>3</b>
<b>Innholdsfortegnelse</b>	<b>4</b>
<b>Forord</b>	<b>6</b>
<b>Innledning</b>	<b>7</b>
Oppgaven sin struktur	7
<b>1. Presentasjon av problemområde</b>	<b>8</b>
1.2 Poetiske tilsynekomster	9
1.2 Minner	11
1.3 Mitt objekt, en analyse	12
1.4 Analysemodell	13
<b>2. Materialvalg, problemstilling og begrepsavklaringer</b>	<b>18</b>
2.1 Materialvalg	18
2.2 Problemstilling	19
2.3 Begrepsforklaringer	19
2.4 Verdi	20
<b>3. Metoder</b>	<b>21</b>
<b>4. Beskrivelse av den undersøkende delen</b>	<b>25</b>
4.1 Pilot	25
4.2 Zakka	26
4.3 Gjenkjennelse og personlig tilknytning	26
4.4 Utvelgelse og begrensning	27
4.5 Mitt objekt	27
4.5 Glasset; en kort analyse	29
<b>5 Samtidskunst, kunstnerpresentasjoner og ulike måter for gjenbruk og oppvinning</b>	<b>32</b>
<b>5. 1 Kunsthåndverk</b>	<b>32</b>
<b>Kunstnerpresentasjoner: i utvalg</b>	<b>37</b>
5.2 Anne Helen Mydland (NO)	37
5.3 Carol McNicoll	39
5.4 Grayson Perry	42

5.5 Kelly O'Briant	43
5.6 Guri Sandvik / Pottery is back	44
<b>5.7 Når ting blir kunst</b>	<b>46</b>
<b>6.Arbeidsbeskrivelse, analyse og drøfting</b>	<b>50</b>
6.1 Prøvene	50
6.2 Verdien av et håndverk	51
6.3 Oversettelsen	52
6.4 Utprøvinger og arbeid i materiale	56
6.5 Kintsugi	61
6.6 Analyse	62
6.7 Drøfting	64
<b>7 Didaktiske refleksjoner</b>	<b>67</b>
7.1 Design og redesign	67
7.2 "Har -" og "er -i-kultur" (Den dobbelte didaktikk)	70
<b>8 Konklusjon</b>	<b>73</b>
<b>Referanser/litteraturliste</b>	<b>74</b>
<b>Oversikt over tabeller og figurer</b>	<b>75</b>

# Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært lærerikt, engasjerende og krevende. Jeg er heldig som har hatt muligheten til å arbeide med dette ved sida av arbeid og familieliv.

Jeg vil takke mine veiledere Trond Fredriksen og Helene Illeris for god og konstruktiv veiledning gjennom hele det første året, samt hjelp til støping av form.

Jeg vil også takke Marthe, som har delt sine synspunkt, kunnskap og erfaringer med meg på telefonen.

Takk til Knut for veiledning og hjelp til bygging av form.

Takk til Åshild, for husrom, hjerterom og godt selskap mens vi har vært studenter på Notodden.

Og en spesiell takk til medstudent Tina, jeg er svært takknemlig for at du er du, og at du har holdt ut med meg gjennom dette.

Kjære familien min og alle gode venner, tusen takk for oppmuntrende ord, all støtte, motivasjon og hjelp. Jeg gleder meg til å være mer med dere!

Jørpeland, 27.04.2015

Kristine Næss

# Innledning

Hva var det som fikk meg til å lage en oppgave om et enkelt hverdagsobjekt?

Så lenge jeg kan huske har jeg hatt en litt barnlig tilnærming til ting rundt meg. De har vært gjenstander som jeg har lekt med, hatt bruk for og levd med. Mange av tingene jeg har nå, i mitt voksne liv, er ting jeg har tatt med meg. Noen har jeg av praktiske årsaker, andre fordi de er av betydning på andre måter.

I alt det komplekse vi er i, lever i og har, omgir vi oss med disse. Små og store objekter, hverdagsgjenstander. Vi har små ting og store ting, ting vi trenger og ting vi ikke trenger.

Jeg ønsker med oppgava mi å rette fokus på hverdagsobjektet. Bakgrunnen for dette fokuset har for meg mange fasetter, og flere veier inn. Disse vil jeg presentere som en del av problemområdet.

## Oppgaven sin struktur

Oppgaven min er delt inn i seks hoveddeler; problemområde, avgrensning og problemstilling, metode, prosessbeskrivelse, kunstteori knytta til problemområde og didaktiske refleksjoner. Problemområdet definerer mitt ståsted i forhold til oppgavens tema og innhold. I avgrensning og problemstilling gjør jeg rede for valg av materiale i den skapende prosessen og presenterer problemstillingen. I metode-kapittelet beskriver jeg ståsted som forsker og arbeidsmetoder. I prosessbeskrivelse forklarer jeg hva jeg praktisk har jobbet med i det skapende arbeidet. I kapittelet om samtidskunst og kunsthåndverk beskriver jeg kunsthistoriske tradisjoner knytta til kunsthåndverk og presenterer aktuelle kunstnere. Og til slutt knytter jeg oppgaven min inn i en didaktisk refleksjon.

# 1. Presentasjon av problemområde

I følge Miljøstatus i Norge blir det produsert mer husholdningsavfall i landet vårt enn i noe annet EU-land. Med husholdningsavfall menes det som vi i hus og hytter kaster i søpla i løpet av en dag. ( Miljøstatus Norge, 2016) Vi kaster ikke bare epleskrotter og ødelagte plastposer, vi kaster også ting. Ting som vi ikke vi ha lenger; tekstiler, møbler, gamle leker og nips, kjøkkenredskaper, glass og steingods.

Den viktigste drivkraften bak de voksende avfallsmengdene er velferd og økonomisk vekst. Dette fører til økt produksjon og økt forbruk. Vi trenger ikke være like flinke til å ta vare på det vi har. Går ting i stykker eller blir gammelt og slitt, er det enkelt for oss å kvitte oss med det og gå til anskaffelse av nytt. Vi kaster ting, kjøper nye, og velger å bytte ut, fordi vi kan.. Kanskje gjør dette noe med holdningene våre? Vi lærer ungene våre at det er greit å bytte ut det vi ikke er fornøyde med, og at nytt stort sett er bedre. Vi trenger ikke alltid bytte ut fordi vi har et behov, men fordi vi har muligheten.

Dette tror jeg er holdninger som kan reverseres. Ved å øke bevisstheten rundt tingene vi omgir oss med, hva vi egentlig trenger og hva som kan ha en verdi for oss, kan vi igjen bli gode til å ta vare på det vi allerede har. Besteforeldregenerasjonene våre var opptatt av å ikke sløse, være nøysomme. Når ting gikk i stykker tok de vare på det ved å reparere, lime eller lappe. Når klærne ble for små eller ikke passet lenger ble de gitt videre eller sydd om.

Samtidig med dette er gjenbruk svært aktuelt i dag. Gjenbruk har lange tradisjoner, men motivene for dette har kanskje endra seg. Der gjenbruk før var nødvendig er det nå kanskje mer interessebetinga og en del av kulturen. Av mange blir det sett på som synonymt med miljøvern, og det kan føre til at vi blir mer bevisste på eget forbruk og egne holdninger. Hvordan kan vi bli mer bevisst på egne holdninger? Som lærer ved en mellomtrinnskole er jeg opptatt av det holdningsskapende arbeidet jeg får lov til å ta del i jobben min. Det å kunne påvirke og bevisstgjøre elevers fremtidige verdivalg er en oppgave jeg har stor respekt for. Samtidig er det en utfordring jeg ønsker å ta del i, og håper med dette at mine egne holdninger vil kunne fremstå klarere.

Ting opptar meg. Jeg elsker ting. Helst skal de være brukte, og de må gjerne være prega av at de er akkurat det. Jeg liker flekker, riper og synlig slitasje. For meg vitner det om liv, og at tingen faktisk har vært av betydning. Det at noe er brukt, og at jeg kan bruke det på ny gir meg en god følelse. Jeg tror jeg kan kalle meg selv en slags *ikke-materialistisk-samler*,



Det finnes masseproduserte gjenstander overalt, hver og ett blant mange tusen. Blant alle disse finnes det også ting som vi velger å ta vare på, som vi kan ha en liten følelse for. Det er denne gjenstanden jeg har valgt å finne, og søker den gjennom Jorunn Veitebergs utsagn:

”Likevel finnes det kanskje noen gjenstander som vi tar godt vare på, noen som vi velger å ta med oss videre, som vi er knyttet til utover selve nytteverdien. Gjenstander som representerer minner og historier relatert til egen identitet. Hva som er verdifullt for noen kan virke verdiløst for andre. Det handler om øyet som ser, preferanser og ulike følelser.”  
(Veiteberg:2012, s.27 )

Jeg vil finne min gjenstand, mitt hverdagsobjekt. Jeg vil gjøre det synlig for alle, at for meg så har dette hverdagsobjektet en verdi i seg selv, utover selve bruksverdien.

## 1.2 Poetiske tilsynekomster

Tingene vi omgir oss med til daglig er ofte selvsagte. Det finnes der, som små og store komponenter i alt det komplekse. Likevel innebærer de lag av ulike meninger og formål. Om vi skal bruke disse i en skapende prosess, er det viktig å kunne forstå tingene, og kunne se de på en måte som skaper nærhet.

For hva er tingene? Er de først og fremst former, er de konturer og kontraster? I boka ”Tingenes taushet. Tingenes tale” skriver Dag T. Andersen om *tingenes filosofi*, i et forsøk på en tilnærming til tingene. Han mener at det bare er ut fra en teoretisk-vitenskaplig eller en praktisk interesse for tingene at spørsmålene om form kan stilles først. Slik jeg forstår det må vi gi *meningen* med tingene prioritet. Vi må være på parti med tingene, høre deres tale og mumling. Hvis vi ser bort fra det praktiske og det teoretiske, kan vi skimte tingenes egen poetikk. For Francis Ponge er det slik at enhver ting tilsvarer en egen poetikk, det vil si en egen stil. En hver ting kan bli gjenstand for et dikt, og må også sees og omtales ut fra det som er særegent for nettopp den (Andersen, 2001, s. 129). Tingen kan forholde seg til den fysiske verden, men kan gjennom poesien flyte over i andre dimensjoner. Poesien kan gjøre det ordinære ekstraordinært, hevder den engelske filosofen Simon Critchley (Eriksen, Göran og Reinton, 2013, ). Han henviser til at vi lever i en trengselstid. Vi overveldes av press fra verden omkring oss, i form av overflod av gjenstander, hendelser, opplevelser, informasjon og institusjonaliserte tankemønster. Alt dette har vi vansker med å beskytte

oss mot. Vi må, i følge Critchley, ta alle de hverdagslige gjenstandene, de som er en del av dette ytre presset, inn i poesien og transformere dem. Han kaller dette en helliggjørelse av tingene, minus transcendens. Med dette mener han at tingene blir helliggjorte uten noen forbindelse til det hinsidige. For det hinsidige er ikke der, det er illuminasjonen som oppstår i det trivielle og dagligdage. Poesien lar tingene komme til syne for oss i et nytt lys. Den lyser opp tingene for oss som estetisering av varer i en salgsutstilling. Poesien vil fremme det uoppnåelige ved tingene, som lyset rundt varene, med et ønske om lykke, og befri dem for all nytteverdi. (Eriksen, 2013, ) Litteraturens poetisering av det hverdagslige kan vitne om hvordan litterære fremstillinger av gjenstander er knyttet til våre relasjoner med dem. De er knyttet til vår daglige omgang, men kan også løfte oss ut av den. Derfor vil våre relasjoner til tingene ofte spille en viktigere rolle enn den fysiske definisjonen.

Walter Benjamin ser dette med prosaiseringen av det hellige som en forbindelse med fortiden. Ved å lese tingene som de er hellige, rommer de mer. De kan også komme til syne som bærere av glemte menneskelige spor. Han vandrer langsomt omkring i gatene, i protest mot byens travle liv. I sin vandring forvandler han byrommet til et intenst sanserom. Han retter all oppmerksomhet mot detaljer som vi vanligvis overser. *Han dveler ved tingenes tilstedeværelse og eksponerer seg for verdens nærvær* ( Eriksen, 2013, ). Samtidig fanger han også opp noe som overgår det rent sanselige, spor som er avsatt i materialiteten. På denne måten trer han inn i et forhold til fortiden gjennom tingene. Han går som i rus, minnes med fotsålene og leser tingene med erindringen. Dette innebærer en helliggjørelse eller illuminasjon av dem. ”For flaneriet er byen hellig jord, og flanøren leser det urbane rom som en hellig bok.” Det finnes ingen bevissthet som er rettet søker mening. Det er som en magisk form for lesning, der sanseiakttagelsen, persepsjonen leser. I denne forstand er lesning en form for rus og i slekt med barnet og drømmen. Flanørens blikk transfigurerer tingene og gjør dem synlige som bærere av sin fortid (Eriksen, 2013, s. ). Tingene blir talende som fysiske gjenstander. De får en overskridende dimensjon som ikke er guddommelig, men vevd inn i historien og livet her og nå. Tingenes tilsynekomst blir en tilsynekomst av fortid og ferd.

*Jeg husker tydelig stua til mine oldeforeldre. Det luktet pipetobakk og pelargonia. Vegg til vegg teppet må ha vært i et slags ullstoff, lunt og litt stikkete, i en lys gulgrønn farge med blomstermotiv. Korte fiber, som kunne brenne på fingrene hvis jeg førte den lille båten over litt for raskt. Sofaen var rød, ganske knudrete i stoffet. Passe høy å komme seg opp i og litt hard. Det grove stoffet laga avtrykk på armene mine hvis jeg lå der litt lenge i samme stilling. Puta jeg likte best var den med vevd ull på framsida. Vevde spetter og*

*striper. Baksida av puta var i tykk bomull, akkurat sånn som gir passe motstand og bare er myk mot kinnet. Fra den røde sofaen, og med kinnet mot puta kunne jeg ligge å se på oldefar som satt ved radioen og hørte nyhetene.*

Få ting står for meg fortsatt så klare som de jeg husker fra jeg var et barn. Kanskje er det noe med det å være barn, hvordan en opplever alt på en mye mer altoppslukende, fysisk manifesterende måte. Uten et ferdig utviklet språk er det fremdeles kroppen som lagrer inntrykkene, alt en opplever gjenoppleveres med følelsene heller enn ord hvis en tenker tilbake og prøver å huske. Hukommelsen sitter i hendene, i følelsen av å fortsatt være liten. Så mange detaljer som fantes.

Jeg tenker at dette er utgangspunktet som Merleau-Ponty (1908-1961) hadde, av at vår forståelse av verden er resultater av våre kroppslige erfaringer. Vi lærer å sanse omverden gjennom kroppen. Som barn kan vi smake, lytte, sanse, krype og så videre. Etter hvert som vi vokser, forandrer ikke verden seg, men det er kanskje vi som forandrer måten vi ser verden på. De sanselige opplevelsene våre vil nok likevel alltid være en viktig del av oss og i oss. Jeg må prøve å finne disse, og på nytt bruke de i min fysiske tilnærming i arbeid med objektet mitt, for å komme nærmere og avdekke.

## 1.2 Minner

*”Återvänd, om det er möjligt, med en del av era avvanda och vuxna känslor till något av era barndomsting, som ni umgicks mycket med. Tänk efter om det någonstans funnits något som stått er närmare och varit mer förtroligt och növändigt än ett sådant ting. Om inte alt utanför det var i stånd att göraer ont och otätt, förskräcka er med smärta eller förvirra er med ovisshet? Om godhet, tillit och att inte vara ensam tillhörde era tidligaste erfarenheter – är det då inte tack vare tinget? Var det inte ett ting, som ni första gången delade ert lilla hjärta med, liksom ett stycke bröd, som måste räcka för två?”*

Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* (Cornell, 1993, s.17)

Alle er vi bærere av minner. Vi bærer ulike minner med oss. En skiller gjerne mellom korttidshukommelse og langtidshukommelse, og når vi tenker på minner er dette gjerne hendelser og detaljer som har lagret seg i langtidshukommelsen. Dette kaller vi episodisk hukommelse og den skiller seg fra semantisk hukommelse, den hukommelsen som betegner den mer generelle kunnskapen vi har om verden. Den type kunnskap kan være årstall, stedsnavn, fakta og ulike prosesser vi har vært gjennom (Bråten og Kvalbein,

2014, s.118). Den episodiske hukommelsen er der vi lagrer hendelser, som vi noen ganger kan hente fram som en lang film. Andre ganger er det kanskje bare øyeblikk, inntrykk, lukter eller bilder som har brent seg fast. Hva som er med på å bestemme hva vi husker noen ting og hendelser bedre enn andre, er individuelt og situasjonsbetinga. Ofte er det selve opplevelsene vi husker, følelsene noe har utløst. Mange knytter minner til fysiske ting. Det spesielle med ting er at vi bruker så mange sanser når vi varer dem. Vi ser, vi kan ta på, føle, stryke på og kjenne på ulike kvaliteter.

Det at ting kan vekke minner, eller at de på ulike måter kan bære med seg assosiasjoner, er et viktig aspekt for mange formgivere (Bråten og Kvalbein,2014, s.118). For svært mange kan det også være en motivasjon for gjenbruk. For minnene har en egenverdi, og tingene som kan knyttes til gode minner tar en oftere vare på. Denne typen gjenbruk handler ikke om materielle verdier. Tingene kan romme noe annet og noe mer, de er knyttet til livet de har levd før.

### 1.3 Mitt objekt, en analyse

*Da jeg var liten, og stadig lærte meg nye ord og begreper, synes jeg så ofte at mens jeg leste og møtte på et ny-innlært ord at "Ahhh; at jeg ikke har visst hva dette ordet betydde tidligere; jeg møter det jo så ofte, jeg ser det plutselig overalt, igjen og igjen.."*

*Senere har jeg tenkt at møte med alle disse nye ordene jo kom av at jeg brått var de bevisst. At jeg nå visste at de fantes og at jeg kunne kjenne de igjen.*

*Slik tenker jeg at det kanskje har vært med disse hverdagsobjektene mine også en gang. At flere av disse som jeg nå bruker daglig en gang var ukjente. Men på et eller annet tidspunkt har jeg blitt det bevisst, og det har blitt en del av mitt "tinglete" vokabular.*

*Kanskje var det formen på kanten, kanskje var det den glatte og litt kalde overflaten, kanskje var det måten safta skinte så rødt gjennom det lille glasset og ned på bordet? ...og så; da jeg så det igjen, da var det slik glasset mitt skulle være. Det skulle ha spetter som kunne blinke i sola, det skulle være litt kaldt og glatt, men samtidig ruglete å holde i, det skulle kunne skinne rødt ned på bordet gjennom safta...*

*Var det ikke sånn?*

For å finne ut på hvilke måter vi kan bruke tingene, må vi klare å se alle mulighetene de har. Bråten og Kvalbein refererer til den amerikanske psykologen James J. Gibson beskriver tingenes mulighet som en gjenstands *affordance* (Gibson, 1979 ). En gjenstands affordance gir personen som møter tingen et sett med muligheter. For eksempel kan vi bruke en ball både til å sparke på, kaste med, klemme på eller sjonglere med. Tar vi

ut luften endrer den form, og åpner opp for andre muligheter. En gjenstands affordance, altså muligheter, må også alltid sees i sammenheng med den personen den er i forhold til. Er det en voksen person vil det være helt andre muligheter for den voksne sammen med tingen i forhold til et barn for eksempel. Vi har også med oss et hav av individuelle forskjeller. Vaner, verdier og ulike bakgrunner vil kunne sette grenser for atferden vår. Er det snakk om gjenbruksmaterialer og oppvinningsprosesser må vi nærme oss materialene ut fra en tanke om at alt kan bli noe annet enn hva det er tiltenkt. Samtidig må vi i skapende prosesser nærme oss tingene med en estetisk innstilling for å kunne avdekke tingens affordance (Bråten og Kvalbein, 2014, s.153)). I en del gjenbruksmaterialer blir dette særlig tydelig fordi vi slett ikke vet helt hva de før har vært brukt til. Både voksne og barn kan utforske materialene uten å måtte forholde seg til hva de før har blitt brukt til. Selve begrepet affordance sier noe om mulighetene vi finner i tingene, rent fysisk. Men i mange sammenhenger, spesielt innenfor gjenbruk, er det viktig å kunne utforske de tankemessige mulighetene som ligger der. Hvilke assosiasjoner gir tingene oss? Hvilke betydning kan disse assosiasjonene gi inn i en skapende prosess? Tingene gir oss så uendelig mange muligheter. De forteller noe om menneskers behov, historier. De bærer i seg fortellinger om hvorfor og hvordan de er laget.

Tingene som vi omgir oss med er med på å beskrive hvordan vi opplever virkeligheten rundt oss. Den danske billedhuggeren og kunstteoretikeren Willy Ørskov (1920-1970) skriver om disse problemstillingene i boka *Objekterne* (1970). Alle gjenstandene vi forholder oss til som er menneskeskapt inneholder informasjon om hvordan vi oppfatter og forstår verden rundt oss. Alle objekt er avhengige av subjektet, både for å bli til og for å bli forstått (Bråten og Kvalbein, 2014, s. 154). Det er vi som er subjektet, og det er vi mennesker som skaper ting-objektene. Tingene er et uttrykk for vår forståelse av verden og hvilke behov vi omgir oss med. De er resultater av menneskelige handlinger og avhengige av å bli forstått av oss som bruker dem. De speiler hvordan vi forstår virkeligheten rundt oss, både i hvordan de er blitt skapt og hvordan de blir brukt.

Ting er form, funksjon, intensjon, materiale og tid.

## 1.4 Analysemodell

For å kunne danne oss et bredt bilde av en gjenstand kan vi analysere den. Å analysere betyr å dele opp i mindre deler, for å kunne forstå en sammenheng.

Willy Ørskov utviklet en teori for å beskrive tingene (Ørskov:1972). Den kan sammenfattes som dette: *Objektet er materiale bearbeidet av en intensjon i tid, med en samtidighet i funksjon og form.* Bråten/Kvalbein tar tak i denne for å utvikle sin egen analysemodell. (Bråten og Kvalbein, 2014, s.156) Det er den modellen jeg kommer til å bruke som utgangspunkt i min tolkning og beskrivelse av glasset mitt.

## Form

Den beskriver først form; helt konkret og presis, som den fysiske måten å avgrense tingen på. Måten tingen er avgrenset i et rom, både de todimensjonale og de tredimensjonale forholdene er viktige. Den kan være rund eller kantet, geometrisk eller organisk. Den kan være hul eller massiv, og vi kan både beskrive et ytre og et indre volum alt etter som. Overflatene er ulike, glatte, blanke, matte eller ru. I vår sammenheng er det ofte interessant å se hvordan den forholder seg til verden rundt seg. Begreper som målestokk eller skala kan beskrive dette. Vi undersøker ofte et objekt med tanke på hvordan det forholder seg til menneskekroppen. Tingene rundt oss relaterer seg til kroppene våre på ulike måter. Her er vi inne på det fenomenologiske aspektet ved formen på et objekt (Bråten og Kvalbein, 2014, s. 156). Vår forståelse av verden ligger i våre kroppslige erfaringer, og vi sanser verden rundt oss gjennom kroppen.

## Funksjon

Ordet funksjon kommer av verbet *å fungere*. Det sier noe om å samhandle med omverden. Ting kan være velfungerende, altså være funksjonelle. Det betyr at de har egenskaper som passer til den formål. De fleste ting har en eller flere spesielle funksjoner. De er laget for å virke, gjerne knyttet til en fysikk handling. Her er vi igjen inne på hvordan vi, som mennesker gjør oss erfaringer og opplever tingen fysisk. Vi kan være sterkt knyttet til tingen via en fysisk handling der kroppen går inn i et samspillsom igjen gir oss en fenomenologisk forståelse av objektet. Vi kan også gi tingen andre funksjoner enn det som i utgangspunktet var tiltenkt. Noen ting er også rene bruksgjenstander, mens andre kan ha symbolske, kulturelle, religiøse eller rene estetiske funksjoner. Et objekt kan også ha flere funksjoner samtidig, avhengig av igjen, personen, øyet som ser og opplever. På denne måten kan flere funksjoner gi objektet flere lag av betydning.

## Intensjon

Intensjon sier noen om tingens hensikt. Hva er tingen laget for, hvilke meninger ligger bak. En intensjon sier noe om at tingen er skapt av menneskehender. Et objekt med intensjon er ikke hentet fra naturen, det er skapt ut fra et behov. Vi har gjennom alle tider hatt ulike behov som vi ønsker å dekke ved å skape endring.

## Materiale

En fysisk gjenstand vil alltid være laget av noe, av et eller flere materialer. Ofte har materialet i seg selv egenskaper som kan være med på å definere det. Et objekts materiale er et av de konkrete valgene som er styrt når objektet blir laget, ofte ut fra funksjon og intensjon.

## Tid

Tid kan beskrives som den kontinuerlige bevegelsen og endringen som knytter seg til det som var, det som er nå og det som kommer (Bråten og Kvalbein, 2014, s. 160). Vi finnes bare nå og i øyeblikket. Fortiden har vært, den kan vi bare se tilbake på, og framtiden kjenner vi ikke. Den kan vi heller ikke alltid si så mye om, annet enn vage anelser. Tid i forhold til et objekt handler også ofte om en produksjonsprosess. Tid kan si noe om varighet og holdbarhet. Noen ting er robuste eller blir tatt vare på, på en måte som gjør at den overlever oss. Kanskje den har en egen fortelling, en historie. Dette er noe vi opplever om vi er knyttet til tingen over tid. Ved å finne ut om tingens historie kan vi også avdekke og finne mer ut av den generelle historien, ved for eksempel museumsgjenstander. Tingen vi være en konkret bærer som er knyttet til sin opprinnelige kontekst og kultur.

Denne analysemodellen er satt sammen for å dele opp de forskjellige bestanddelene. Den inneholder i utgangspunktet en del klare spørsmål. Jeg avgrensner min analyse av glasset til de spørsmålene som er naturlige for meg å bruke, og gjør disse til mine. Analysemodellen vil være et verktøy for meg, som tydeliggjør mitt objekt, som det er i utgangspunktet, før oversettelsen. Den vil kunne hjelpe meg til å tydeliggjøre de kvalitetene som er viktige.





	Beskrivelse	Tolkning	Assosiasjon
	Hvordan jeg ser og sanser objektet:	Hvordan forstår jeg det jeg har beskrevet?	Hva får beskrivelsen og tolkningen meg til å tenke på?
<b>Form</b>	Hvordan er objektets hovedform?  Opplevs det som lett/tungt/massivt/hult?  Hvordan er overflaten?	Hvordan vil du kategorisere formen?  Hva er forholdet mellom "objektets kropp" og menneskekroppen?  Er det lett å håndtere?	Får formen deg til å tenke på noe spesielt?  Hva minner formen deg om?  Hva forbinder du med overflaten og teksturen?
<b>Funksjon</b>	Hva er funksjonen?  Hvilke handlinger er knyttet til objektet?	Kan jeg finne en overordnet kategori for objektet?  Hva særpreger handlingene knyttet til objektet?	Hva assosierer du med objektets funksjon?  Hva forbinder du med handlinger knyttet til objektet?
<b>Intensjon/ hensikt</b>	Hvorfor ble denne gjenstanden laget?  Hvilken ide, tanke, ønske eller hensikt kan ligge bak?	Hva slags type behov ligger bak? (fysiologiske eller psykologiske)  Hva slags forskjell skapte objektet for den som laget det?	Hva assosierer du med behovet som ligger bak?  Hva assosierer du med valgene som er tatt for å lage objektet?
<b>Materiale</b>	Hva slags materiale er gjenstanden laget av?  Hvilke egenskaper har dette materialet?	Hva slags verdi har dette materialet i seg selv?  Har det spesielle estetiske, fysiske eller formale kvaliteter?	Hva assosierer du med dette materialet?  Hva assosierer du med materialets egenskaper ?
<b>Tid</b>	Finnes det konkrete spor av tid på objektet?  Har objektet kulturelle merker? Etter produksjon, hvordan er det lagd?	Hvilke redskaper er brukt for å lage objektet?  Er det masseprodusert?  Historie knyttet til objektet generelt?	Hvis objektet kunne fortelle alt det har opplevd, hva ville det fortelle da?  Hva forbinder du med tiden objektet er laget i?

Figur 1: Analyseskjema for tingobjekter (Bråten og Kvalbein, 2014, s. 163)

## 2. Materialvalg, problemstilling og begrepsavklaringer

I dette kapittelet vil jeg presentere og begrunne mitt valg av materiale, som er porselen.

### 2.1 Materialvalg

Porselen er et materiale som kjennetegnes av en utrolig hvihet og gjennomsiktighet. Det vakte stor forundring da den kom fra Kina til Europa på 1200-tallet. Porselenet ble sett på som det hvite gull, og var absolutt forbeholdt de mest velstående. Det gikk flere hundre år før europeerne selv fant ingrediensene og selv kunne blande egen porselensleire. Det høye innholdet av stoffet kaolin gjør det mulig å brennes på mellom 1200-1450 grader. (Hansen, 2001, s.15) Dette gjør igjen at den gjennomskinnelige egenskapen trer frem, ved en nesten smeltetemperatur. Når porselenet brennes veldig høyt nærmer det seg grensen til glasur, noe som betyr at høytbrent porselen har en total integrasjon, altså sammensmeltning, mellom leire og glasur.

Leire skiller seg fra andre materialer ved at det ikke kan gjøres om. Som materiale er det irreversibelt, det vil si at det må være som det er. Når det er brent kan det ikke føres tilbake til leire. I brenning ved høye temperaturer foregår det flere kjemiske prosesser, og materialet forandrer seg. Det blir forvandlet og ugjenkallelig. (Veiteberg, 2011, s. 31).

Jeg har gått fordykning i leire som en del av faglærerutdanningen min, men interessen starta lenge før det. Mor hadde dreieskive hjemme, og jeg har alltid vært fasinert av det å forme med hendene. Leire er det materialet jeg antagelig har arbeidet mest i, og derfor var det også nokså naturlig for meg å avgrense til dette i forhold til materialvalg.

Samtidig som at brent leire er bestandig i sin form, så er det også så uendelig skjørt. Jeg pleier å si til mine elever når de arbeider med leire, at nå lager dere noe som kanskje kommer til å leve i hundrevis av år, tenk på det! Mens tekstiler over tid blir slitte eller smuldrer opp, og objektene de lager i tre både kan råtne og brenne, er leire noe som ER. Hvis det da selvfølgelig ikke knuses på veien..

Jeg valgte ikke først og fremst porselen som absolutt materiale, men jeg utelukket en del andre underveis. Porselen er et materiale jeg hadde en del kjennskap til fra tidligere arbeid, og hadde lyst til å bli bedre kjent med.

Jeg liker å arbeide i porselen. Jeg liker det hvite og den tilsynelatende uskyldige renheten. Jeg liker at det fortsatt har et snev av noe eksklusivt og finere over seg enn den grovere leira.

## 2.2 Problemstilling

På hvilken måte kan jeg ta vare på et hverdagsobjekt ved å formidle dets verdi gjennom en oversettelse i porselen?

## 2.3 Begrepsforklaringer

Å ta vare på:

Det *å ta vare på* er et begrep jeg liker å bruke fordi det for meg ligger en dobbelthet i det. Det kan bety både å bevare, vedlikeholde, beholde og holde oppe, men også beskytte og verne. Uttrykket vitner om at det finnes en relasjon mellom objekt og eier. Relasjonen som finnes er sentral i min rolle som forsker og i den skapende prosessen.

Et hverdagsobjekt:

For meg var det viktig at objektet er et *hverdagsobjekt*. Enkelt, i både sin egen form og min forståelse av det. En ting vi alle har, noe vi omgir oss med til daglig. Dette innebærer også at jeg vil det skal være enkelt for andre enn meg, for at jeg skal få andre enn meg til å forstå hvor jeg vil med mitt objekt. Jeg valgte et objekt som er kjent for mange, nesten ikonisk i form og bruksområde. For at jeg skal klare å formidle noe gjennom en spesifikk form, må denne formen vekke gjenkjennelse hos betrakteren.

Oversettelse:

En oversettelse betegner noe som er oversatt, for eksempel et ord, en tekst eller en bok. Ordet *oversettelse* kan også betegne selve aktiviteten å oversette.

Oversette er begrepet jeg har valgt å bruke mens jeg arbeider med objektet. Det forteller noe om både materialet, form og innhold. For meg er det et ord jeg kjenner, samtidig som det kan romme flere ukjente dimensjoner. Å oversette innebærer for meg en dynamikk jeg trenger. I begrepet oversettelse ligger det også et krav om en felles forståelse, at vi snakker samme språk. Denne forståelsen vil være kulturbetinget, det vil si at jeg som avsender av min oversettelse tenker at mottager får forståelse av hva jeg vil formidle.

## 2.4 Verdi

Verdi kan vi snakke om verdi på flere forskjellige nivåer. Det er et begrep som sier noe om hva noe betyr.

Ofte er det kanskje nærliggende å tenke økonomisk verdi, hvis vi skal si noe hvilken verdi en ting har. Vi kan også snakke om bruksverdien til en ting, om tingen er nyttig. Dette gjelder som oftest ting vi er avhengige av, ting vi trenger i hverdagen. Vi kan også snakke om at ting har en affeksjonsverdi. En affeksjonsverdi vil være sterkt knyttet til minner og historier, og er som oftest individuell.

Noe som kan være søppel for en, kan være en skatt for en annen. Forskjellig smak og preferanser spiller også en viktig rolle, og lar oss påvirke av hva som er formålet med tingen.

### 3. Metoder

I det følgende vil jeg presentere hvilke fremgangsmåter jeg har arbeidet etter for å kunne svare på min problemstilling.

Jeg vil kalle min oppgave for en feltstudie, der jeg gjør rede for et konkret objekt, som jeg gir en *oversettelse*, i konkrete arbeider. Disse arbeidene vil jeg deretter tolke og analysere.

Jeg har begrenset meg til et eget felt, ett objekt, som jeg vil tilnærme meg med ulike variabler i oversettelsesprosessen. Med forankring i fenomenologien, og forskning i egen praksis, vil jeg bruke en kvalitativ metode, der egne virkemidler og tolkningene av disse fører til svar på min problemstilling.

I min metode mot et skapende arbeid vil jeg presentere to ulike sjangre innen arbeid med form i leire; låning og oppvinning. Jeg vil plassere meg i et land mellom disse.

I min undersøkelse ønsker jeg å komme fram til et skapende uttrykk som formidler noe utover selve formen. Else Mari Halvorsen kaller dette ”menneskeskapt, intensjonale arbeider, med en karakter som som tilsier at det legges vekt på humanetiske tilnæringsmåter.”

Dette tolker jeg i den forstand at hun mener det personlige skapte uttrykket. Den eksplorerende delen av min besvarelse vil komme i forkant av selv utvelgelsen, ved innhenting og utvelgelse av konkret objekt. Mitt arbeid vil ikke være eksperimentelt i den forstand, da den konkrete formen på arbeidet er konstant, men variablene vil komme i uttrykket det til slutt blir samt mine tolkninger og refleksjoner rundt objekt(ene). I utprøvingene mine vil det være materialet sin karakter og oppførsel som vil påvirke og være det foranderlige. Små endringer kan gjøre store utslag. For å kunne nærme meg problemstillingen og kunne svare på den må jeg først og fremst holde fast ved det konstante.

I mitt tilfelle danner jeg selv det felt som skal undersøkes. Jeg får på denne måten kunnskaper om materialets egenskaper og uttrykk det kan gi. Porselenets tekstur og overflate, med og uten glasur vil også være en del av feltet.

Jeg blir deltager gjennom dannelsen av mitt eget felt med mine beskrivelser og tolkninger skapende utvikling, og er ikke på utsiden som betrakter. Arbeidet mitt vil bære preg av en

kvalitativ forståelse og min subjektive opplevelse vil ligge til grunn for det jeg skaper, som blir min informasjon.

I tillegg til den praktiske delen av oppgaven, vil jeg samtidig tilnærme meg litteratur innen feltet som vil supplere det praktiske arbeidet. Denne fasen har en hermeneutisk tilnærming, da jeg vil trekke tråder fra litteraturen inn i min bearbeiding og tolkning av arbeidet. Dette vil vekselvis påvirke min teoretiske tilnærming i en samhandling med det skapende arbeidet.

### 3.1 Praksis:lån

Jorunn Veiteberg kaller det ”plyndring”, en tendens de siste ti årene der det blir brukt former og konkrete objekter fra dagliglivet og populærkulturen. (Veiteberg, 2012, s. 33). Gjenbruk av ulike gjenstanders form i nye medium og materialer, blir brakt videre inn i appropriasjon og inkorporasjon. I en skapende sammenheng forbinder vi kanskje først og fremst appropriasjon med tekst eller foto, og inkorporasjon i en større fysisk sammenheng. Jeg synes det er interessante begrep å trekke inn og bruke samlet. For det er akkurat dette; sammen blir de for meg stående som synlige fysiske forandringer, der også det litterære innholdet er like viktig.

For meg var det viktig å kunne bruke formen, uten å ødelegge eller måtte ”bruke opp” selve objektet. Det å ta en avstøpning representerer i følge Veiteberg et lån. Veg å forstørre en form, og prøve å lage den formlik, vil ikke dette være et direkte lån av form, men kanskje det hun kaller en *avledningsmanøver*. (Veiteberg, 2012, s. 98) På samme tid er dette også en metode som gir grunnlag for mangfoldiggjøring, og dermed gjør variabler ut fra disse mulig.

## 3.2 Oppvinning;upcycling

William McDonough og Michael Braungart presiserer det mer generelle ”recycling” ved å kalle det ”upcycling”. Forskningsprosjektet K-verdi har døpt dette fenomenet ”oppvinning” på norsk. (Ting, tang trash,2012, s. 27)

Oppvinning som begrep forteller ikke noe om en bestemt estetikk. Oppvinning beskriver heller en metode som kan utvikle seg i mange ulike retninger. Metoden er en prosess der avfall og andre ubrukelige gjenstander blir omgjort til nye og bedre produkter, og i noen av tilfellene kunst. Kunst vil ha en verdi i seg selv, uansett materiale. Ved å oppvinne en form, et materiale eller en gjenstand kan en forklare det med at en ønsker å gå forbi materialets egenart, og inn i en ny kjerne der mening og formidling blir målet.

Oppvinning ønsker å tvinge frem en verdidebatt. Hva har verdi og hva er verdi?

Ved å skape kunst ut av ting utfordres skillet mellom verdifullt og verdiløst. Ved å søke en materiell transformasjon, blir målet et annet innhold som går på utsida av det fysiske og det materielle. At ting kan gå fra flyktig til varig, eller kan bli kunst gjennom denne transformasjonen er med på å understreke at kunst handler om verdiskapende arbeid. (Veiteberg,2012, s. 27) Veiteberg understreker at materialet en oppvinning må ha hatt et tidligere liv. Og for at resultatet skal kunne kalle seg oppvinning må denne gjenbruken føre til en positiv verdihevning.

Verden er som sagt full av ting. I mitt mål ved å formidle verdien i å ta vare på det som allerede finnes, kan det kjennes paradoksalt å skape mer.

Mitt uttrykk vil ligge et sted mellom disse formene, slik jeg ser det. Ved å bruke en kjent form som mal, kan jeg kalle det et lån. Men det er likevel ikke et direkte lån. Det er låning av en form, omgjort til en større utgave.

I forhold til oppvinning tenker jeg at min måte å oppvinne formen på vil være avhengig av gjenkjennelse av formen. Det vil også være avgjørende for meg at denne eventuelle gjenkjennelsen kan tilføre betrakteren noe nytt. Målet mitt må være å tilføre betrakteren ny informasjon som kan gi det originale glasset en ny verdi.





## 4. Beskrivelse av den undersøkende delen

I dette kapittelet vil jeg beskrive mine forutsetninger for å begynne på denne oppgaven. Jeg forteller om mine erfaringer fra pilotoppgaven og om utvelgelse og begrensning.

### 4.1 Pilot

For å finne mitt hverdagsobjekt tok jeg et skritt tilbake, og så på objektene jeg presenterte i pilot-oppgaven. Der tok jeg utgangspunkt i meg selv og mine eiendeler, med det mål å velge ut noen gjenstander som var viktige for meg, og å presentere disse. Felles for disse gjenstandene mine var at de på hver sin måte representerte en historie som gjør at jeg har en personlig tilknytning til akkurat de gjenstandene. Tilknytningen blir en verdi i seg selv, utover den materielle verdien, som handler om bruksverdi. For meg ble dette et paradoksalt funn, da denne oppgaven også skulle handle om gjenstanden, tingen i seg selv, og ikke om mine private preferanser. Erfaringen jeg trekker ut herfra er at objektet denne gangen må inne ha en mye bredere referanseramme. For at jeg skal klare å formidle en verdi for andre enn meg selv, må det være en gjennkjennelsesfaktor som jeg må tenke på som generell.



*Figur 2: foto fra pilot*

## 4.2 Zakka

I Japan har de et eget uttrykk for disse tingene; *zakka*. Det blir brukt om ting som ikke så lett lar seg definere, diverse, ting og tang. Det er ting som en omgir seg med, og som knyttes til identitet. Innholdsmessig er det ting som betyr noe, og er en del av en sosial eller kulturell sammenheng. De er nøye gjennomtenkt og utvalgt. Ofte er det basert på hverdagsobjekter fra Europa og USA, men som her blir sett på som kitsch. Det kan også være varer fra Japan, men felles er at det er femti-, seksti- og syttitalsting. Det er stor interesse for nordisk og skandinavisk design, både nyere og eldre, og det er også en del av begrepet. Men *zakka* kan også være moderne håndverk.

*Zakka* blir også forklart som en måte å se ting på, som en bevegelse. ”Søt og banal er ikke nok, for å bli kvalifisert som en *zakka*, må produktet være attraktivt, følsomt og ha en underliggende mening.” (Wikipedia)

Jeg ble så glad da jeg oppdaget dette begrepet, for det rommer noe av det jeg egentlig var ute etter i piloten min. Det er dette udefinerbare som kanskje gjør det vanskelig å presisere. Det kan fort bli litt for personlig og platt. Likevel er det noe der, som jeg ønsker å ta tak i videre, fordi mitt ståsted er nettopp det, personlig. Ved å velge et objekt som andre kan kjenne igjen når de ser det håper jeg å kunne formidle tankene mine om begrepet å ta vare på og gjenbruk på en mer treffende måte. Om utstillingen 21\_21 Design Sight / usi.....

## 4.3 Gjenkjennelse og personlig tilknytning

Jeg velger å knytte dette opp til Tore Gulden sin artikkel om bærekraftig produktdesign. Han er professor ved Høgskolen i Oslo og Akershus og arbeider med produktdesign. Han skriver om oss nordmenn som skifter ut kjøkken med jevne mellomrom, ikke fordi vi trenger det, men fordi de har blitt lei av det eller fordi venner og naboer gjør det samme.

”Ved dette opplever de en ganske kortvarig glede, noen hvetebrødsdager, deretter blir det ganske raskt alminnelig og flatt”, forklarer han. (Forskning.no, 2014)

Det å tenke minner, historier, opplevelser og følelser inn i produktdesign, innebærer i følge Gulden et brudd med estetikken han mener har hatt stor plass innenfor designtenkning i mange år. Når man lager et produkt som kan knyttes til menneske i form av en historie eller et minne så vil dette ha en verdi.

*Kanskje kan vi her se noe vokse frem fra et annet sted, knyttet til miljø, sier Tore Gulden (Forskning.no, 2014)*

Denne tanken om personlig tilknytning ønsker jeg å videreføre i min tanke om gjenbruk, og det å ta vare på en gjenstand. For å klare å formidle en verdi, også for andre, bør det ligge en gjenkjennelse av gjenstanden der. Og for andre å kunne relatere seg til en gjenstand tenker jeg da at det bør være noe en har sett før og kan knytte noen preferanser til.

## 4.4 Utvelgelse og begrensning

Til forskjell fra pilot-oppgaven fant jeg i stedet denne gangen hverdagsobjekt med noe ikonisk over seg. Kjente objekt med en nærmest klassisk form, som jeg tenker at de aller fleste vil kunne kjenne igjen. Objektene var heklede grytekluter, Bialetti espressokokere i tre ulike størrelser, en wiener café-stol (Thonet-kopi) og to typer melkeglass. Det ene glasset var et vanlig kjøkkenglass fra Duralex, det andre nesten like vanlig merket Vereco.

Felles for disse tingene ikke bare at de er kjente objekter, men at de for meg i sin væren har en eller flere historier som jeg kan knytte de til. Alle er brukte, ingen er kjøpt nye. Noen er arvet, mens andre er funnet og kjøpt brukt på loppemarked eller på Fretex. Alle er ting jeg har valgt å ta vare på, valgt å ta med videre, de lever med meg i min hverdag.



*Figur 3: gjenkjennelige objekt*

## 4.5 Mitt objekt

I denne tidlige fasen hadde jeg allerede bestemt meg for å avgrense oppgaven ved å fastslå valg av materiale. (Dette valget har jeg begrunnet tidligere.)

Jeg gjorde utprøvnings med de heklede gryteklutene, laget gipsformer og støpte, samtidig som jeg fant ut at espressokokerne allerede finnes i diverse porselensutgaver. Stolen fant jeg såpass problematisk i sin form at den lot jeg også være.

Glassene derimot har en åpen form. De kan være beholdere, urner, kopper, pottes, begre eller gral. De kan stables og settes inn i hverandre. De har et rom, en innside og en utside. Muligheter i variasjon og spenningsfelt avgjorde mitt valg av form. Duralex-glasset er tidligere beskrevet som ”det ultimate drikkeredskapet skapt av mennesker”, og sies å være like populært blant afganske stammefolk som franske espressodrikkere. Glasset finnes i flere variasjoner og størrelser, og er kopiert av mange forskjellige produsenter. Formen ble avgjørende og jeg tenkte på Duralex-glasset som det glasset med den mest ”utvannede” formen. Kopier i flere modifikasjoner gjør formen utydelig og mindre markant.

Glasset fra Vereco finnes i ulike former, men det er dette som er det mest brukte. Det har fasetter som minner om diamanter, og valget falt på dette. Jeg så lett for meg glasset i form av den uendelige kolonnen til Brancusi og som masseproduserte porselens-kopier. Begge glassene har jeg funnet brukt de, og kjøpt fordi de gir meg gode minner fra tidlig barndom.

Det finnes denne typen bruksting som vi sjelden elsker, og sjelden er overbegeistra av å eie, men likevel har vi de der. Det som er nært og dagligdags kan være lett å overse. Jeg tenker at dette glasset er slik type bruksting. Samtidig kan disse små, trivielle tingene også være bærere av noe. Minner, opplevelser, farger og smak. Veiteberg kaller disse tingene for minnebærere. (Weiteberg, 2012, s. 116)

Brukte ting kan bygge en bro fra noe som har vært, steder og mennesker, over fra våre egne historier og til andres.

*Dette glasset lager ikke leven og gir ikke så mye vesen ut av seg. Det er nokså lite i størrelse, og ikke et typisk nostalgisk objekt på et blomsterpryda bord. Det er en liten hverdagshelt. Dag ut og dag inn fylt med kald melk for så å bli skylt i brennvarmt såpevann. Nesten uknuselig, og alltid der.*

*Jeg vil det skal framstå som det motsatte. Jeg vil det skal vise, vise seg og vise oss. Være enestående, vise seg som den stayeren det er. Jeg vil bygge det opp, gjøre det stort og synlig.*



*Figur 4: Vereco-glass*

## 4.5 Glasset; en kort analyse

Med utgangspunkt i tidligere nevnte analyseskjema for tingobjekter vil jeg her beskrive glasset slik det er.

Glassets form:

Det er et nokså lite glass, hardt og glatt. Den nederste delen er fullt av konkave fasetter. Glasset er forholdsvis tykt, det er et solid glass. Selv om overflaten er glatt bærer den preg av mange års bruk. Noen steder er overflaten matt, men bitte små riper. Selve formen er både streng og myk, myk og rund øverst ved drikkekanten, strengere der hvor fasettene er. Jeg forholder meg til glasset som om det er en gjenstand jeg har behov for når jeg skal drikke. Det er lett å gripe tak i og lett å holde. Følelsen av å holde glasset er den samme nå, som den jeg hadde som barn. Gjennomskinneligheten minner meg om de ulike innhold det kan romme, og hvordan fargene i spettene er foranderlige i tråd med innholdet.

Glassets funksjon:

Den generelle funksjonen er å være et drikkeglass. Utover det kan det også romme en liten bukett med hvitveis, en pelargoniaavlegger eller sukker til årets første rabarbra, for eksempel. Dette er et objekt som ofte er i bruk, og som tåler å bli brukt ofte. Det hører kanskje stort sett hjemme på kjøkkenet, men kan også befinne seg i en hvilken som helst

vinduskarm eller på det lille bordet på terrassen. Handlingene jeg knytter til det handler om å drikke, og jeg vil si det hovedsakelig har en praktisk funksjon, det er et nyttig objekt. Jeg assosierer glasset først og fremst med mormors ripssaft, det er et minne som for meg sitter veldig sterkt. Siden er det mer hverdagslig, med melk på frokostbordet, og derfra til rødvin i kollektivet i studietida.

Glassets intensjon:

Glasset ser ut som om det er formpresset. Det er et typisk masseprodusert objekt som er laget for et formål, til å drikke av. Glasset er lagd for å være til nytte i å dekke daglige behov. I formgivingsprosessen er det nok tatt noen valg ut fra hvordan det er å holde i. Området der fasettene er passer perfekt til der det er naturlig å gripe det til et løft. Og utover det å være dekorative er fasettene med på å forsterke grepet om glasset. Både formen og fasettene gjør at det skiller seg litt ut fra andre, lignende objekt fra samme tid

Materiale:

Det er laget av en type glass, tykt, for å kunne tåle mye, både varme og støt. Glasset som materiale i seg selv har liten verdi. Det er et rimelig objekt som de fleste har hatt råd til, det er masseprodusert med det formålet. Det er gjennomskinnelig, men ikke helt gjennomsiktig.

Tid:

Glasset er av merke Vereco. Vereco er en underprodusent av det mer kjente Duralux. Merket er trykt inn i glasset på undersiden, sammen med et nummer, som etter all sannsynlighet er et slags produksjonsnummer. Det står også *France* under, og kan være lagt allerede så tidlig som på 60-tallet. Mitt glass er kjøpt brukt, så jeg vet ikke hvor gammelt det er. Denne typen glass er kjent for lang holdbarhetstid, da det er så sterkt. Det skal mye til før det knuser. Det er en type glass som tåler flere fall i gulvet. Det sies at *hvis* det knuser, så er det av typen som går i tusener av knas, som i en liten eksplosjon.

Jeg er litt usikker på produksjonsmåten, men regner med det er smeltet inn i former. Det er et typisk masseprodusert glass som jeg forbinder med rørstoler og respatex, hvis jeg skal

generalisere det inn i en stilhistorie eller kontekst. Hvis glasset kunne fortelle meg sin historie, tror jeg det ville kunne fortelle en hel del. Om travle hverdager på bordet og benken fra morgen til kveld, og kanskje om lange søndager inne i et skap. Om klissete barnehender. Og om voksne tommler som trommer i takt med tonene fra nitimen. Om vann som er farga gult, farga oransje, farga grønt, og til slutt grått av akvarellmaling. Om å støve ned blant bøkene på et nattbord. Hvem vet?

Med utgangspunkt i det lille glasset skal jeg nå lage en ny form, basert på et kjent objekt, men i min oversettelse.

I historien om menneskenes liv er bygging essensielt, det er kjernen i fortellingene. Vi har en gang vært avhengige av et praktisk liv der bygging var fokus.(Veiteberg,2012, s. 33) I en videreført betydning er bygging et eksempel på en grunnleggende prosess som handler om reparasjon, gjenoppbygging og gjenbruk i det daglige. Ved å bygge en stor form leire, kan jeg igjen lage en stor form som jeg kan lage gipsform av. Grov gammel leire med mye sjamott knar jeg opp på ny, og limer sammen i centimeter tykke leiver. Oppover, over og innover. Jeg starter med formen som om den sto på hodet. Prøver å regne meg fram til noenlunde størrelsesforhold og proporsjoner, men kommer noe i utakt da jeg forstår at jeg må gjøre den enda tykkere. Jeg bruker lang tid på å skjære ut hver enkel fasett, som til slutt danner diamantmønsteret.

## 5 Samtidskunst, kunstnerpresentasjoner og ulike måter for gjenbruk og oppvinning

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på samtidskunsten, og feltet jeg kan knytte min oppgave mot. For å plassere eget arbeid inn i feltet vil jeg først presentere et notat basert på Jorunn Veitebergs tekster rundt kunsthåndverket i dag. Etterfulgt kommer en presentasjon av samtidskunstnere samt verk til som kan knyttes til samme tematikk, og som jeg ser vil ha relevans for mitt arbeid. Til slutt kommer en kort presentasjon av begrepet *ready-made* og hverdagsobjekt i kunsten.

### 5. 1 Kunsthåndverk

(figur)

Frå tause ting til talande (objekt)

Jorunn Veiteberg er dr.philos. i kunsthistorie og professor ved kunsthøgskolen i Bergen og kunsthøgskolen i Oslo.

I boka tar hun utgangspunkt i problemstillingen; kunsthåndverk – hva slags kunst er det? Hun drøfter dette fra tre ulike innfallsvinkler; historisk, estetisk og som samtidskunst.

Hun vil med dette diskutere hvilke praksiser kunsthåndverk rommer i dag og hvilken posisjon har det innenfor vår visuelle kultur. Selv om hun gir flere eksempel på både nasjonale og internasjonale verk/ utøvere, poengterer hun allerede i innledningen at dette gjelder spesielt for håndverket i Norge. I andre land ville grensa mellom kunsthåndverk og design være den mest sentrale, mens i norsk sammenheng vil det være grensa mellom design og billedkunst som er den mest sentrale. Det er i dette mellomrommet kunsthåndverket oppstår. Men så lenge ingen av disse disiplinene presenterer faste og stabile aktiviteter er grensene flytende og behovet for en diskusjon rundt temaet oppstår.

Veiteberg begynner boka si med et historisk tilbakeblikk; utdanninga av kunsthåndverkere i Norge har vært gjennom store endringer det siste tiåret. Bruken av begrepet kunsthåndverk er tona ned og blitt erstatta med et nyere og videre begrep; kunstpraksiser.

Hun viser til det engelske ordet “craft”, for å få en forståelse av selve ordet kunsthåndverk og dets opprinnelse. Craft kan ha en rekke betydninger, men en av de er: “En profesjon som krever særlig håndverksmessig dyktighet og kunnskap; først og fremst en manuell kunst, et kunsthåndverk.”

Historien strekker seg over tusenvis av år, men to epoker skiller seg ut spesielt, som fører til differensieringen av håndverk og kunst. Den første er allerede under renessansen på 1500-tallet. Da får kunsten en høyere statur som intellektuell aktivitet mens håndverksfaget blir regnet som en manuell aktivitet og rangert lavere. Og seinere på 1800-tallet skjer det enda en splitting som følge av industrialisering, mellom håndverksproduksjon og maskinproduksjon.

Etter dette kom år med romantisk nasjonalisme, med røtter i husflid og den bygdenorske



naturen. Vikingtida var til stor inspirasjon, samtidig som frigjøringen fra Sverige nok brakte en sterkere kollektiv nasjonalfølelse. The Arts and Crafts Movement gjorde sitt inntog flere steder i Europa, opprinnelig fra England men kom hit via Tyskland. Frida Hansen var en av de her som utmerka seg som den første profesjonelle kunsthåndverkeren her. Hun var tekstilkunstner og sterkt på virket av art nouveau. Hun bygger bro mellom norsk og europeisk billedvev, og er opptatt av at det tekstile uttrykket som et eget uttrykk, ikke som vevde malerier.

Veiteberg nevner også Andreas Schneider som starta det første keramikkverkstedet, og hadde ambisjoner om å lage ting med et selvstendig uttrykk. Skillelinjene mellom de ulike fagene var ikke så skarpe og jeg tenker i denne sammenheng også på Gerard Munthe (1849-1929). Han var utdannet tegner, og illustrerte blant annet Snorres kongesagaer. I tillegg gjorde han også en stor totalutsmykning for Håkonshall i Bergen, med både tekstil/billedvev, møbler og fresker.

Videre kommer vi til 60- og 70-tallet, med kraftige politiske bevegelser mot venstre og radikalisering. Skepsis til industrien økte og bevisstheten rundt miljøspørsmål, overproduksjon og vilkår for arbeiderne ble sterkere. Denne nye generasjonen så på seg selv som en del av en motkultur som søkte tilbake til det rurale og gjerne slo seg ned på avsidesliggende steder. Verdiane i kunsthåndverket symboliserte det ekte og det naturlige, og produktene deres bar preg av tid og omsorg. Veving og keramikk var typiske håndverk på den tida, som vitner om en alternativ livsstil og samtidig representerer disipliner som både tar tid og krever nærhet til materialet.

Som en følge av Kunstneraksjonen 74 ble kunsthåndverkerne organiserte i det som nå er Norske Kunsthåndverkere. Avstanden mellom kunsthåndverk og design ble større og forståelsen rundt hva det innebar å være en kunsthåndverker tydeligere; dvs. stå for hele prosessen fra ide til ferdig produkt ble fremheva. Nå var de likestilte med Norske Billedkunstnere når det gjaldt statlige stipend, støtteordninger og offentlige utsmykninger. Men dette innebar altså ikke en fullstendig likestilling, men kunsthåndverk som begrep åpna opp for en mye større frihet enn brukskunsten noen gang hadde stått for.

Samtidig som den formelle likestillingen skjer er det store sprik i hvordan kunsthåndverket blir oppfattet. Billedkunst er ennå kanskje "storebroren", og motstanden mot å kalle kunsthåndverk som fullverdig kunst er fremdeles stor.

Videre gir hun fyldige beskrivelser av ulike kunstnere og verk som ligger i dette grenselandet mellom billedkunst og design. Hun avslutter med å betegne området som et *mellomrom*, et rom mellom funksjon og ikke-funksjon, tradisjon og brudd, og mellom håndverksbasert kunst og idébasert kunst. Det er i dette mellomrommet det nye kunsthåndverket finner sin egen stemme på 70- og 80-tallet, og videre har utvikla seg og endra seg til det er i dag.

Og hva er det i dag? I stedet for å stille spørsmålet; *hva er kunst*, må vi kanskje heller spørre *når er det kunst*. Nelson Goodman forklarer det på denne måten: "En del av problemet ligger i at det blir stilt feil spørsmål - i ikke å gjenkjenne at en ting kan fungere som et kunstverk noen ganger og andre ganger ikke. I avgjørende saker er det virkelige

spørsmålet ikke : Hvilke ting er (varige) kunstverk? Men ‘Når er en ting et kunstverk?’” (Goodman, 1978)

Veiteberg mener at faget kan risikere å bli usynlig dersom utøverne ikke holder fast på ideen om et “eget rom”. Dette behøver ikke å være en egen bås fastlåst bås, men et åpent rom, der verdier som ustabil og ubestemmelig råder. Dette uttrykket er lånt fra Jacques Derrida, som egentlig skriver om tekstilkunst, men som mener at dette uttrykket kan overføres til kunsthåndverk generelt. (Maharaj, 2007)

Nøkkelordet er det ubestemmelige. Kunsten som tilsynelatende tilhører en sjanger, men som sprenger grenser i denne sjangeren samtidig som den like gjerne kan høre til en annen sjanger.

“Å tilhøre begge gjennom å ikke tilhøre noen.” (Maharaj, 2007)

I dette ligger det at kunsthåndverket må forholde seg splittende til billedkunst og design, og at det kanskje kan samles i det skiftende begrepet *det ubestemmelige*. Det kan høres ut som en negativ term, men skal i denne sammenhengen forstås som det motsatte.

“*Det ubestemmelige* er karakteristisk for vår flytende tid, og kan i seg selv innebære noe vitalt, søkende og åpent.” (Veiteberg:2005)

Som Veiteberg her påpeker, ved å bruke så stor del av boken på historie, tror jeg nok at mye av dette skille også ligger i nettopp dette; *historien*. Historien handler ikke bare om ulike mål i ulike yrkesgrupper fordelt mellom *kunstnere* og *håndverkere*, men også disse gruppene i en kunsthistorisk sammenheng. Alle spørsmålene som er knyttet til denne utviklingen er samtidig en bevegelig parallell til begge forgreningene. Jeg ser for meg *historien* som en solid stigende søyle som inneholder alt vi tufter vårt liv og væren på. Kunsten og kunsthistorien ser jeg for meg som det ytterste laget, det som kommer til synlighet og uttrykk som følge av historien, søylens kjerne. Når jeg med enkle ord prøver å forklare elevene mine sammenhengen mellom historien og kunsthistorien prøver jeg alltid å visualisere dette med billedmateriale som kan knyttes opp til historien gjennom kunsten. Der er kunsten det ytterste laget av verden som den var, gitt til uttrykk av mennesker som levde der og da og som med sitt livsgrunnlag satte sine spor. For eksempel gjennom higen etter å skape det vakre og opphøyde i renessansen, fra det naturlige til det manieristiske og så videre til de totalt barokke bløtkakene. Og som videre blir veldig tydelig i utviklingen av fotografiet og dets innvirkning på hva maleriet ble.. (Jeg vet ikke om denne tankerekken min og avsporingen er så viktig i denne sammenhengen, men for meg i er det denne som ligger til grunn for min forståelse..)

Samtidig tenker jeg at hun er inne på noe viktig når hun beskriver hva skjønnhet er i dag, og hva vi tillater av det. I vår kultur er ikke lenger idealene ideelle (eller det perfekte om du vil), i den forstand at det ikke lenger finnes noe vi ikke kan fremstille vakrere enn det det er (alt kan framstilles vakrere enn det det er). Vi er lenger enn langt i våre muligheter, og det vakre er ikke lenger ensbetydende med fullkomment. Vakkert kan like gjerne være det heslige, det avskyelige. Og det fullkomne og skjønnne er oppgulp, kitsh, og kommersiell tomhet. “Det er nødvendig å skille estetikk fra kunst”, skriver Joseph Kosuth i sitt manifest fra 1969 (Harrison and Wood:1995) Er det uttalelser som dette som lager skiller?

Begrep som konseptkunst, *the art of not making*, kunst der selve ideen er overordnet, ser jeg som forbeholdt billedkunsten. Dette med rette da det ligger i betegnelsen *kunsthåndverk* at kunsthåndverket skal vise andre kvaliteter enn primært ideen i seg selv. Samtidig har jeg alltid tenkt at kunsthåndverk handler om brukskunst, i originaler.

Jeg har de siste ukene vært på to ulike kunstutstillinger. Den første på Hå Gamle Prestegard; *Keramiske arbeider*, av Nina Malterud og Beth Wyller. Den andre *Kunsthåndverk 2014* på Kode1 i Bergen.

Den første, *Keramiske arbeider*, er åpen med tanke på tittel. De keramiske arbeidene er stille, sarte og de arbeider godt sammen. De er vakre. Og det vakre kommer til syne via de håndverksmessige kvalitetene. Utstillerne blir presenterte som kunsthåndverkere. og jeg tenker umiddelbart det; at dette er en kunsthåndverksutstilling.

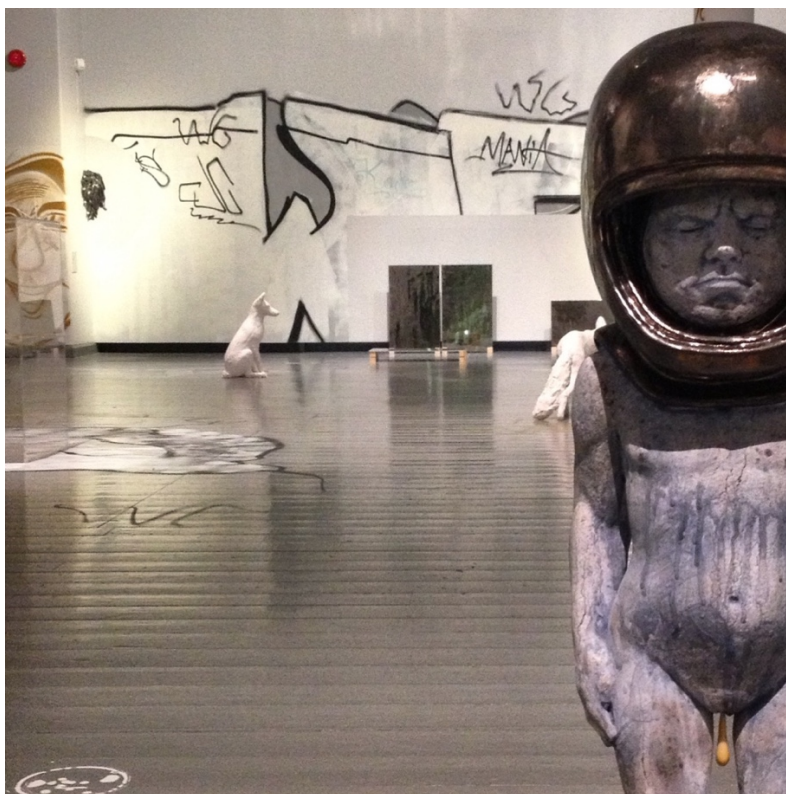


Figur 5: Nina Malterud, *Keramiske arbeider*, Hå Gamle Prestegard

*Kunsthåndverk 2014* har som mål å vise det beste innen samtidens kunsthåndverk, står det i programmet. Denne utstillingen hadde jeg høye forventninger til. Hva er kunsthåndverk i 2014, er det selve svaret som blir vist her? Utstillingen har fått massiv kritikk av selve designet, som på sitt sett preger hele utstillingen. Jeg er fortsatt usikker på hensikten med å tagge ned hele rommet, men at det har en innvirkning er udiskutabelt. Rommet tar en med en enorm voldsomhet, taggingen gjør det hele uskarpt samtidig som det setter en slags ramme rundt alt uten at den finnes. Jeg tenker at målet må kanskje være å skape en slags felles dynamikk, en falsk fellesnevner rundt alle de ulike objektene. Og objektene i seg selv...;

...svært individuelle, i alle mulige materialer. Det som setter meg litt ut er noen arbeider som jeg umiddelbart ikke finner hverken håndverksmessige eller materielle kvaliteter med, og får tanker som hvorfor er dette *her*? Men jeg elsket de hvite revene som smyer seg rundt i lokalet, som fikk meg til ubevisst gå og nynne på “White Foxes” av Susanne

Sundfør under hele besøket, til jeg kom ut av rommet og faktisk oppdaget det...



Figur 6: *Kunsthåndverk 2014, KODE Kunstmuseene i Bergen*

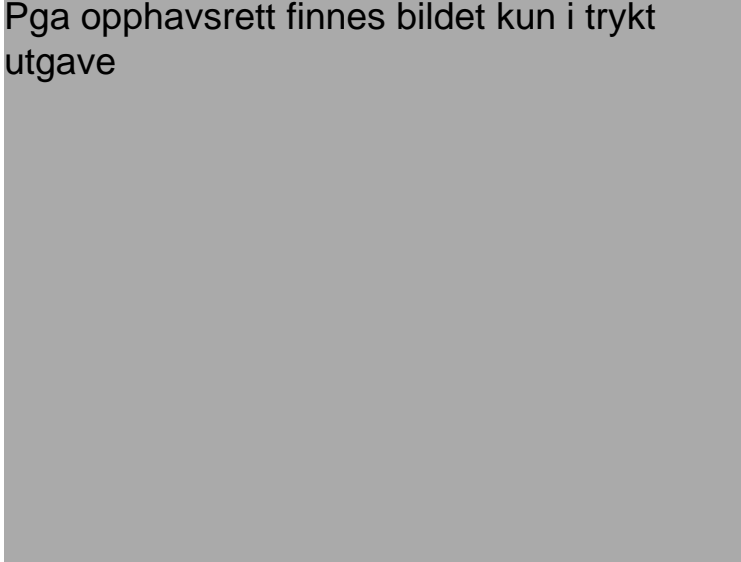
Tommy Olsson skriver i sin kritikk: “Denne eksepsjonelle utstillingen gjør det plutselig vrient å se hvor grensen går mellom samtidskunst og kunsthåndverk. Ikke at kunsthåndverket har flyttet seg noe særlig nærmere samtidskunsten, men det er plutselig blitt veldig vrient å se hvor det skal trekkes en grense – og hvorfor.” (Klassekampen, 2014)

Tilbake tenker jeg at her var dette mellomrommet som Veiteberg skriver om. Og at begge utstillingene presenterer arbeider som ikke skal bli usynlige, men fortsette å være sitt eget. Kanskje er det ikke så viktig å vite hva det er, *det ubestemmelige*. Det som er viktig er at det finnes, og at det fortsetter å flyte og leve og uttrykke noe som fortsetter å være dynamisk og bevegelig; noe som er *ubestemmelig*.

## Kunstnerpresentasjoner: i utvalg

I dette kapitlet vil jeg presentere og belyse verk og kunstnere som har inspirert meg, og som jeg kan knytte meg til i mitt eget skapende arbeid.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utgave



*Figur 7: Anne Helen Mydland, Stilleben, 2002*

### 5.2 Anne Helen Mydland (NO)

Anne Helen Mydland (f.1971) har MA fra Kunsthøgskolen i Bergen. Hun arbeider som førsteamanuensis ved keramikkseksjonen på KhiB, og er medlem av kunstner og kuratorgruppa Temp.

Anne Helen Mydland (1971) ser på seg selv som en historieforteller. Flere av historiene hennes omhandler egen slekt og familie. Derfor bruker hun gjerne egne gjenstander og fotografier hun selv har arvet. Disse lar hun inngå i tablå og montasjer . Gjennom å bruke egne ting knytter hun bånd til sitt eget opphav og sin egen familie. Samtidig står dette kjente materialet sterkt som et rammeverk rundt det hun undersøker. Hun lager blant annet stilleben av bruksgjenstander som hun igjen projiserer lysbilder av gamle fotografier på. Hun samler sammen ulike deler fra kaffeservisesom hun bruker som readymades. Måten

de er oppstilte på kan minne om stabler med kopper og kar klar til oppvask. De blir stilt opp på en måte slik at de fungerer som lerret, og blir bakgrunnen for lysbildene hennes.

Selv om oppstillingene virker private er det samtidig kjent. Veiteberg kaller det allment kulturgods. (Veiteberg:2012, s. 100) Både fotografiene og oppstillingen av finservise er noe vi kjenner igjen fra typiske familiære settinger. Vi sitter samlet rundt bordet til fødselsdager, konfirmasjoner, dåp og andre høytider. Vi er pynta med finklær og sko, alle smiler og alle skal være glade. Vi kan kjenne igjen de sosiale konvensjonene, normene som omhandler hvordan ting skal være og se ut. Fotografiene har på sin side som oppgave å gjenspeile alt dette, smilene, kakene, samholdet i familien, velstand og lykke. Det som er mindre positivt, som lett kan oppstå i familiære settinger, som diskusjoner, stikkende ord og andre forhold som fører til mistrivsel kommer ikke frem i bildene. Denne idyllen er det Mydland ønsker å forstyrre. Og i disse kontrastene som kan oppstå ligger spenningsfeltet i oppstillingene hennes.

Både familiefotografi og bruksting er noe vi lett forbinder med minner og opplevelser. Når vi ser bestemte ting og bilder igjen, kan det dukke opp personer og hendelser vi egentlig hadde glemt. Lukter og lyder kommer tilbake, følelser, på godt og vondt, kommer til live igjen. Disse tingene blir minnebærere, som personlige relikvier.

Dette skriver kunstneren om arbeidene sine på hjemmesida si:

*“Jeg forteller historier.*

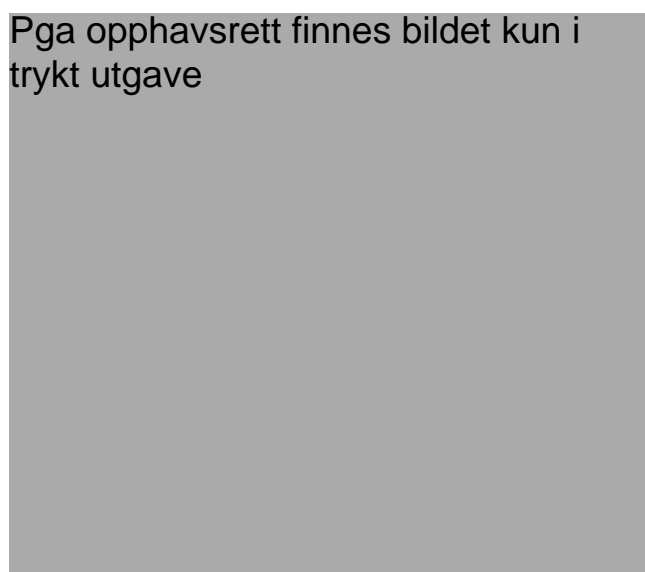
*Hvert menneske er bærer av historier, sine egne, familiens, andres.*

*Disse historiene, hvor trivielle eller vanlige de synes å være, er viktige og identitetsskapende.*

*Jeg utforsker disse fortellingene, med spesiell vekt på bruk av gjenstanden som historieforteller.”*

Jeg tenker at både bruksgjenstander og familiebilder er nært forbundet med minner og det å bli minnet på. I tablåene hennes blir de stående som personlige minnesmerker som

levendegjør en fortid for betrakteren. Hun er ikke ute etter å vise historiske sannheter, men presenterer sine egne subjektive tolkninger fra sin egen barndom. Dette er for meg verk som blir stående som det Veiteberg kaller for det nye paradigme, der kunstneren gjennom gjenbruk tilfører tingene en ny verdi og en ny kraft, dette i en kjent sjanger som stilleben, der mediet ikke lenger er maleri eller fotografi, men enkle bruksgjenstander.



*Figur 8: Carol McNicoll, Cut & paste, 2009*

### 5.3 Carol McNicoll

Carol McNicoll (1943) er utdanna både billedkunstner og keramiker. Hun bor og arbeider i London.

Hun startet som kunstner på 70-tallet, og siden det har hun arbeidet med sterke bånd til både hverdagsliv og huslige referanser. Hun lager ting som kan brukes; servise, kopper og tekanner, vaser og boller. Hun forklarer at det hverdagslige, som avantgarden forlot en gang rundt 1945, er den konteksten hun finner mest spennende. (Veiteberg:2005:63) I utstillingene sine ønsker hun fortsatt denne avstanden til selve utstillingsrommet. I stedet

for sokler, hvite kuber og tomme vegger dekorerer hun rommet med tapet, gamle møbler og brukte gjenstander. Dette skaper en flerstemt kontekst rundt utstillingsobjektene, og en egen dialog mellom ting, mønster og sammensetninger. Hun stiller spørsmål rundt hva som er god eller dårlig smak og rundt kulturelle kategorier. Møblene hun bruker får en dobbeltrolle, de blir både sokler, praktisk underlag for objektene, men også i seg selv bindingsledd i historiene hun forteller. De vitner om historie, tradisjon og estetisk praksis.

Carol McNicoll bruker også avstøpninger av gamle støpeformer. Formene er gjenbruk etter en nedlagt keramikfabrikk. Avstøpninger representerer alltid et lån eller en avledning fra noe annet. Samtidig er det også en metode som gir mulighet til mangfoldiggjørelse, skriver Jorunn Veiteberg i sin presentasjon. (Veiteberg:2011:98)

Overforbruk er et tema som er gjennomgående i McNicolls kunst, og ved å bruke allerede eksisterende materiale som råstoff, innebærer dette kritikk mot kapitalisme og all fokuset på vekst i dagens samfunn. Etter en reise i Kina laga hun "Klipp og lim", som er avstøpninger av en messingbolle hun fant kombinert med selvlaga dekor. Motivene er egne fotografier fra London og Kina. Arbeidet inneholder både personlige minner fra reisen og stiller alvorlige samfunnsproblemer.

I Carol McNicolls verden er bruksfunksjon og kunst ingen motsetning. Et viktig bakteppe for objektene hennes er den økende interessen for materiell kultur som har oppstått i det siste tiåret. Store deler av billedkunsten og kunsthåndverket bygger på kunnskap om nettopp dette, materiell kultur. Det blir forska på dette innen kultur og antropologi, på hvilke type objekt og hvilke meninger de bærer med seg. Er det eksklusive ting eller bare juggel og nips? McNicoll drar disse spørsmålene med seg i sine keramiske objekt. Hun skaper klare referanser til souvenirer og nips når hun lager oppsetningene sine. Hun arbeider med tema som identitet, status og klasse. Figurene lar hun stå som formidlere.

Å ta avstøpninger i stedet for å bruke tingene direkte virker distanserende. Samtidig fungerer det som en teknikk for å heve de. Ved å støpe kan formene multipliseres i det uendelige, og sette sammen til nye former.

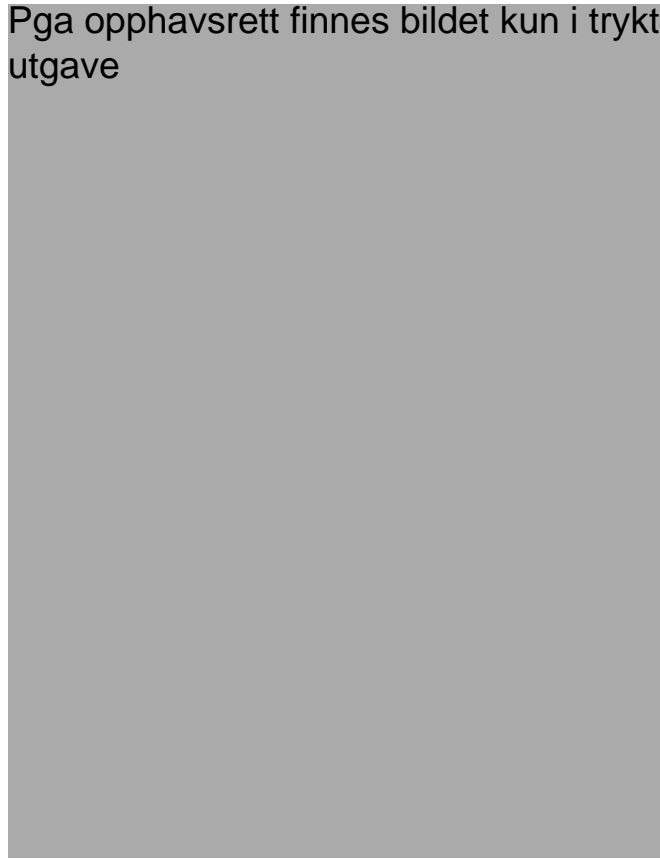
Hun har blant annet laget en mugge-form som hun har stablet på en måte som refererer til billedhuggeren Constantin Brancusi's kjente søyle. "Endless column" fra 1937 blir av mange regnet som et av de viktigste verkene på 1900-tallet. Den er bygd opp av samme grunnmodul, som er satt sammen opp på hverandre mange ganger. Skulpturen har



inspirert flere kunstnere, mye på grunn av denne spesielle måten å konstruere på. McNicoll kaller sin versjon ”Hommage to Brancusi”, og spiller på repetisjon som referanse til pottemakeren sitt arbeid. Hun gjør det til sitt ved å dekorere formene med ulike blad- og blomstermønstre. Skulpturen er et typisk verk der hun stiller seg mellom billedkunsten og det trivielle, hverdagslige og huslige. Den er bærer av mening, og beholder form samtidig. På samme tid som det er noe så kjent som ei mugge-form, refererer det til et kjent kunstverk.

Hun skaper et verk som både hyller det konkrete objektet og kunsten. Hun gjør det til en re-kombinasjon, eller en re-presentasjon når hun kombinerer kjente ting på en ukonvensjonell måte. Dette verket forteller både om kontinuitet og endring. Veiteberg mener at det er et godt eksempel på en type postmoderne keramikk som har frigjort keramikken ved at den åpner opp for både historiske referanser og referanser til både hverdagslivet og kunsten.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utgave



*Figur 9: Grayson Perry, Gyldne gjenferd, 2001*

## 5.4 Grayson Perry

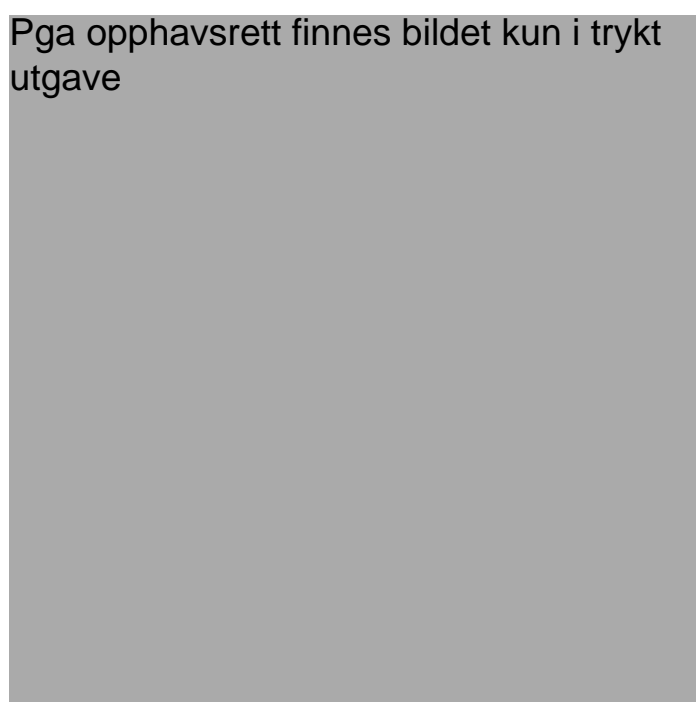
Grayson Perry (1960) er en britisk kunstner som arbeider i et bredt spekter mellom tegning, broderi og tekstil, og keramikk. Han lager blant annet vaser i klassiske former. dekorert med tekst, mønster og fargerike figurer.

Jeg velger å ta han med som et eksempel på en postmoderne kunstner som ikke lenger er opptatt av å krysse grensene innenfor kunsten. I stedet er han en av de som rett og slett ignorerer grensene. (Veiteberg, 2005, s.13)

Veiteberg trekker fram Perry som en av eksemplene som fører til store endringer i kunstnerrollen, der han beveger seg fritt mellom kunst, design og andre typer anvendt kunst, reklame inkludert. Han er et eksempel på en kunstner som bevisst bruker kunsthåndverket, i en posisjon underordna billedkunsten, og gir den som sjanger en meningsbærende dimensjon til arbeidene. (Veiteberg, 2005, s.14)

*Han velger den keramiske krukka som medium, der han fremhever bruken av den keramiske tradisjonen. Samtidig dekorerer han krukkene med et grufullt innhold;*

*prostitusjon og barnemishandling er tema som går igjen. Ved første øyekast ser dette ut som tiltalende og vakre objekt. Men med nærmere ettersyn ser vi tegninger og tekst som er fulle av meninger og kritikk. Han kaller dette selv for en snikende geriljatakikk. (Veiteberg:2005)*



*Figur 10: Kelly O'Briant, Grater, 2013*

## 5.5 Kelly O'Briant

*"I make to see. I make to remember. I make to think."*

Kelly O'Bryant arbeider som prosessor ved University of North Dakota, USA og er utdannet innen både keramikk og design. Hun lager kjente, hjemlige objekt i porselen.

Hun forteller selv at prosessene ved å klemme og å rulle leira til det det skal bli, gir henne rom til tankene og intensjonen rundt objektene. Merkene som dette gir leira blir værende som uutslettelige avtrykk med denne metoden. Gjennom materialets egenhet, som for porselen er en ukomplisert måte kode merkene etter fingrene på, lagres disse avtrykkene og minnene om dem blir stående på sin egen overflate for alltid. Materialutforskingen

følges av bygging gjennom hennes oppfatning av tid, fortellinger og egen væren. Hun er opptatt av å utforske humanistiske ideer om tilstedeværelse, relasjoner, minner og dødelighet.

Porselenet er ett sterkt materiale som med det samme det er brent aldri vil slutte å være steinaktig og absolutt i sin varighet. Ved å gjenskape objekter fra vår hverdagslige verden forsøker hun å heve de og gi de en ny posisjon. Ved å gjenskape hverdagsobjekter som rivjern, bøtter, kopper og kar vil hun gi de en posisjon av estetisk og emosjonell verdi. Prosessen med å rulle og klemme ut formene gir overflaten menneskelige spor, spor etter hverdagen. Funksjonaliteten av objektene er ofte tvetydige, og grupperingene de er satt sammen i tjener som fortellinger rundt daglige, huslige rutiner.

Det tilfeldige i daglige interesserer henne, og møtene med objekter som oppstår og som vi beveger oss i. Hun konstruerer stilleben som samtidig har noe flyktig over seg, øyeblikk av kommunikasjon, og fortellinger som vitner om fellesskap og ensomhet. Grupperinger eller enkeltgjenstander kan fortelle historier som ligner på minner, de kan være vage, tvetydeige eller fulle av detaljer. Hun ønsker å lage tablåer som tiltaler det kjente gjennom tidløse bruksgjenstander, men som likevel gjennom narrativer vitner om en usikkerhet, en nøling gjennom fysiske skygger.

Et rivjern i porselen. *Grater* er en av delene i tablået *Baking sunday (2013)*. En enkel hverdagsgjenstand som finnes i de aller fleste hjem. Lett å kjenne igjen, lett å få assosiasjoner til.

Jeg liker at det *er* et rivjern, at det er et helt vanlig kjøkkenredskap som det er lagt tid ned i for å gjengi og bli gjort om til noe eget. Tid i form av stille sakte arbeid, bearbeiding og endring.

I tillegg liker jeg den doble betydningen, på norsk, som jeg ikke regner med at kunstneren var bevisst, men likevel; heks, hurpe, furie, amasone, en sterk drivende kvinne som er litt i overkant, “et arbeidsjern som er litt for mye av det gode”, i følge min mormor..

## 5.6 Guri Sandvik / Pottery is back


Some time after...

Utstillingen ”Pottery is back” er en del av en rekke utstillinger de siste årene som har retta oppmerksomheten til kunsthåndverk og keramikk spesielt. Gjertrud Steinsvåg kuraterte

utstillingen, og skriver i utlysningen at en ser en tydelig økende interesse for leire og keramikk. Begreper som brukskunst og kunsthåndverk er tilbake i både interiør og kunstfelt, men uten denne negative holdningen som siden 70-tallet har tynga feltet. Det var med utgangspunkt i disse observasjonene Kunstnerforbundet lyste ut utstillingsplasser til Pottery is back.

Guri Sandvik er en audiodidakt fotograf, kunstner og kunsthåndverker som bor og arbeider i Oslo. I de siste årene har hun konsentrert arbeidet rundt stiliserte former i innfarga porselen. Hun lager bruksformer, vaser, kopper og skåler med rene klare linjer. Formene er nye, men siluettene knytter jeg til eldre bruksformer, de får meg til å tenke på gamle melkespann og beholdere for vann. Det har alle en gjenkjennelig form, men er presset til det minimale. Guri deltok i vinter på utstillingen ”Pottery is back” med en tablået *Some time after*.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utgave



*Figur 11: Guri Sandvik, Some time after... , 2016*

Guri er en av deltagerne på utstillingen Pottery is Back som jeg mener er en toneangivende representant for kunsthåndverk som er populært i dag. For kunsthåndverk, og da helst gjerne norsk eller nordisk er en trend i interiørmagasiner. Mona Pahle Bjerke, kunstkritiker i NRK, skriver om Tendenser 2014. Der konkluderer hun med at ”Kunsthåndverk er in” og at ”kunsthåndverk er det alle vil holde på med”. (Kunsthåndverk) Guri Sandvik fikk også en tydelig representasjon på fjorårets gave- og interiørmesse. Selv sier hun om tingene sine at hun streber etter former som sitter som ei kule, universale, evige og totalt harmoniske. De ser nesten litt industrielle ut, polerte og nesten perfekt pussa, men en kan

likevel ane små vage spor av arbeidet og tiden det har tatt for å få til denne overflaten. Det er vel akkurat det vi vet, at kunsthåndverket sine kvaliteter, materialitet, taktilitet, det håndlagde og det unike, er av stor verdi. Det tar tid og det må arbeides med.

## 5.7 Når ting blir kunst

I en kunsthistorisk fortelling om tingene i kunsten, kommer en ikke utenom Marcel Duchamp og hans *Fontene*. Originalverket, som var et urinal, kom ikke engang med på utstillingen The Society of Independent Artists i New York i 1917, gikk tapt etter kort tid. Likevel står denne hendelsensom starten på det vi nå kaller objektkunst, og begrepet *readymade*.

Duchamp selv forklarer hvordan han skiller ide og utførelse, og legger dette til grunn bak begrepet. I følge Bourriaud står Duchamp for et skille der en ikke lenger oversetter virkeligheten ved hjelp av tegn, men en presenterer virkeligheten som den er. (Bourriaud, 1998, s.165)

Skille besto i å *velge* objekt, ikke å lage det. Han brukte en helt vanlig hverdagsgjenstand og plasserte den på en måte som gjorde at bruksfunksjonen forsvant. Med en ny tittel og i en ny kontekst skapte han en ny måte å se gjenstanden på. Tre sentrale poeng ligger til grunn for denne ideen. (Veiteberg, 2012, s.14)

For det første er det å velge ut et objekt i seg selv en skapende handling. For det andre at objektet blir til kunst når bruksfunksjonen uteblir. Et tredje ligger i at objektet blir gitt en ny mening ved at det blir gitt en tittel.

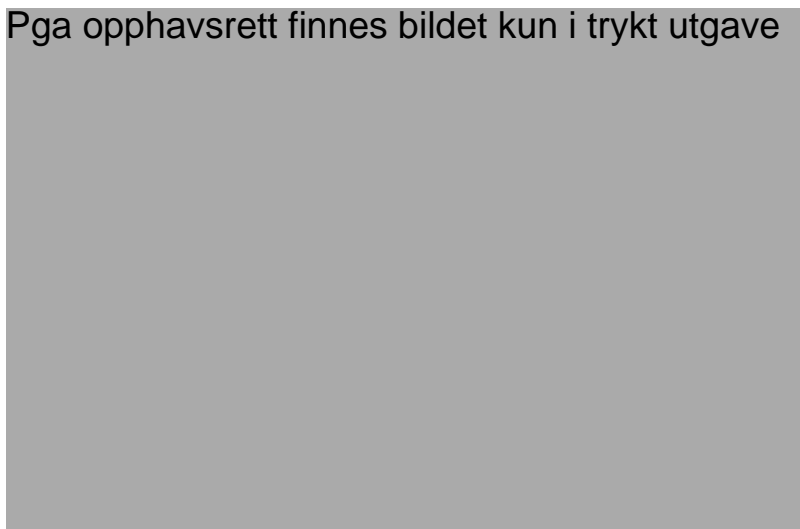
Gjennom å bruke et objekt på denne måten flyttet han oppmerksomheten fra det å skape et verk og den praktiske mestringen som skal til for å lage et kunstverk, til å bare romme selve ideen. Før dette var verdien av kunst knyttet opp mot de form- og håndverksmessige kvalitetene. Ved å flytte et såkalla verdiløst objekt som et pissoar inn i en utstillingskontekst, flyttet han fokuset fra de formaleestetiske kravene med kunst for øyet, til kunst for tanken. (Bråten og Kvalbein, 2014, s.65)

I dag brukes begrepet om masseproduserte gjenstander, gjerne gjenstander som opprinnelig har en hverdagslig bruksfunksjon, som er valgt ut og flyttet, som de er, inn i en kunstnerisk

kontekst. Uttrykket har blitt en del av vokabularet innen kunstverden, og måten å tenke på er blitt en del av selve grunnlaget for samtidskunsten. (Veiteberg, 2012, s.16) Det finnes flere ulike sjangre innen objekt-kunst, og grensene er ofte flytende. Felles for disse igjen er at ready-made-begrepet blir brukt om materialvalg. Måten en velger ut materiale på kan betegnes som readymades, og blir videre også brukt til å skape kunst innenfor sjangre som *collage*, *assemblage*, *bricolage*, *objet trouve/found object* eller *installasjon*.

Noen velger ut ting som er nye, andre velger gjerne ting som er brukte og som bærer preg av det. Verdiene og det meningsskapende i dette blir derfor svært forskjellig. Andre verk som jeg tenker har gjort seg bemerket innen sjangeren, ut fra mitt ståsted, vil være:

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utgave

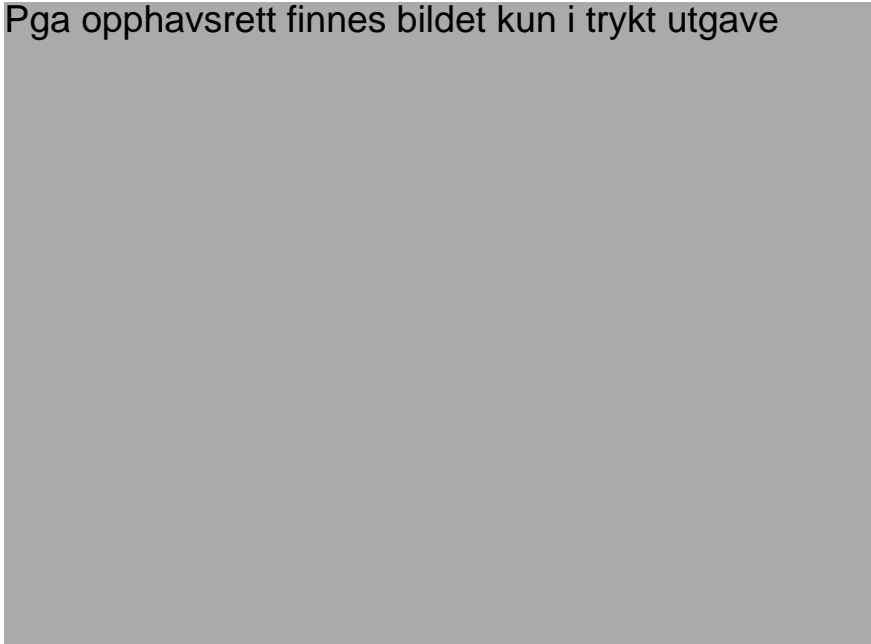


*Figur 12: Meret Openheim, Frokost i pels, 1936*

Meret Openheim: Object (Frokost i pels) 1936

Dette objektet er også et godt eksempel på hvordan retningen endrer seg, sammen med objektet, og dette blir sett på som et typisk surrealistisk verk. Den uventede måten det er satt sammen på, av pels mot noe som vet skal føres til munnen, gir meg umiddelbart en sterk fysisk fornemmelse. Det vekker både avsmak og frysninger, samtidig som en kan tenke seg at humoren i verket er viktig.

Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utgave



*Figur 13: Claes Oldenburg, The floor burger, 1929*

Claes Oldenburg: Giant Hamburger, 1929

Denne enorme hamburgeren laget Oldenburg av gammel seilduk som han fylte med et slags skum. Fra å tidligere tenke skulptur som noe hardt og solid, gjorde han denne til noe mykt og ustabil. Jeg tenker at lettheten i materialet er med på å forsterke det grunne i det han bevisst avbilder; konsummennesket, de kommersielle kreftene og fastfood.



Pga opphavsrett finnes bildet kun i trykt utgave



*Figur 14: Joseph Kosuth: En og tre stoler, 1965*

Joseph Kosuth: En og tre stoler, 1965

Kosuth var også tydelig inspirert av Duchamp. Dette verket er satt sammen av en pinnestol, et fotografi av samme stol samt en utskrift av en tekst som skriver hva en stol er. Ideen om stolen blir stilt ut på tre måter, som objekt, som bilde og som ord. Den fysiske stolen er fraværende i både tekst og foto, men like fullt viser begge deler hva en stol er.

## 6.Arbeidsbeskrivelse, analyse og drøfting

I dette kapittelet vil jeg kort presentere arbeidet jeg har gjort, og tanker og oppdagelser som har kommet underveis. Arbeider og prøver blir presentert i et utvalg.

Jeg vil her trekke tråder fra mitt teoretiske ståsted om hva kunsthåndverk kan være, samt det å forholde seg til hverdagsobjektet gjennom bygging, tid og minner.

### 6.1 Prøvene

Den første oversettelsen jeg prøvde meg på var en direkte støp av glasset. For å få mer erfaring med å støpe og å lage form i gips og arbeide med støpeleire, laga jeg direkte gipsformer av glassene. Jeg fikk prøvd ut støpeleira, porselenet i de små formene først. Oversettelsene her ble en direkte avstøpning, helt lik glassene.



*Figur 15: Direkte form av glass, den første gipsformen*

De krymper litt når de tørkes og brennes så de blir litt mindre. Jeg glaserte de med vanlig blank glasur, og prøvde ut ulike pastell-varianter; lys gul, lys blå, lys rosa og lys grønn. Resultatene ble det jeg kaller fine, de ble lette å like. De lyse 50-tallsfargene minner om fargene på oldemors kjøkken, og barndom for meg. Likevel sto det hele tiden klart for meg at dette ikke var den oversettelsen jeg skulle bruke. Disse var kun prøver og praktisk i

forhold til utprøvinger. De mindre glassene er lettere å jobbe med på grunn av størrelse, og enklere og leke med og gjøre glasurprøver på.



*Figur 16: Porselensstøp, direkte av glass*

I arbeidet med prøvene møtte jeg likevel en del reaksjoner som ble viktige for meg. Folks reaksjoner på de små porselensglassene var gjenkjennelse i aller høyeste grad.

”Å, sånne hadde vi hjemme” og ”Ååå, disse husker jeg godt, minner meg om sommer i hagen”, og ”Disse hadde jeg nesten glemt, så rart.” Det var svært mange som husket de, og de aller fleste uttrykte noe positivt ved å se de for så å kjenne de igjen.

## 6.2 Verdien av et håndverk

Det kan være vanskelig å måle verdien på noe som er laget for hånd. Spesielt fordi verdien både ligger i selve objektet, i arbeidet som er utført, og tiden arbeidet har tatt.

Mens masseproduksjon, tekniske hjelpemidler og mer effektive fremstillingsmetoder er med på å, og krevd, for å opprettholde et forbruk av produkter, er håndverket fremdeles i den andre enden av skalaen. Det er et sakte arbeid som ligger utenfor masseproduksjon. Slik jeg ser det forholder håndverkerne seg til den verden de er i, i konstant bevegelse, og med alle krav om oppdatering. Med internett og alle mulige tekniske dupeditter blir kontrasten til det konkrete arbeidet om mulig enda større. Og når forbrukeren også kjenner til alle omkostninger og produksjoner i flere ledd, er kanskje denne kontrasten og forskjellen håndverkets største fordel. Det at det tradisjonelle håndverket oppfattes

som ineffektivt, er noe det egentlig bør vinne på. Håndverket fremstår som en kontrast til den effektiviserte produksjonen som går over mange ledd. Det fremstår som den reneste formen av effektiv arbeidskraft, en mann (eller kvinne) sin kraft, i hvert enkelt produkt, som jeg tror utgjør en bærekraft av verdier som blir et levende alternativ til den forvokste masseproduksjonen vi nå er vant med å forholde oss til.

Når vi nå har begynt å se de negative konsekvensene for miljø og samfunn som de masseproduserte tingene har, vil håndverket sin verdi i arbeid og tid bare bli enda tydeligere, tror jeg.

Og midt i dette skjæringspunktet, som gir en helt egen dynamikk, finner jeg også meg selv litt. Den nærheten en kan føle til verden utenfor via nettet, er akkurat det, nær. Likevel er den hverken konkret eller taktil, den tilhører noe utenfor. Og på denne måten får den objektene mine bare til å føles enda mer virkelige og i live.

## 6.3 Oversettelsen

Her vil jeg presentere den skapende og utforskende delen av oppgaven min, fra bygget form, og via gips til former i porselen. (Utfyllende bildeprosess i eget vedlegg).

En tendens i feltet viser at mye av kunsthåndverket defineres ut fra en materialhåndtering og fremstillingsprosess. Med dette overser man de viktige forholdene som er ”betydningen av kunsthåndverkets formtypologiske relasjon til den materielle kulturen.” (Mazanti, 2006, s. 201)

Med uttrykket formtypologiske relasjon mener hun at innholdet i objektet refererer til en gjenstand eller en form for bruksfunksjon. I glasset mitt ville jeg gjerne skape en relasjon til begge. Både til den kjente formen med fasetter, og samtidig beholde hele formen.

Da vil også mitt byggverk, min form og oversettelse ikke fortsette å være en hverdagsgjenstand. Bruksverdien faller bort. Men det vil kunne bli et utstillingsobjekt som spiller på gjenkjennelse, og også samtidig fremmedgjøring. Mazanti knytter den formelle relasjonen til hverdagen opp til materialets referanser, som igjen transformeres til en metafor. I det vil min oversettelse i porselen gi en dimensjon som går ut over objektets funksjon og form.

Walter Benjamin kaller det oversettelse når vi reduserer en ting til en gjenstand ved å gi den navn. Ved å gi den et navn gir vi samtidig også en funksjon, for oss, som har noe degraderende ved seg. Da blir de til gjenstander som er til for oss, og på et vis reduseres. (Anderson, 2001, s. 182)

Glasset forblir ikke lenger et glass, men i et større format og med samme form ønsker jeg å skape noe universelt av det. Formen som en beholder, som finnes i alle kulturer, i forbindelse med konservering og oppbevaring, lagring. Krukker, urner og trau.



*Figur 17: Bygging av form*

Samtidig som jeg bygger opp form tilegner jeg meg kunnskap om gips, støp og flytende porselen. Gjennom å først lage de små direkte-formene får jeg prøvd ut hvordan gipsen suger til seg fuktighet. Jeg får også erfaring med hvordan tykkelsen på den flytende leira virker inn på tiden det tar, og hvilken overflate leira gir med og uten glasur. De små prøvene gir nyttige erfaringer til det videre arbeidet.





*Figur 18: Oversettelsen tar form*

Det tar tid å bygge en stor form. For at den nederste delen skal tåle tyngden av den øverste må den være passe lær-hard før jeg bygger slutten. Den øverste delen (mens formen enda står opp-ned) blir laga med enda tykkere leiver for å være massiv nok til å skjære ut fasettene.



*Figur 19: Skjæring av fasetter*

Fasettene målte jeg opp i samme antall, og etter samme størrelse i forhold til glasset. Jeg brukte ulike kniver og skjæreverktøy for å skjære de ut. For å kunne arbeide med dette over flere dager holdt jeg formen myk ved å pakke den i fuktig klede og plast.



*Figur 20: Gips-støp*

Jeg har ingen erfaring med å lage en så stor gipsform fra før, og får god hjelp til dette av veileder Trond Fredriksen på en av samlingene på Notodden. Så som en del av prosessen tok leireformen min turen fra vest for å bli støpt i gips på høyskolen. Leireformen måtte ødelegges for å bli tatt ut og gipsformen blei forsiktig frakta med hjem igjen.



## 6.4 Utprøvinger og arbeid i materiale

Da jeg kom hjem til mitt eget verksted fortsatte sakte-arbeidet. Det å fylle formen med leire, ta tida, vente og helle ut masse, for så å vente igjen til at avstøpningen ble tørr nok til å kunne tas ut. Den første formen ble lenge værende den mest vellykkede avstøpningen. Etter den ble jeg mer vågal og vill prøve ut tykkelsen. To av formene sprakk før brenning, og en mens jeg løfta den i tørka tilstand. En av formene sprakk i glasurbrannen.

Jeg har laget en enkel, men beskrivende oversikt over arbeidet jeg gjorde og prøvene jeg laget. Oversikten er basert på notater og bilder jeg har tatt underveis. Jeg vil her presentere disse i den rekkefølgen de ble laget:

Oversettelse 1: Den første formen ble en vellykket avstøpning. Jeg var usikker på hvor lang tid jeg skulle la støpe-leira være i formen før jeg helte den ut. Det viste seg at det kunne jeg raskt sjekke ved å se tykkelsen langs kanten. Gipsen var tørr og fin, og støpet tok under en halv time. Jeg var også svært spent på om gipsformen min hadde slipp, og denne første avstøpningen ble et bevis på det. Jeg lot den stå å tørke opp-ned, men på to plater, så det kom luft til fra undersida. Jeg var så redd for at formen skulle bli ødelagt da jeg ”ristet” i den for å få den til å slippe, at jeg la en pute under. Puta hjalp til, og den første avstøpningen kom ut hel og fin. Den nederste delen, med fasettene, er ru og grov. Og den øverste er jevn og glatt. Det var noen få bobler i gipsformen, men disse tettet jeg igjen med gips før jeg støpte. Etter råbrann glaserte jeg den første formen. Det var vanskelig å glasere jevnt, og resultatet ble deretter med bobler og nålestikk.





*Figur 22: Oversettelse 1 med glasur. Tydelige bobler og nålestikk*

Oversettelse 2: Denne gangen ville jeg prøve å lage en tynnere avstøpning. Jeg hadde tidlig en ide om at jeg ville prøve å få porselenet til å komme helt til sin rett ved å lage en så tynn støp at de gjennomskinnelige egenskapene kom fram. Denne blei en del tynnere, men ikke på langt nær nok til å bli gjennomskinnelig. Jeg brukte lang tid på å pusse formen, slik at den ble mye glattere enn den første. Jeg pusset den også ned en del langs kanten øverst, for å prøve å bli kvitt spenninger i godset. Det hjalp lite, og den sprakk opp og mistet en stor del under glasur-brannen.



*Figur 23: Oversettelse 2 med stor sprekk*

Oversettelse 3: Den tredje formen delte jeg opp. Jeg delte den horisontalt i tre deler. En bunn, som ligner litt på en pai-form, en midt-del med fasetter og den øverste delen som er en stor sirkel-form. Jeg ville finne ut hvordan de forskjellige delene fremtrer hver for seg. Også her ble det noen små sprekker etter glasur-brann. Midt-delen fikk noen små sprekker som jeg prøvde å tette igjen med farga modellér-leire.

Oversettelse 4: Denne formen bestemte jeg meg for å ikke glasere, og ikke heller pusse og bearbeide på samme måte som de andre. Den er både råbrent og glasur-brent (opp til 1250 grader), men ikke glasert. Det er mye røre i uttrykket. Merker etter både gipsform og merker etter at støpet er helt i, sitter fremdeles igjen i godset.



*Figur 24: Oversettelse 4, med tydelige spor etter helling av leire*

Oversettelse 5: Den femte oversettelsen er i deler. Jeg hadde problemer med å få den ut av formen, og måtte til slutt ”brekke” den ut. Det virker som om det er mindre slipp på formen når støpet er tynnere, noe det var her. Dette resulterte i flere små deler. De små delene egner seg godt til å gjøre videre utprøvinger på. Noen har jeg prøvd ut glasurer på og noen har jeg malt med oksyder på, og pusset i ulike grader. Det var greit å kunne bruke disse som utprøvinger, i stedet for på de store formene.

Oversettelse 6: I den sjettede oversettelsen ville jeg prøve å formidle noe utover formen, og hadde nok, etter prøver på biter, begynt å tenke litt annerledes på formen. Jeg begynte å fundere på hvordan jeg kunne påvirke overflaten, til å gi den enda mer karakter. Jeg tenkte tilbake på mormor sitt kjøkken, og tekstilene der. I stedet for å fylle formen med støpeleire, så dynket jeg små heklede bomullsrikker i støpeleira. Disse la jeg lag på lag inn i formen. Jeg klarte å få hekle-formen ut av gipsen, men hele sprakk opp under råbrann. Godset ble for tynt til at formen kunne tåle brenningen fremstå som hel.



*Figur 25: Oversettelse 6, prøve med hekle-brikker*

Oversettelse 7: Denne har jeg vært ekstra nøyaktig med å svampe, pusse og finpusse. Jeg hadde en ide om at den skal fremtre som glatt, mild og myk. Fasettene er mer myke fordypninger og groper enn harde kanter. Den har heller ikke fått glasur, da det av erfaring er med glasur i glasur-brann de sprekker opp.

Oversettelse 8: Denne er den siste oversettelsen jeg har laget, og med denne setter jeg et slags punktum. Her ønsket jeg å ta vare på de rå kvalitetene som i den fjerde. Men jeg ønsket mer spor av hender og avtrykk etter bearbeiding. Jeg har pussa den nederste delen med fasetter, så den er gjort mykere. Den øverste delen har jeg klemt ut, litt og litt, slik at formen er både tynnere og større. For å få dette til måtte jeg gjøre den lær-harde leira mykere igjen etter å ha tatt formen ut av gipsen. Jeg pakka den inn i fuktige klede, og lot den stå litt. Etterpå kunne jeg klemme og merke formen, gjøre den større enn det den er.

Til sist laget jeg et objekt uten glasur, men som likevel er brent like høyt. Uten glasur er godset matt, og alle spor av svamping og pussing samt mine fingermerker etter klemmingen synes tydelig. Dette gjør denne formen ulik de andre, den har fått et eget preg.

## 6.5 Kintsugi

I den utforskende delen av den skapende av prosessen oppdaget jeg det japanske uttrykket kintsugi. Kintsugi er en japansk tradisjon og metode for reparasjon av keramikk. Selve uttrykket betyr gullreparasjon, og i dette ligger det at det handler om et ødelagt objekt. I stedet for å kaste det eller prøve å skjule at det har gått i stykker, blir reparasjonen fremhevet på en måte som gir objektet en ny dimensjon, en ny verdi. I stedet for å bruke gjennomsiktig lim, som vi gjerne gjør her, bruker de lakk som de tilsetter fargestoff, gjerne gull eller sølvfarget.

Som en filosofi kan kintsugi ha likheter med den japanske filosofien wabi-sabi, som omfavner det som er av feil og mangler, heller enn å dysse det ned. I den japanske estetikken sees det på som en egen verdi når et objekt er merket av tid og slitasje. Denne estetikken er også en begrunnelse for å beholde et objekt, etter at det er ødelagt eller sprekt. Og som en begrunnelse for kintsugi i seg selv, fremhever japanerne skadene og sprekkene som en hendelse objektet har vært gjennom. De gjør ingen forsøk på å skjule en skade, i stedet belyser de den ved å gi den farge som synes. (Wikipedia, 2016) Jeg prøvde også dette med en tanke om at mine former skulle se hele ut, og at den japanske filosofien med å ta vare på, selv om det er gått i stykker, kunne overføres til mitt prosjekt og inn i mine tanker om å ta vare på objektet.



*Figur 26: Kintsugi, å fremheve skader og gjøre de synlige*

Mye av det praktiske arbeidet jeg gjorde, både i forarbeid med modell, gipsform og støp er et arbeid som tar tid. Det er også et arbeid etter støp som krever kontinuitet, i form av tørking i form, bearbeiding og retusjering mens leira ennå er lærhard. Etterpå må den tørke sakte for å forhindre sprekker. Flere av prøvene ble ødelagt, og jeg synes til tider at arbeidet var vanskelig og at det gikk trått. Dette var selvfølgelig fordi jeg hadde sett for meg et visst resultat. Men resultatet som jeg hadde sett for meg uteble. Det ble ikke noe perfekt form, all pussingen resulterte ikke i en glassaktig, glatt overflate og glasuren ville ikke det samme som jeg ville. Det har med andre ord vært en faglig både lærerik og utfordrende periode.

Etter alle utprøvingene, feilene og de ikke-akkurat-vellykkede formene fant jeg til slutt min form. Jeg skulle formidle en verdi gjennom en oversettelse i porselen. Jeg lar selve sluttresultatet komme i den ene sluttformen, i et objekt.

## 6.6 Analyse

Først vil jeg ta utgangspunkt i samme analysemodell og benytte meg av de samme underoverskriftene som jeg brukte for å analysere det originale glasset, og med disse analysere min oversettelse. Jeg vil også her, ta utgangspunkt i modellen, og bruke den som et verktøy. Den står ikke som absolutt men jeg vil bruke de stikkordene jeg kan si noe om i forhold til objektet. Etter analysen kommer en kort drøfting.

Form:

Formen er beholdt som den var, men den er forstørret. I utgangspunktet var formen ca. åtte ganger større enn det originale glasset. Men porselen er et materiale som krymper i brenning, så nå er det ikke fullt så stort. Det ser ikke så tungt ut, men det veier nokså mye. Det har et stort indre volum og kan romme en hel del. Overflaten på objektet har tydelige kontraster mellom der de utskjærte fasettene er og den ujevne merkede flaten mot toppen. Dette objektet forholder seg helt annerledes til kroppen. Det er stort, tungt og nokså uhåndterlig. Det tar fysisk opp mye mer plass, og det synes. Formen likner fortsatt på formen på glasset, og det er ingen annen form jeg umiddelbart kan referere det til. Men fra å være tydelig et glass er det nå enda mer. Mer en bøtte, mer en urne, mer beholder. Den kan ligne på en stor bøtte eller minne om en liten tønne. Den er hvit i fargen og matt i overflaten. Teksturen er litt ru, og hard å kjenne på.

Funksjon:

Mitt objekt er laget uten tanke på en ny bruksfunksjon. Jeg har tenkt at bruksfunksjonen automatisk faller bort. Men dette er ikke absolutt, den kan fortsatt brukes som en slags beholder. Jeg vil likevel velge beskrive det nå som et utstillingsobjekt. Det er det et er laget for. Generelt fremstår det som ei svær krukke. Måten jeg tolker funksjonen på, er at den nå kan fungere som en minnebærer, både i sin fysiske og rommelige form, men også i formen som en oversettelse av glasset. Det skal også fungere som en formidler, med meg som avsender. Jeg ønsker at det skal formidle mine fornemmelser av glasset, og ut i noe større. Med handlingene som er knyttet til dette objektet forbinder jeg sakte arbeid, bygging, støping og tørking.

Intensjon/hensikt:

Objektet ble laget som en oversettelse av et glass. Motivet for å lage det ligger i et ønske om å formidle en verdi. Ønske var å kunne skape et nytt objekt, som var gjenkjennelig i sin form for andre enn meg selv. I overflaten ligger det fortsatt spor igjen etter prosessen. I tillegg til forsiktige, utviskede avtrykk etter formen synes det at massen er klemmt ut litt etter litt og gjort større. Tørkeprosessen har gjort at den har sprukket flere steder i den øverste kanten. Det er fortsatt merker etter der jeg har svampet leira mens den ennå var lærhard. Noen steder kan man skimte fingermerker og strøk. Det er også spor etter sandpapiret jeg brukte rundt bunnen nede etter første brenning. Kanten øverst er blitt enda mere ujevn etter at jeg skar av et par centimeter for å prøve å utjevne proporsjonene. Alle disse valgprosessene kan relateres til min egen arbeidsprosess. Men de står nå klarere enn noen gang, nå men jeg har det ferdige objektet foran meg mens jeg skriver.

Materiale:

Objektet er laget i porselen. Det er hardt og kaldt. Den uglaserte overflaten gjør at alle spor av prosessen trer tydeligere fram samtidig som det er matt. Overflaten er ru og gir motstand når en tar på det. Porselenet i seg selv er i dag et materiale som ikke er spesielt dyrt. Likevel har jeg assosiasjoner til det som et kostbart materiale Det er en tyngde i materialet som kan minne om den samme som i glasset, men ellers så er det den tydelige absoluttheten som er mest fremtredende. Selv om den nederste delen av formen er avrundet og ser mykt ut i fordypningene, finnes det ikke mykt. Det er like sterkt og hardt som det ser ut som. Og som brent materiale er porselenet ikke mulig å reversere. Selv om det er sterkt vet jeg også at det lett kan gå i stykker, det er knuselig.



Tid:

Det finnes spor av tid på objektet. Det finnes spor etter tiden det har tatt å lage det, spor etter mine hender som har bearbeidet det. Dersom det ikke knuses er holdbarheten uendelig. Det finnes bare et eksemplar av dette ene objektet. Hvis dette ene objektet kunne fortelle sin historie? Da ville den bestå av lange beskrivelser av den enkle produksjonen det har vært gjennom.

## 6.7 Drøfting

Som et begrepssystem for å se, og forstå klarere det jeg har gjort, er analysemodellen med på å belyse hele min arbeidsprosess. Samtidig blir også distansen til de første støpene og utprøvingene større. De er likevel med i prosessen, men det ligger nå klart for meg at de ikke skal være en del av resultatet.

Jeg vil si at mye av den verdien jeg tar med meg fra glasset, som ikke handler om verdi knyttet til bruk eller materialet, prøvde jeg å la komme frem gjennom formen. Det jeg ser nå, er at den har forflyttet seg, ikke bare gjennom en forstørrelse og en oversettelse i materiale, men også i måten det har oppstått på, og i tid. Det å arbeide sakte, og legge tid ned i måten det er laget på, gir for meg nå objektet en ekstra dimensjon. Formen som byggverk, glassets form som en gjenkjennelig komponent og som min minnebærer, samt arbeidet i tid som vises i overflaten, er med på å gi det nye objektet mitt verdi.

Walter Benjamin kaller det oversettelse når vi reduserer en ting til en gjenstand ved å gi den navn. (Andersen, 2001, s.82) Men han skriver også videre at det viktigste er å huske på hvilke betydninger en legger til gjenstanden, ikke bare som et objekt, men: ”Det gjelder også hele dets fortid, enten det gjelder gjenstandens opprinnelse eller objektive karakteristika, eller alle detaljene som er knyttet til dets tilsynelatende ytre historie”. (Benjamin, 1940, s.119) Jeg kaller det en oversettelse når jeg nå har gjenskapt ting, et hverdagsobjekt til en gjenstand, ved å lage den på ny, i et nytt materiale. Det handler ikke om betegnelsen eller begrepene vi bruker, men om materialet og en ny funksjon. Glasset mitt er ikke lenger et glass. Men jeg håper, og tror, at jeg har klart å lage en form som avleder fra et glass, og kan relateres til glasset. Når Carroll McNicoll bruker avstøpning som metode i fremstillingene sine, sier hun at det alltid representerer et lån *eller* en avledning. Når jeg nå har laga formen større vi jeg påstå at mine former heller representerer en avledning enn et lån i den forstand. I stedet for å bruke tingene som de er,



skriver Veiteberg at det å ta gjøre en avstøpning virker distanserende. Samtidig er det også en måte å hedre tingen på. Målet med min form var ikke å distansere, men å nærme meg i innhold og i mitt forhold til glasset. Jeg prøver å ære tingen, glasset, ved å gjøre det større enn det det er. Og på samme tid ønsker jeg også å bidra med mine relasjoner til glasset inn i oversettelsen. For å tydeliggjøre dette har jeg manifestert det i materialet, i det taktile. Ved å pusse og glatte ut alle fasettene og fordypningene vil jeg at de fortsatt skal være en del av den visuelle karakteristikken, men og at den glatte følelsen av kaldt glass mot varme hender skal kunne kjennes igjen. Formen på den øverste delen er også beholdt, men gitt tydelige merker og avtrykk. De er først og fremst merker etter den fysiske måten jeg har jobbet i materialet på, men jeg vil at sporene skal minne om merker etter barnehender. Ved å fjerne bruksfunksjonen, lager jeg et objekt for ikke-bruk. Jeg har fjerna drikkefunksjonen, men ønsker med mitt uttrykk å åpne opp for egne og andre assosiasjoner. Jeg vil gi glasset et nytt rom ved å sette det i en ny kontekst, og samtidig vise hva glasset er for meg gjennom en oversettelse.

Samtidig kan man diskutere om det er et forståelig grep. Hvordan kan andre forstå at jeg verdsetter dette glasset og ønsker at det skal bli tatt vare på og fortsatt tas i bruk? En ting er ikke et universelt språk. Ting blir nok tolket på forskjellige måter alt etter kultur, sted, kjønn, alder på betrakter og så videre. Men ønsket mitt ligger der, og jeg håper at ved å bruke et såpass ikonisk og gjenkjennelig glass er det mange som kan se det nye rommet jeg har skapt og på en eller annen måte relatere seg til det.

Jeg har i det skapende arbeidet mitt brukt en kvalitativ metode med forskning i egen praksis. Dette betyr at det er min forståelse og deretter mine egne tolkninger som ligger til grunn for funnene mine. Det er mine egne erfaringer i materialet som danner rammene rundt det skapende arbeidet. Det har vært en utfordring rent praktisk, da det er lett å se for seg resultatene tidlig i prosessen, allerede før de er gjennomført. Jeg hadde noen klare bilder på hvordan jeg tenkte at at det skapende arbeide kunne bli, og hvordan jeg kunne bruke det som prosess. Og selv om jeg la en begrensning i utfallet ved å kun konsentrere meg om en form, så dukker det hele tiden opp nye muligheter som gir andre veier.

Veiteberg viser til antropologen Grant McCracken sine tanker om hva ting kan inneholde av mening. Han sier at ting ikke kommuniserer så tydelig som et verbalt språk. Ting er ikke så åpenlyse, og det kan være med på å gi tingene flere fordeler om en ønsker å bruke de til å kommunisere med. (Veiteberg, 2005, s.67) De er i en posisjon der de blir verdsatt for det de er, men ikke sett. På en måte kan dette utgangspunktet være til min fordel, da mitt mål er å få få tingen til å bli sett og verdsatt på ny. Jeg ønsker en kultur der

gjenbruk og *igjen-bruk* er en naturlig del av den materielle kulturen. Se verdien i ting vi allerede har, og unngå fornying kun for fornyingen sin egen skyld.



*Figur 27: Oversettelse 8, berørt og merka*

## 7 Didaktiske refleksjoner

I dette kapittelet vil jeg presentere mine tanker og refleksjoner i forhold til min utøvende praksis som lærer. For meg er denne oppgaven først og fremst en del av min personlige utvikling i arbeid med materialet, og all erfaring jeg tilegner meg inngår i den pågående prosessen det er å være lærer.

Jeg tror at det ligger noen meninger og holdninger i oppgaven min som gir lys til hele resten av mitt didaktiske ståsted. Dette går ikke på det skapende arbeidet konkret, men det handler om det å formidle et verdisyn.

### 7.1 Design og redesign

Jeg vil presentere en didaktisk refleksjon ved å gå inn i læreplanen og se på kompetansemålene for valgfaget design og redesign. Jeg vil belyse dem gjennom mine funn i oppgaven og min måte å arbeide på.

Faget som heter Design og Redesign ble opprettet skoleåret 2010/2011, og er fremdeles et nytt fag i skolen. Planene som ligger til faget er kortfattede og overordnet, nokså generelle.

De innebærer to hovedområder, et som går under designprosessen og et som går under produkt. I selve designprosessen ligger det ikke et krav om gjenbruk, men en vurdering av gjenbruk av materialer der dette inngår i prosessen. Design handler utvikling av et konkret produkt. Elevene skal utarbeide en ide, alene eller sammen med andre elever. De skal gjøre utprøvinger og tilegne seg materialkunnskap og arbeidsmåter. De må også vurdere hvordan produktet skal se ut og om det fyller eventuelle funksjonelle krav.

I hovedområdet som handler om produkt er det elevenes skapende arbeid det handler om. I denne praktisk utøvende delen skal de arbeide i materialene og lære seg håndverksteknikker. De skal også tilegne seg kunnskaper som handler om forbruk, og hvordan misbruk av naturressursene kan få følger for samfunnet og miljøet.

Under formålet med faget står det forklart at det å kunne benytte og arbeide videre med produkter og materiale som har blitt kasta, er med på å skape forståelse for at det vi omgir oss med har en egenverdi. Videre skal dette være med å utvikle tanker rundt

miljøbevissthet. Ved å fokusere på den enkeltes rolle i forbrukersamfunnet, både lokalt og globalt, vil slike tanker bli forsterket.

Det skal legges til rette for elevene, slik at valgfagene bidrar til at elevene opplever praktisk mestring og får prøvd ut forskjellige måter å arbeide på.(udir.no)

Jeg har hatt noen samtaler med lærere jeg kjenner som har faget. Jeg har også gått gjennom en del årsplaner fra forskjellige skoler som ligger på nett. Av de jeg snakket med ble faget beskrevet som svært lærerstyrt. De sier at lærerens rolle, interesser og engasjement er avgjørende for hvilke retninger faget tar i praksis. Som fag flest altså, men nok i enda større grad da det ikke er så mange læreverker å følge. For eksempel vises det til svært ulike måter å lage undervisningen på og store sprik i kriterier for faget. Jeg tenker at intensjonen med faget ikke bare skal være et valgfag som rir en popularitetsbølge av retromøblering, DIY-oppgaver og gjenbruk av klær. I læreplanene på nettet er det mange som følger [udir sin lenke til Nasjonalt Senter for Kunst og Kultur](#). På ressursidene deres ligger det flotte konkrete oppgaver fritt til å ta i bruk. De fleste av planene var preget av gjenbruk eller redesign. Noen eksempler er lommebøker av gamle melkekartonger, skåler laget av magasiner og tegneseriehefter, klær sydd om til duker eller grytelapper og fine gamle bøker gjort om til bokser. Det finnes også mange eksempler på hvordan en kan sy om en type klesplagg til et annet. Felles for disse er at det handler om bruksgjenstander.

Noen planer handlet mer om oppvinning, og hvordan lage et objekt som allerede finnes, attraktivt igjen. Oppgaver som nye smykker med utgangspunkt i gamle, brukte glass dekorert med glassmaling og blanke ark i nostalgisk utseende brukte bøker er eksempel på det.

Spesielt la jeg merke til at flere av skolene har brukt en oppgave som involverer gamle skolestoler. Oppgaven går ut på å la elevene dekorere og sette sitt eget preg på stolene, upcycling av objekt for å gi de ny verdi. Denne er den oppgava jeg nærmest kan knytte til min egen. De fleste har et forhold til de gamle stolene. De er en bruksgjenstand, et objekt som hører til i interiøret i klasserommet. Den er anonym men allikevel uunnværlig, et møbel i funksjonell form, tre og metall. På skolen jeg jobber har stolene blitt byttet ut i flere omganger, og det samme har det gjort på ungdomsskolen i bygget ved siden av. Likevel finnes det eldre utgaver fremdeles rundt omkring. De står på grupperom, i stabler

under ei trapp eller som ekstrastoler langs veggen i musikkrommet. De det ikke er plass til blir lagret i svære stabler på lager og bomberom.

I denne oppgava får elevene mulighet til å lage stolene om til sine, de kan male, lime, lakkere og lage sin personlige stol. Det gjør et anonymt, tidligere nødvendig objekt om til en nytt og fullt ut brukelig og verdifullt bruksgjenstand. I denne oppgaven synes jeg det ligger mye av min tanke om videreføring av bruk, det som jeg kaller igjenbruk. Elevene får gjennom en aktiv skapende prosess gjøre stolen om til Stolen. I stedet for å bli stua vekk for å etterhvert bli kasta får de manifestert et nytt objekt i egen prosess.

Jeg håper og tror at dette er et fag som kommer til å fortsette, og til å utvikle seg på en måte slik at elevene skjønner viktigheten av det. Slik at det kan ta den plassen i skolen det bør ha, med et mål om å bevisstgjøre holdninger som fører til en mer bærekraftig framtid.

For at faget skal ha en validitet og holdbarhet, tror jeg kunnskap om tilvirkningen av objektene vi omgir oss med må tydeligere fram. Kunnskapen om hvorfor elevene skal lære noe om redesign og design, bør tuftes på kunnskap om hva som har verdi, og hvorfor.

*God allmenndanning skal medvirke til nasjonal identitet og solidaritet, ved å gi et felles preg forankret i språk, tradisjon og læring på tvers av lokalsamfunn. (LK 06, Generell del)*

Som en en felles arena og kulturbærer har skolen et ansvar for formidling som synliggjør våre verdier i et lokalt, nasjonalt og globalt perspektiv. Skolen er en del av en kulturell kontekst som vekselvis med samfunnet rundt vil bygge opp og påvirke elevens identitet og tilhørighet.



Figur 28: Redesign og design; skolestoler

## 7.2 ”Har -” og ”er -i-kultur” (Den dobbelte didaktikk)

Videre står det i Stortingsmeldingen 39 :

*Kunst og kultur har stor egenverdi og betydning for både enkeltmenneske og samfunnet som helhet. Skolen er en sentral arena for barns møter, kommunikasjon og læring. Skolen fungerer både som kulturbærer og formidler, og på denne måten er den en døråpner til kunnskap og verdier som er knyttet til kunsten og kulturen sin utvikling, væren og stilling i samfunnet. Som en del av en bredere dannelses- og læringsprosess, vil skolen kunne legge til rette for at elevene sin kulturelle kompetanse blir utvikla. (Stortingsmeldig 39, 2002)*

Elevene og de enkelte lærerne møter hverandre og samhandler, de interagerer i forhold til hverandre. Skolen er vår felles arena og vår kulturelle kontekst i hverdagen. Før jeg går inn på ”er-i” og ”har” kulturen vil jeg vise til Halvorsens modell *Interaksjon mellom individ og kulturelle kontekster*. Sett utenfor individet, befinner vi oss i en historisk sammenheng, *den historiske tid*. Denne omhandler alle som lever i dag, og knytter oss til det vi vet om vår historie og våre linjer frem til nå. Innenfor den historiske konteksten finner vi *det stedlige kulturmiljø*. Det handler om hvor vi befinner oss og hvor læringen vår hører

hjemme. Vi får forskjellige erfaringer etter hvor vi vokser opp, og hvilke kulturprosesser vi blir vant med. Om vi vokser opp i en by eller på landsbygda, i et miljø preget av tradisjon eller i et miljø preget av nytenkning, så vil dette påvirke oss. I modellens kjerne er individet. Individet tilpasser seg og gjør kulturen rundt seg til sin egen ut i fra sine perspektiv. Men individet selv er også med å påvirker, forandrer og bygger kulturen som det er i. Det er i denne interageringen elevene til enhver tid befinner seg, i en dynamisk sosialiseringssprosess, midt mellom hjem, venner og skole.

Det er med utgangspunkt i denne modellen hun videre presenterer *"er-i"-kulturen*, som innebærer både det som omhandler og er i den enkelte, og samtidig også den verdenen som individet vokser inn i. (Halvorsen, 1997)

I møte med elevene, i en didaktisk situasjon blir det min oppgave som lærer, å ta hensyn til både denne, og Johan Fjord Jensen sin *"har"-kultur*, som til sammen danner Halvorsen sin *dobbelte didaktikkmodell*. *"Har"-kulturen* representerer det som danner basen for all undervisning; kunnskap og erfaringer. Hver for seg representerer disse to (mot)poler som elevene til enhver tid befinner seg mellom. Halvorsen skriver videre at det ideelle innholdet i undervisningen befinner seg i dette mellomrommet, altså ikke nødvendigvis i et midtpunkt, men i et skjæringspunkt. Dette skjæringspunktet er målet på et felles rom i læringssituasjonen. Jeg må være bevisst elevene sine forutsetninger og kunnskapsnivå i faget samtidig samtidig som jeg er bevisst det som rører seg i vår felles *"er-i"-kultur*. Hvis jeg sammenligner dette med det jeg tidligere skrev om håndverkeren og det skjæringspunktet han befinner seg i, er kontrastene minst like store for elevene. I fag som kunst og håndverk, der en har muligheten til å både fysisk lære å kjenne på ulike håndverksteknikker og samtidig diskutere dagens verdisyn i vår materielle kultur, tror jeg dette blir ekstra viktig å fokusere på. For at elevene skal få en reell oppfattelse av hvordan det kan være å tilvirke et produkt og hvordan prosessene er, tror jeg det er viktig å problematisere dette. I en vanlig hverdag omgås vi stort sett bare ferdige produkter, vi slipper å forholde oss til prosessene som ligger bak. Jeg tror det er viktig å prøve å minske distansen til hvordan ting blir til, både med både riktig informasjon og fysisk tilnærming til materialet. Presentere og diskutere hvordan ting er satt sammen, og hvilke meninger vi gir de vil være en del av dette. Å arbeide ulike materialer, og få fysiske erfaringer med med det taktile og hvordan å bearbeide materialene vil også være vesentlig.

Helt konkret tror jeg ikke porselen er et egnet materiale å bruke i undervisning. Men leire er et plastisk materiale som er en viktig del av min undervisning i skolen.





## 8 Konklusjon

Har jeg svart på problemstillingen min?

På hvilken måte har jeg tatt vare på et hverdagsobjekt ved å formidle dets verdi gjennom en oversettelse i porselen?

Jeg har arbeidet i et problemområde der jeg selv har stilt alle spørsmålene, og selv funnet en svarene, som ble min måte å løse det på. Jeg håper den røde tråden synes, at jeg har klart å formidle et budskap. Men slik som problemstillingen er formulert vil det ikke finnes et endelig svar eller en endelig løsning. Det jeg har gjort er bare å vise en måte å løse det på. Selv om jeg har trukket slutninger og drøftet synes jeg det har vært vanskelig å skulle besvare en oppgave med så åpen problemstilling. Jeg er nok litt skuffa over at det aldri dukka opp noen tydelig riktige og forløsende veier å ta.

Hoved-besvarelsen min ligger i det praktisk skapende arbeidet jeg har gjort.

I arbeidsprosessen ble det en del ”art by accident”, disse fungerte som nyttige erfaringer underveis, selv om jeg gjerne skulle vært de for uten.

Jeg ser også at fraværet av nytteverdien ikke nødvendigvis blir stående som en opponent mot det estetiske, men det estetiske vekker noe i oss som en nytteverdi ikke kan gi.

Relasjoner, minner og historier blir tatt vare på. Fortsatt litt hverdagsmagi fra et lite glass.

# Referanser/litteraturliste

1. Dag T Andersen: Tingenes taushet Tingenes tale, *Solum*, Oslo 2001
2. Walter Benjamin: Kunstverket i reproduksjonsalderen- essays om kultur, litteratur og politikk, *Universitetsforlaget*, 2008
3. Walter Benjamin: Skrifter i utvalg, *Vidarforlaget as*, Livonia, 2014
4. Nicolas bourriaud, Relasjonell estetikk, *Pax Forlag*, Oslo 2007
5. Ingvar Bråten/ Åse Kvalbein: Ting på nytt. Ein gjenbruksdidaktikk, *Fagbokforlaget*, Bergen 2014
6. Christensen/Thou (red.): Omgang med tingene, *Aarhus Universitetsforlag*, 1999
7. Eriksen/Göran/Reinton(red.): Tingenes tilsynekomster, *Novus Forlag*, Oslo 2013
8. Gulden, Tore, Design skaper miljøgevinst, *Khrono*, 2014  
<http://www.khrono.no/2013/12/naere-folelser-til-produkter-kan-gi-miljogevinst>
9. Else Marie Halvorsen: Didaktikk for grunnskolen, *Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS*, Bergen2008
10. Claus Domine Hansen, Håndbog i studiokeramik; teori og teknik, *Krogsh Forlag as*, Vejle, 2001
11. Anne Helen Mydland, Everyday Life / Hverdagsliv, *Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum*, 2007 <http://www.everydaylife.no/inviterte/mydland.htm>

12. Kelly O'Briant, *Objects, Artist statement, 2014*  
<http://www.kellyobriant.com/about/>
  
13. Guri Sandberg, *Keramikk (hjemmeside) 2015*, <http://gurisandvik.blogspot.no>
  
14. Jorunn Veiteberg: *Ting Tang Trash – oppvinning i samtidskeramikken, Kunsthøgskolen i Bergen i samarbeid med Kunstmuseene i Bergen*, Bergen 2011
  
15. Jorunn Veiteberg: *Kunsthåndverk. Frå Tause ting til talande objekt*, Pax Forlag, 2005
  
16. Zakka, *gods and things, 21\_21 Design Sight, 2016*,  
<http://www.2121designsight.jp/en/program/zakka/>
  
17. Kintsugi, Wikipedia, 2016 <https://en.wikipedia.org/wiki/Kintsugi>
  
18. Stortingsmelding nr.139, *Om kunst og kultur og tilknytning i grunnskulen, 2002-2003*  
<https://www.regjeringen.no/contentassets/707a7193ffcd44b4913dd807ff508747/no/pdfs/stm200220030039000dddpdfs.pdf>

## Oversikt over tabeller og figurer

Figur 1: Analyteskjema for tingobjekter(Bråten/Kvalbein, 2014, s. 163).....	17
Figur 2: foto fra pilot.....	25

Figur 3: gjenkjennelige objekt .....	27
Figur 4: Vereco-glass .....	29
Figur 5: Nina Malterud, Keramiske arbeider, Hå Gamle Prestegard.....	35
Figur 6: Kunsthåndverk 2014, KODE Kunstmuseene i Bergen .....	36
Figur 7: Anne Helen Mydland, Stilleben, 2002 .....	37
Figur 8:Caroll McNicoll, Cut & paste, 2009 .....	39
Figur 9: Grayson Perry, Gyldne gjenferd, 2001 .....	42
Figur 10: Kelly O'Briant, Grater, 2013 .....	43
Figur 11: Guri Sandvik, Some time after... , 2016.....	45
Figur 12: Meret Openheim, Frokost i pels, 1936.....	47
Figur 13: Clas Oldenburg, The floor burger, 1929 .....	48
Figur 14: Joseph Kosuth: En og tre stoler, 1965.....	49
Figur 15: Direkte form av glass, den første gipsformen .....	50
Figur 16: Porselensstøp, direkte av glass .....	51
Figur 16: Bygging av form .....	53
Figur 18: Oversettelsen tar form .....	54
Figur 19: Skjæring av fasetter .....	54
Figur 20: Gips-støp .....	55
Figur 21: Gipsformen slik den ser ut innvendig .....	56
Figur 22: Oversettelse 1 med gasur. Tydelige bobler og nålestikk.....	57
Figur 23: Oversettelse 2 med stor sprekk .....	58
Figur 24: Oversettelse 4, med tydelige spor etter helling av leire .....	59

Figur 25: Oversettelse 6, prøve med hekle-brikker .....	60
Figur 26: Kintsugi, å fremheve skader og gjøre de synlige .....	61
Figur 27: Oversettelse 8, berørt og merka .....	66
Figur 28: Redesign og design; skolestoler .....	70

