

Mastergradsavhandling

Magda Grøn Hensvold

# Transformasjon

Peder Balke i ny drakt



**Høgskolen i Telemark**

Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning



Mastergradsavhandling i Tradisjonskunst 2014

Magda Grøn Hensvold

# Transformasjon

Peder Balke i ny drakt

Bildet finnes kun i den trykte utgaven



Høgskolen i Telemark 2014  
Fakultet for Estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning  
Institutt for Folkekultur  
Neslandsvegen 402  
3864 Rauland

<http://www.hit.no>

© Rettigheter etter lov om åndsverk: Magda Grøn Hensvold  
Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng.

Trykket ved Høgskolens kopisenter i Notodden  
Omslagsfoto/-illustrasjon: Liv Johanne Helin



## Forord

Rauland 9.5.2014

*«It's as hard to get from almost finished to finished as to get from beginning to almost done.» - Elinor Fuchs*

Denne masteroppgaven markerer slutten på fem fine studieår ved HiT Rauland. Jeg vil gjerne få takke mine veiledere Tellef Kvifte og Veronika Glitsch for god og konstruktiv veiledning, og også Mari Rorgemoen for gode innspill i starten av prosessen.

Jeg vil også takke Terje og Elisabeth Balke på Vestre Balke gård, Astrid, Halvor og Hans Christian Gjestvang, Tonje Knapp på Rognstad gård, Per Odd Gjestvang på Nordre Vang gård, Østre Toten kommune og Peder Balke-senteret på Billerud for at jeg fikk se og ta bilder av Balkes veggmalier.

En stor takk også til fotograf Liv Johanne Helin, modell Astri Linnéa Helin, Mette Hensvold for hår og sminke og Siri Amlien og Lisbeth Eilertsen for lån av Ersrud som fotobakgrunn.

Jeg vil også takke mine foreldre som har hørt på små og store utbrudd av frustrasjon og tålmodig dyttet meg videre i riktig retning.

Sist men ikke minst; takk til Magnus som alltid er der, som alltid støtter meg og som alltid vet når jeg bare trenger en klem.

Uten alle bidrag, små og store, hadde ikke denne oppgaven blitt til. Tusen takk til alle sammen!

Magda Grøn Hensvold

## **Sammendrag**

Temaet for denne oppgaven er transformasjon. Transformasjon brukt som prosess og metode innenfor kreative fagretninger og i skapende arbeid. Jeg har jobbet med begrepet sett i forhold til andre fagområder, og i forhold Balkes kunst og eget arbeid, og kommet frem til en definisjon som passer til de skapende prosessene. Jeg har deretter satt denne definisjonen i sammenheng og laget en arbeidsmetode med utgangspunkt i definisjonen.

For å vise med eksempel hva og hvordan transformasjon kan være nyttig som prosess og metode har jeg prøvd det ut i mitt eget arbeid ved å lage seks kjoler med utgangspunkt i Peder Balkes bilde «*Fyr på den norske kyst*». Jeg valgte å bruke Peder Balke som utgangspunkt for mine kjoler fordi jeg så en spenning i måten han har brukt sin bakgrunn som dekorasjonsmaler i sin senere kunst som kan knyttes til transformasjonsbegrepet.

## **Abstract**

The main topic for this thesis is transformation. Transformation used as a process and a method in creative studies and in design work. I have worked with the concept seen in relation to other areas of research and made a definition that is suited for the creative field. I have also tried to put this definition into context and made a method of working based on the definition I made.

To show by example why and how transformation can be useful as a process and a method I have tried it out in my own work by making six dresses using Peder Balke`s painting «*Fyr på den norske kyst*» as a starting point.

I chose to use Peder Balke as a starting point for my dresses because I saw a tension in the way he used his education as a rural decorative painter in his later art which could be linked to the concept of transformation.

## Innhold

Forord.....	1
Sammendrag .....	2
Abstract.....	2
Innhold .....	3
1 Innledning .....	4
1.1 Min bakgrunn, valg av tema og problemstilling .....	4
2 Problemstilling.....	6
2.1 Peder Balke .....	6
2.2 Praktisk arbeid.....	6
2.3 Avgrensing .....	6
3 Peder Balke .....	8
3.1 En kort biografi .....	8
3.2 Kort oversikt over tidligere utgitt materiale om Peder Balke .....	14
3.3 Bildeutvalg .....	19
4 Transformasjon .....	26
4.1 Definisjon.....	30
4.2 Beslektede begreper .....	30
4.3 Anvendelse .....	32
4.4 Peder Balke og transformasjon .....	36
5 Metode .....	42
6 Eget arbeid .....	45
6.1 Kjole nummer 1.....	46
6.2 Kjole nummer 2.....	54
6.3 Kjole nummer 3.....	61
6.4 Kjole nummer 4.....	67
6.5 Kjole nummer 5.....	75
6.6 Kjole nummer 6.....	82
7 Hvor går grensen for et nytt produkt?.....	88
8 Konklusjon.....	89
Figurliste .....	90
Kilder .....	92

# 1 Innledning

Denne oppgaven består av tre deler; Peder Balke, transformasjon og mitt eget arbeid. Jeg har valgt å ta for meg disse delene hver for seg, selv om de farger av, overlapper og påvirker hverandre. Når en leser oppgaven vil sammenhengen mellom delene bli klarere utover i oppgaven. Jeg har valgt å sette opp oppgaven slik for å ha et ryddig, tematisk oppsett og fordi det viser gangen i arbeidet.

Først vil jeg gi en introduksjon til Peder Balke (Kapittel 3). I denne introduksjonen presenterer jeg Balke gjennom en kort biografi og viser til deler av hans bildeproduksjon som jeg vil bruke i neste del av oppgaven, som er transformasjon (Kapittel 4). I transformasjonskapittelet gir jeg også først en mer generell innledning, før jeg spisser meg inn mot hvordan jeg vil bruke transformasjon i min oppgave. Når jeg har kommet frem til hvordan transformasjon kan brukes som et verktøy og en arbeidsform bruker jeg den til å beskrive utviklingen i Balkes bilder, fra begynnelsen som dekorasjonsmaler til kunstmaler. Jeg bruker transformasjonsbegrepet for å trekke linjer gjennom Balkes arbeid og sette hele hans produksjon i sammenheng.

Gjennom de to første delene av oppgaven har jeg fått oversikt over transformasjon, og hvordan jeg kan bruke den, og Balkes bilder og uttrykk. Neste del bygger på begge disse (Kapittel 6). Jeg tar utgangspunkt i et av Balkes bilder og bruker transformasjon for å gjøre bildet om til klær. Jeg bruker samme metode, men jeg lager flere kjoler hvor jeg tar utgangspunkt i forskjellige deler av Balkes bilder for å vise hvordan samme prosess kan gi vidt forskjellige resultater.

## 1.1 Min bakgrunn, valg av tema og problemstilling

Valget av Peder Balke som kunstneren jeg ville bruke som eksempel kommer av flere faktorer. Den første faktoren er at jeg synes Balkes bilder er interessante og spennende. Jeg er fasinert av måten han bygger opp bildene, livet og lyset han greier å få frem, selv om mange av bildene er mørke og dramatiske. En annen faktor er at jeg er nysgjerrig på hva han har tatt med seg fra sin utdanning som dekorasjonsmaler. Etter at jeg begynte på folkekunstudannelsen ved HiT har veggmaleriene fått en ny betydning for meg. Da jeg leste om Peder Balkes fortid som bygdemaler var det en del brikker som falt på plass. Det jeg stusset på var hvorfor ingen hadde tatt seg tid til å se nærmere på hva denne bakgrunnen tilførte ham som kunstner. De fleste bøkene jeg har lest refererer til Peder Balke som bygdemaler, og også at det muligens har påvirket ham og hans spesielle

stiluttrykk, men det finnes veldig lite informasjon om hans tid som bygdemaler. Slike «informasjonshull» gjør meg fryktelig nysgjerrig.

Samtidig som slike informasjonshull vekker nysgjerrigheten, er jeg stadig på jakt etter nye utfordringer for å utvikle meg selv som utøver. Mitt felt er i tekstilenes verden. Jeg har prøvd ut mye forskjellig, men jeg vender stadig tilbake til å lage klær. Utfordringene ved å lage et uttrykk, samtidig som man må forholde seg til eksisterende volumer, kroppen, er spennende og gir rom for mange spennende uttrykk. For å utfordre meg selv valgte jeg i bacheloroppgaven å unngå å bruke et forbilde som er direkte tekstilt. Jeg landet på kurvfletteteknikker som utgangspunkt for to kjoler. Kurvfletteteknikken er overførbart til tekstile teknikker. Jeg ble nysgjerrig på hva som skjer i en prosess med å ta elementer fra et materialuttrykk og overføre det til et annet. Hva skjer i prosessen, ikke bare med uttrykket, men også med utøveren? Er det noen elementer som lettere lar seg overføre? Noen som ikke lar seg overføre? Endres disse elementene i denne overføringen? Hva blir jeg inspirert av?

Samtidig som jeg jobber med Peder Balke har jeg lyst til å se hva som skjer med elementer jeg plukker ut og inspireres av i hans bilder når jeg overfører dem til tekstil. Hva skjer i denne transformasjonsprosessen? Kan transformasjonsprosessen beskrives og brukes som metode?

Med bakgrunn i disse tankene kom jeg frem til følgende problemstillinger:

## **2 Problemstilling**

### **2.1 Peder Balke**

**Hvordan kan utviklingen i Peder Balkes bilder beskrives som en transformasjon av dekorasjonsmalingen?**

Jeg ønsker å diskutere dette for å bli klarere på hvordan en transformasjon kan se ut, men også for å bli klarere på analysene av egne produkt senere i oppgaven. Kan transformasjonsprosessen sees i ettertid av andre? Transformasjon som prosess er nok ikke noe Peder Balke selv har reflektert over, og om han har brukt transformasjon bevisst eller ubevisst er av mindre betydning. Hvordan utviklingen i hans bilder kan beskrives som en transformasjon er derimot nyttig for meg å svare på som en øvelse for mitt eget arbeid.

### **2.2 Praktisk arbeid**

**Hvordan kan jeg transformere et av Peder Balkes bilder ved å bruke klær som medium for transformasjonen?**

### **2.3 Avgrensing**

**Klær:**

Å jobbe med klær er et stort felt. Jeg vil derfor avgrense klær til å handle om dameklær, siden det er dette jeg har størst erfaring med. Jeg vil deretter begrense det til kjoler. Dette er fordi forskjellige plagg har vidt forskjellige uttrykk og muligheter. Jeg ønsker å bruke klestypen kjole som en konstant for at det ikke skal virke forstyrrende når jeg skal transformere og reflektere over transformasjonen. Kjolen som konstant har jeg valgt fordi det ligger mange muligheter i kjolen, men også fordi hver transformasjon da blir ett plagg og ikke et helt antrekk. Helheten kommer bedre frem.

**Peder Balkes bilder:**

Når jeg skriver Peder Balkes bilder mener jeg i første problemstilling alle de bilder jeg kan få tak i og sette dem inn i en sammenheng. Jeg kommer ikke til å lage noen oversikt over Balkes bildeproduksjon, men plukke ut bilder som eksempler for å illustrere mine poenger. I problemstilling nummer to vil jeg plukke ut ett bilde som utgangspunkt for transformasjonen. Dette for å ha konstanter slik at jeg kan vise hva som skjer i de forskjellige transformasjonene, tydelig og klart. Flere bilder blir nok mer forvirrende enn oppklarende.

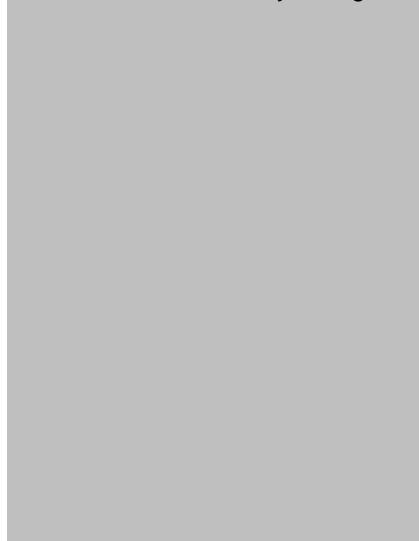
## **Dekorasjonsmaling**

Dekorasjonsmaling er i denne oppgaven betegnelsen på den veggfaste, malte dekoren brukt i bolighus i Norge. Under betegnelsen dekorasjonsmaling finner vi maleteknikker som: Marmorering, ådring, sjablon- og strekdekor, lasering, patinering og frihåndsdekor.

### 3 Peder Balke

#### 3.1 En kort biografi

Bildet finnes kun i den trykte utgaven



Figur 1 Peder Balke (Balkeby.no, 2013)

Peder Andersen, senere Balke, ble født på husmannsplassen Svennerudeie under garden Svennerud på Helgøya i Nes i Hedmark 28. august 1804. Han var sønn av Anders Toresen (f. 1769) og Pernille Pedersdatter (f. 1769). Faren forlot familien mens Peder var veldig ung og moren var derfor eneforsørger for Peder og broren Tore (f.1797). Økonomien var trang og i Balkes selvbiografi forteller han om at de måtte ty til surrogater som barkemel for å overleve. Moren reiste derfor rundt på gårdene i Mjøstraktene og spant bomull. Både Peder og broren var med henne for å hjelpe henne med å kare «tuller» (Fett & Shetelig, 1921, s. 71). Hun ble ansett som en meget dyktig spinnerske og var svært ettertraktet også hos de større gårdene. (Fett & Shetelig, 1921)

Peder hadde også teft for penger, og da Peder var bare 12 år gammel rodde han fra Nes (nå Ringsaker) til Minne, og derfra haiket han til Christiania, med en tønne karve, for å prøve seg som handelsmann. Karven ble solgt med god fortjeneste og Peder kunne kjøpe byvarer med seg hjem. Men en karriere som handelsmann ønsket han seg derimot ikke:

”idet min Æresfølelse stillede sig hindrende iveien, saasom jeg higede efter et andet og ædlere Maal end at blive en slet og ret omgaaende Handelskarl, hvis Profession desuden heller ikke stod i synderlig Agt og Ære blandt Publikum.” (Fett & Shetelig, 1921, s. 73-74)

Balkes mor hadde ofte fortalt ham om sin far som var en dyktig og anerkjent bygdemaler. Balke ville opp og frem i verden og etter konfirmasjonen begynte han i lære hos Anders



Skredderstuen (1790-1883). Det første kjente oppdraget de hadde var maling av Balke kirke innvendig i 1821-23 og i 1825 fikk Balke selv ansvaret for malingen av Kolbu kirke. Da var han 21 år. (Kværne & Malmanger, 2006, s. 17)

Etter endt lære livnærte Balke seg som maler på bygdene rundt Mjøsa. Han hadde selv svenner og fikk råd til både hest og kjerre. Balke bodde mesteparten av tiden på Toten, først hos eidsvollsmannen Dyhren, senere hos Anders Balke på Vestre Balke, «hos hvem jeg ikke blev betragtet som en Fremmed men derimod som en Søn af Huset» (Fett & Shetelig, 1921, s. 75). Det er også her han tar etternavnet Balke.

Balke hadde nok forblitt en dyktig bygdemaler om han ikke hadde blitt tvunget til å forlate distriktet i 1827. Balke ble innkalt til militærtjeneste, noe han hadde forsøkt å unngå. Militærtjenesten på Balkes tid rammet ikke alle likt, innbyggere i byer og de eldste sønnene av landeiere var unntatt tjeneste. Sønner av bønder av lavere stand som ikke eide jord selv, kunne leie frivillige til å dra i deres sted, noe Balke også forsøkte, uten hell, siden han hverken var bondesønn eller hadde eiendom. Balkes siste håp for å unnsnippe militærtjenesten var å søke seg lære som kunstmaler i lauget i byen. I 1814 gikk nemlig grunnloven inn for å oppløse laugene, noe som ville bety at Balke som ferdig utdannet kunstner kunne søke byborgerskap og dermed slippe verneplikten (Kværne & Malmanger, 2006, s. 18). Laugene i Norge ble ikke oppløst før i 1875, så Balke slapp ikke verneplikten på den måten. Balke fikk til slutt en kongelig benådning (Dolven, 2009).

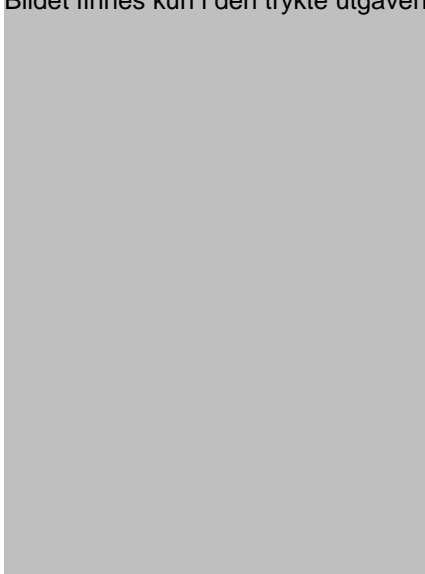
Balke reiste til Christiania i 1827 og begynte sin utdanning dels under H. A. Grosch og dels som elev ved den kongelige tegneskole. Han titulerte seg allerede i 1828 som «Landskabsmaler». I begynnelsen bestod mye av opplæringen av rene kopier av bl.a. Jacob Munch og av å nedtegne interessante motiv. Balke var også elev hos den svenske landskapsmaleren C. J. Fahlcrantz i Stockholm og gjennom salg av noen bilder til kongehuset fikk han råd til å legge ut på en reise til Nord-Norge i 1832 (Lange, 1983). Reisen til Nord-Norge kom til å prege mye av Balkes senere kunst.

Balke hadde tidligere foretatt en del kortere reiser i Norge, for det meste til fots:

«Sommeren 1830 vandret han gjennom Telemark, Rjukan, Vestfjorddalen, over Røldal og Kinsarvik til Bergen, og deretter tilbake over Vossevangen og Nærøydalen til Gudvangen, videre over Fillefjell til Valdres og derfra over fjellet til Hallingdal. Hele veien tegnet og malte han små skisser som senere skulle utarbeides i malerier.» (Alfsen, 2009)

Etter reisen gjennom Nord-Norge kom Balke tilbake til Toten hvor han i 1833 giftet seg med Karen Eriksen (1812-1898) opprinnelig fra Solør. De nygifte bodde på Toten til de i 1834 flyttet til Christiania. (Alfsen, 2009)

Bildet finnes kun i den trykte utgaven



**Figur 2 Balke med kona Karen og datteren Tekla (Midtimjøsa.no, 2013)**

Mens de oppholdt seg på Toten utfører Balke sine første landskapsdekorasjoner på gårdene Rognstad, Dyhren, Vestre Balke og Billerud (Alfsen, 2009). Balke gjør også noen veggdekorasjoner etter at han flyttet til Christiania, for Mons Thoresen og Thor Olsen i Dronningens gate. Dekorasjonene ble utført på strie og spent opp på veggen med lister. Bildene hos Thoresen brant, men Olsens bilder finnes på Oslo Bymuseum (Wichstrøm, 1986).

I årene 1835-36 er Balke igjen på reisefot. Dette er hans første store utenlandsreise og han er i en kortere periode elev av J. C. Dahl i Dresden. Han besøker også Paris og Berlin. Han reiser på en ny tur utenlands i 1841, denne gangen til St. Petersburg og Leningrad. (Fett & Shetelig, 1921, s. 99-112)

Balke får i 1842 Stortinget til å bevilge 3000 Spd. til et kunstnerstipend, en ordning for å fremme utdannelsen av kunstnere. Dette er Balkes første politiske gjennomslag, og året etter mottar han selv et toårig stipend og drar på nytt til Dresden for å studere hos J. C. Dahl. Han fikk også se C.D. Friedrichs malerier. Etter oppholdet hos Dahl henter Balke familien sin og i 1845-47 oppholder de seg i Paris. Under dette oppholdet får Balke audiens hos kong Louis Philippe og ble kalt til slottet tre dager.

«Kongen erklærede derhos at han vilde hente sit Pontoppidanske Kart, horpaa hans hele Reise gjennem Norge var betegnet med røde Streger, til den næste dag. Da jeg kom igjen havde Kongen Kartet tilstede, og nu gjennemgik han sin hele Reise i Norge med mig (...) jeg maatte ogsaa den tredje Dag fremmøde paa Slottet til en lignende Tids Samtale med ham om Norge, hvorfor han interesserte sig særdeles meget. Under denne Sammenkomst med Kongen bestilte han tvende Malerier af mig (...) Saasnart Malerierne vare istand bleve de overgivne til bestemt Sted, og nu fik jeg Bestilling fra Kongen om at fuldføre 30 af de indsendte Skizzer.» (Fett & Shetelig, 1921, s. 119-120)

De siste 30 malerierne ble dessverre aldri fullført. Under Februarrevolusjonen i 1848 ble kongen styrtet og måtte flykte. Balke skrev til ham, men fikk til svar at bestillingen måtte avsluttes. Skissene henger i dag i Louvre i Paris.

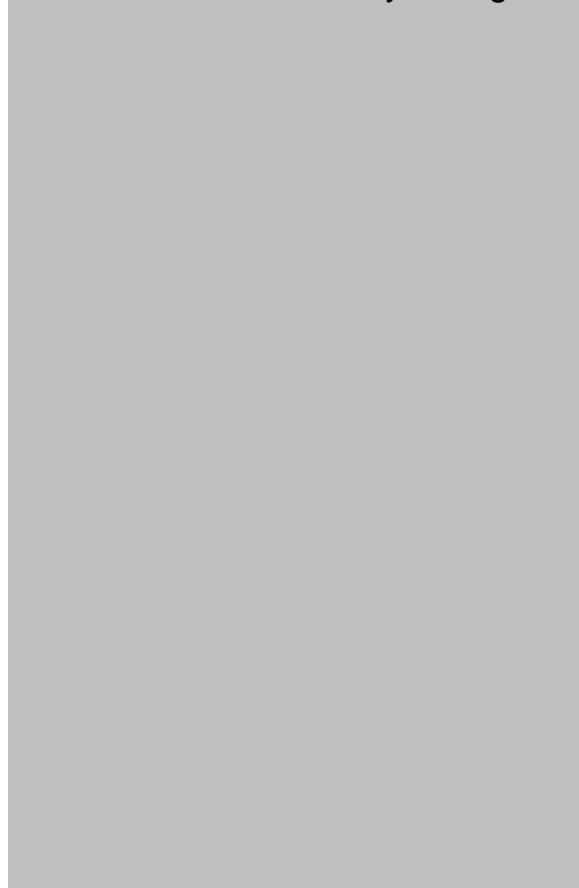
Balke og familien flykter også fra det ustabile frankerriket og i 1849-50 oppholder de seg i London. I 1850 flytter de hjem til Christiania, og Balke drar på kortere turer til Berlin, Hamburg og Dresden i årene 1851-53 (Alfsen, 2009).

Etter hjemkomsten til Norge blir Balke mer og mer politisk aktiv. Kunsten hans slår ikke gjennom her hjemme og Balke bruker mer tid på politikken.

«Fra 1850 var han aktiv i thrannerbevegelsen og ble en ivrig samfunnsreformator. I 1851 fremsatte han for Stortinget det oppsiktsvekkende lovforslag om en pensjonskasse for arbeidere, samt enke- og invalidepensjon. Forslagene ble gjentatt 1869 og 1873, men uten resultat. Han ble valgt inn i herredstyret i Aker, og skrev om vannforsyningen i de vestre bydeler, om jernbanetrafikken og skips- og handelsinteresser i Christiania.» (Alfsen, 2009).

Etter at professor Rathke dør i 1855 kjøper Balke hans eiendom Carlstad (nord for Bogstadveien ved nåværende Industrigata). Balke begynner å parsellere ut eiendommen til arbeiderboliger. Balke selv ville kalle området for Kunstnerlund, men på folkemunne ble området kalt Balkeby. Balke åpnet også en egen landhandel som sønnen Karl Petter drev. I 1879 brant store deler av Balkeby, også Balkes eget hus, og Balke rammes av slag. Balke dør 15. februar 1887 som en ruinert mann. (Alfsen, 2009)

Bildet finnes kun i den trykte utgaven



**Figur 3 Peder Balke (Wikipedia, 2013)**

Da Balke døde var det som politiker og samfunnsdebattant, ikke som kunstmaler. Nekrologene nevner ikke hans tid som kunstner, men roser ham for engasjementet rundt stipendspørsmål og opprettelsen av Balkeby.

Det er først under jubileumsutstillingen i 1914 at Balke ble forsøkt dratt frem fra glemselen igjen, men det skulle ta enda ti år før Balke slo gjennom og fikk anerkjennelse for sin kunst. Gjennomslaget kom etter en utstilling hos Blomqvist i 1924, som etterfulgte boka «Nyoppdagede Malere» av Alf Harbiz. Balke ble oppkjøpt av Nasjonalgalleriet, men foreløpig var det hans sene kunst som ble verdsatt. Alle bildene Nasjonalgalleriet kjøpte skriver seg fra etter 1860 (Lange, 1983).

I senere tid kjenner de fleste til Balke fra baksiden av 1000-lappen:

## Bildet finnes kun i den trykte utgaven



**Figur 4 1000-lapp med Ibsen og Balke (Mynt&Seddel, 2013)**

Om seddelen skriver Samlerhuset.no:

«Denne 1000-kronen tilhører seddelrekke 5 etter at kronemyntfoten ble innført i Norge i 1877. Med denne seddelrekken ble det slutt på næringsveienes betydning på norske sedler, hvis man ikke strekker det langt og hevder at Peder Balkes maleri på baksiden kan knyttes både til fiske og sjøfart. Dikteren Henrik Ibsen fikk imidlertid lov til å fortsette som portrettmotiv, som han hadde vært også på den forrige utgaven. Portrettet ble nytt, med seddelen ble også den siste høyvaløren Ibsen fikk pryde.

Denne 1000-kronen var den nest siste seddelen som ble tatt i bruk av de fem sedlene i rekke 5, og arbeidet med denne 1000-kronen startet opp i 1955. Til tross for at det var utarbeidet en egen plan for hvordan sedlene i seddelrekke 5 skulle utformes, og til tross for veiledning underveis, ble ingen av utkastene fra de tre inviterte kunstnere benyttet i produksjonen. I stedet fikk Norges fremste grafiker Knut Løkke-Sørensen gravere aversens, og nestoren Henry Weldes gjengi Peder Balkes maleri på reverssiden.

Mens forgjengeren blant 1000-krone sedlene hadde hatt en levetid på 26 år, fikk denne 5. utgaven en bruksperiode på kun 13 år. Seddelen ble ugyldig fra 01.08.2001. Mens forgjengeren 1000 kroner til 5. utgave fikk et totalopplag på snaut 6 millioner sedler, var etterspørselen etter 1000-lapper langt større på 70- og 80-tallet, noe som kanskje avspeiler både jappetid og generelt "gode tider" i Norge. Totalt ble det produsert snaut 52 millioner sedler, med avslutningsåret 1987 som høydepunkt med ca. 8 millioner eksemplarer. 1000-kronen ble produsert i ark a 12 sedler.» (2013)

### 3.2 Kort oversikt over tidligere utgitt materiale om Peder Balke

Det har blitt skrevet mye om Peder Balke og hans kunst tidligere. Mange av artiklene og bøkene fokuserer på Balkes kunst fra et kunsthistorisk perspektiv, og flere forsøker å analysere og tolke bildene. Andre er mer opptatt av Balkes liv og hvordan han beveget seg sosialt, ikke bare hvordan han utvikler seg som maler. Jeg har laget korte sammendrag av hovedbøkene og artiklene:

Den første som skriver utfyllende om Peder Balkes kunst er Harry Fett (1921). Han skriver en artikkel om jubileumsutstillingen på Frogner i 1914, hvor han roser Balkes kunst og mener at Hans Ødegaard med denne utstillingen hadde samlet «de bedste av Peder Balkes skitser og billeder», og det ble «klart at den norske kunst hadde glemt en av sine særpregede personligheter.» (s. 66). Fett roser Balkes spesielle malerstil og bemerker at «Ikke litet av morfarens dekorative haandlag kan ha gaat igjen og „japaneseri” var intet ualmindelig i tidens bygdemaleri.» (s. 67). Han drar også linker til Claude Lorraines stemningsmalerier og antyder at Balke kan ha vært inspirert av Turners landskaper «og den kosmiske følelse der bærer Turners mægtige kunst og gir den vingefang, den gir ogsaa enkelte av Balkes billeder deres eiendommelige styrke.» (s. 69). Sammen med denne artikkelen gjengir han også Balkes selvbiografi som begynner med Balkes erindringer om handelsturen han tok til Christiania da han var 12 år gammel og slutter med audiensen hos kong Ludvig Phillip.

I 1924 kjøpte Nasjonalgalleriet og Bergen Billedgalleri inn Balkes bilder. Ingen bilder fra perioden før 1840 ble innkjøpt, men det viser allikevel en anerkjennelse av Balkes kunst.

Av nyere forskning på Peder Balkes kunst er Henning Alsvik den første kunsthistorikeren som analyserer bildene til Balke. Allerede i sin bok om Johannes Flintoe (Alsvik, 1940) skriver han at årsaken til at Flintoe ikke vil ha Balke i bestyrelsen på tegneskolen var at Balke hadde «utformet en eiendommelig og høyst personlig kunstnerisk form der den subjektive romantiske opplevelsen satte til siden et hvert hensyn til den eksakte gjengivelsen.» (s. 56) Alsvik vurderer ikke Balke som noen dårligere maler en Flintoe, men setter ham opp mot den strengt klassiske maleren. «Han (Flintoe) sto helt fremmed ovenfor den suveréne behandlingen som Balke gir av naturen som et smidig middel til bare å gjenspeile det romantiske følelsesutbruddet hos kunstneren uten hensyn til sted og tid.» (s. 57) Etter Harry Fett er Alsvik den første til å verdsette Balkes kunst på en måte som ikke ble gjort i hans egen samtid.

Marit Lange tar utgangspunkt i Alsvik, men hun er ikke enig i en del av Alsviks teorier om at man kan trekke en lineær linje gjennom Balkes utvikling som kunstner. Hun mener at Balkes senere kunst er mer sammensatt enn man tidligere har trodd. I et essay fra 2006 skriver hun en utfyllende introduksjon ment for utenlandske kunstinteresserte som vil vite mer om Balke (Kværne & Malmanger). Lange mener at tyske kunstnere som C. D. Friedrich har hatt større betydning for Balkes kunst enn J. C. Dahl. Lange mener Balke har blitt inspirert av Friedrichs frontale stil og billedoppbygging. Hun mener Balke fjerner seg fra det naturalistiske kunstuttrykket og søker en mer stemningsgjengivelse av naturen. Hun deler Balkes kunst inn i flere stadier og mener han kun finner sitt uttrykk, som han senere blir kjent for, først etter 1850. Hun beskriver hans særegne stil slik:

«His ground is painted in white, preferably of a smooth enamel-like kind, and on to this he applies thinned-down colours. Then, employing rags, coarse brushes or his fingers, he removes or forms the still wet paint in such a manner that the white ground shines through to varying degrees. Next he outlines the main forms with bold, sweeping movements. The white ground becomes the unifying element, not only comprising the light parts of the picture but also suggesting depth.» (Kværne & Malmanger, 2006, s. 51)

Lange er opptatt av at Balke ikke bare må sees som en isolert kunstner, men han må sees i sammenheng med sin samtid og sitt liv. Hun sammenligner ham med en samtidig kunstner, Matthias Stoltenberg, som også var håndverksutdannet, men i motsetning til Balke kan det ikke sees i hans bilder (Lange, 1981). (Den samme artikkelen er også publisert i et hefte fra kunstnerforbundet (Lange & Malmanger, 1980), i forbindelse med åpningen av Billerud gård (Lange, 1983), i et hefte utgitt av Toten museum (Lange, 1986) og i boka *Peder Balke : ein Pionier der Moderne = Modernismens norske pioner* (Buchhart, Lange, Monrad, & Balke, 2008)). Hun mener Balke er et eksempel på at sosial mobilitet eksisterte i Norge i det 19. århundret og at Balkes person, så vel som hans kunst, er viktig for den suksessen han opplevde og dermed hans gjenoppdagelse og berømmelse senere. «It is true to say that his idiosyncratic art was created in isolation, but considered in isolation it becomes incomprehensible.» (Kværne & Malmanger, 2006, s. 54)

Lange fokuserer også på reisene Balke foretok, som hun mener Balke gjorde for å skape seg en idebank som han senere kunne utnytte kommersielt. Hun skriver om audiensene hos kongefamilien i Sverige og i Frankrike og også om hans sosiale engasjement, som han ble mest anerkjent for i sin egen samtid. Lange er også en av de første til å tolke Balkes bilder.

Magne Malmanger har også skrevet om Peder Balke og sine egne betraktninger i introduksjonen i boka «Un peintre norvégien au Louvre» (Kværne & Malmanger, 2006). Malmanger mener Balke «made his own choices and visited both France and England a

generation earlier» (s. 9). Andre norske kunstnere hentet sin inspirasjon fra Italia og Tyskland på samme tid, først etter 1880 ble Paris dominerende i kunstnermiljøene. Malmanger mener Balkes spesielle stil ikke bare kan tilskrives bakgrunnen som dekorasjonsmaler, men også er et uttrykk for genialitet. Malmanger på sin side mener at Balkes møte med J. C. Dahl og C. D. Friedrich er avgjørende for Balkes kunst og uttrykk. Malmanger søker også en dypere forståelse for hvorfor Balke var så lite akseptert i sin samtid. Han nevner Balkes tendens til å uttrykke naturen i små glimt og mangel på detaljer som en mulig årsak. Datidens måte å male landskapsbilder på, spesielt i den Tyske skolen, tok sikte på å fremstille naturen nøyaktig og presist.

I sin artikkel i Byminner fra 1986 skriver Anne Wichstrøm om 14 veggmalerier av Peder Balke. (Wichstrøm, 1986, s. 17-31) Disse 14 maleriene er gjort på lerret som er spent opp på veggen med lister. Maleriene er tilpasset til flaten de skulle dekke og Wichstrøm mener bildene er malt i 1836/1837, ikke i 1835 som Balke selv nevner i sine erindringer. Hun begrunner det med at Balke har malt politiske motiver som ennå ikke hadde funnet sted i 1835. Wichstrøm setter motivvalgene til Balke i sammenheng med at oppdragsgiveren Thor Olsen var en meget politisk aktiv mann, og Balkes egne gryende politiske interesse. Hun ser billedmotivene i sammenheng og argumenterer for en patriotisme og gjennomgående tanke bak motivene, hun hevder bildene er skapt som et nasjonalpatriotisk billedprogram. Wichstrøm nevner også et annet oppdrag for Mons Thoresen, men disse bildene er ikke bevart. Thoresen-bildene er etter all sannsynlighet de siste bildene Balke gjorde som veggmalerier.

Øystein Loge skriver om Balkes kunst i sin bok «Deformasjon», sammen med kunstnere som Lars Hertervig, Edvard Munch og Nikolai Astrup (Loge, 1991). Loge mener Alsviks påstand om at Balke sluttet å male etter han flyttet tilbake til Norge på 1850-tallet ikke stemmer. Han mener grunnen til at disse bildene ikke er kjent er at kunstmiljøet i Norge var for begrenset og at Balke isteden fokuserte på sin politiske karriere. Siden Balke hadde klart å skaffe seg økonomisk frihet var han ikke lenger avhengig av kunstmiljøene, kritikerne og kundene. Han kunne derfor fokusere på den delen av kunsten han selv satte pris på. Den økonomiske friheten ga ham også frihet til å eksperimentere. Loge trekker også frem Dahl og Friedrich som sterke innflytelser på Balke og han er opptatt av spesielle trekk ved Balkes bilder som han er som uttrykk for at Balke bevisst brukte deformasjon som metode. Han mener Balke ikke var opptatt av å gjengi naturen objektivt, men heller dens følelsesmessige kvaliteter og brukte enkle tegnelignende streker og former for å få et slikt uttrykk.



Per Kirkeby har skrevet et essay om sin oppdagelse og sitt kunstneriske møte med Peder Balke (Kirkeby, Lange, & Balke, 1996) og har i same bok utgitt mange av Balkes bilder. I essayet har han skrevet om opplevelsen av å finne en kunstner som gav mening til hans sekstitalls kitsch. Kirkeby oppfatter Balke som en romantisk kunstner som skildret den romantiske naturen på en uærlig måte, sett i forhold til sine samtidige romantikeres fokus på detaljer. Han sier «The pictures were indeed an orgy of dirty tricks worthy of any stunt painter: waves executed as marbeling, sponge-dubbing, combing wet paint, and whatever else worked» (Kirkeby et al., 1996, s. 6-7). Kirkeby mener Balke var en modig mann som holdt fast ved sine håndverksteknikker og ikke ga etter for presset, og dermed hadde tvunget seg inn i samtidens rammer. Han mener det er spenningen mellom den generelle formen og komposisjonen i bildene og det han kaller «blots, the casual motion of the hand»(s. 12) som gir Balkes bilder det karakteristiske uttrykket. Han forklarer med et sitat fra Cozens:

«All the shapes are rude and unmeaning, as they are formed but with the swiftest hand. But at the same time there appears a general disposition of these masses, producing one comprehensive form, which may be conceived and purposely intended before the *blot* is begun. The general form will exhibit some kind of subject, and this is all that should be done designedly.» (Kirkeby et al., 1996, s. 12)

Kirkeby mener noe av grunnen til at Balke ikke var kjent for sine bilder i sin egen samtid, var at hans sosiale engasjement var for vidtrekkende og at hans kunst ikke sprang ut av et lidende sinn, men en mann med en visjon av naturen basert på strømninger fremmed for den norske kunstverdenen.

I likhet med Kirkeby sammenligner også Dieter Buchhart (Buchhart et al., 2008) Peder Balke med kunstneren Alexander Cozens. Buchhart skriver utfyllende om Balkes spesielle maleteknikk og sammenligner ham med flere kunstnere som samtidig eller litt senere hadde begynt å eksperimentere med teknikker som kan minne om Balkes. Buchhart nevner blant annet William Turner, Victor Hugo, Paul Klee, Jan de Momper og C. D. Friedrich, men han mener det er usannsynlig at Balke har kjent til disse malernes eksperimenter siden de aldri ble stilt ut eller publisert før etter Balkes død. Buchhart mener også Balke kan ha vært inspirert av datidens akvarellmaling, men at han tok det et skritt lenger ved ikke bare å legge til, men også ta vekk maling fra lerretet. Buchhart skriver:

«Det er således ikke en kunstnerisk vilje til at finde et moderne udtryk eller en bevidst drejen af mod den barokke sti, der ligger til grund for Balkes brud med konvENTIONERNE, men snarere hans virke som dekorationsmaler. Den effektive og raske arbejdsgang i en additiv vådt i vådt-teknik stemmer overens med betydningen af dekorasjonsmaleriet og tillod muligvis de Momper at efterkomme de mange bestillinger. Det

er interessant at sammenligne Balkes «kunstneriske» værker med hans dekorasjonsarbejder, og at han udførte begge opgaver på hver sin måde (s. 39).»

Buchhart legger også vekt på Balkes komposisjon, som bringer naturens topografi inn som formelementer i komposisjonen. Han peker på dette sammen med maleteknikken og deformasjon som virkemiddel i Balkes kunst. Han mener også at Balkes måte å behandle farge som materiale, som et gjenstandsbyggende bildeelement, viser en modernitet i hans kunst.

«Baseret på en forståelse af synets subjektivitet forcerer han i disse malerier bildelementernes selvstændiggjørelse. På den ene side abstraherer han på baggrund af et konkret motiv, på den anden side omformer han motivet med deformation og formkongruens som kompositionsprincipper. Med stor radikalitet modellerer han farven og indfører subjektilet som et genstandsopbyggende billedelement (s. 43).»

I den samme boken redegjør Kasper Monrad for Balkes tid ute i Europa. Han antyder flere kunstnere Balke kan ha møtt. Balke selv skriver ingen navn i sin egen biografi. Monrad mener at han kan ha møtt kunstnere som William Turner, Thomas Fearnley, C. J. Fahlcrantz, J. C. Dahl, C. W. Eckersberg, Louis Gurlitt, J. T. Lundbye, C. D. Friedrich, Thèodore Gudin, Eugène Isabey og John Constable.

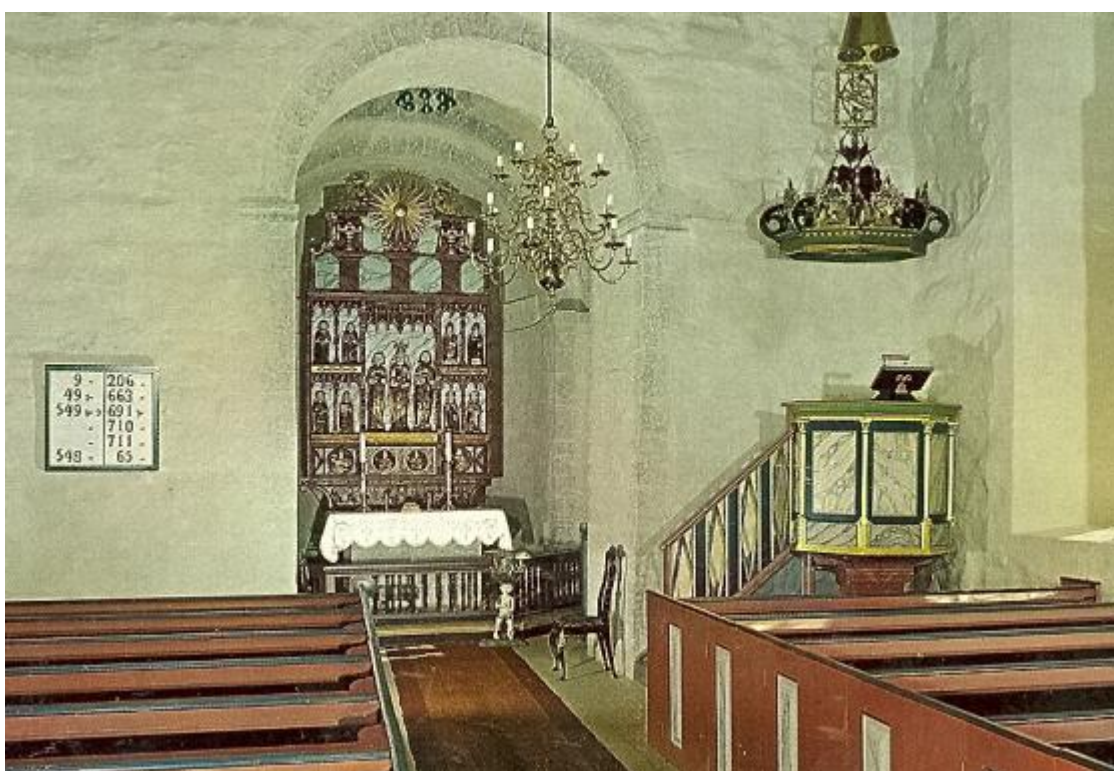
Det finnes også en masteroppgave fra UiO som handler om Peder Balke. Ingrid Enger Foss skrev oppgaven som en del av sin master i kunsthistorie i 1999 (Ingrid Enger Foss, 1999). Hun registrerer og tolker salmaleriene til Balke og forsøker å sette ham i en kulturpolitisk og sosial sammenheng. Foss mener bakgrunnen for Balkes bilder kan finnes like mye hos arbeidsgiverne og samfunnet som hos Balke selv. Hun skriver omfattende gårdshistorier og bygger mange av sine tolkninger på brev eller tekster diktet av Balke. Hun har som mål å se på stilforandringene i Peder Balkes kunst og prøve å se om personer i hans omgangskrets har påvirket denne stilforandringen. Hun ønsker også å finne meningen i bildene og å vise at motivvalgene i saldekorasjonene kan ha vært like mye påvirket av oppdragsgiverne som Balke selv.

Foss har også skrevet en artikkel hvor hun mener at hun har funnet dekorasjoner av Peder Balke i en gård i Totenvika. Hun mener gården er Nedre Vang i Totenvika (Ingrid Enger Foss, 1998) og at Peder Balke dekorerte den i 1833-34 fordi hun mener han har kommet over stenkdekoren mens han studerte i Sverige i 1829-33. Hun mener også at Balke har brukt den samme teknikken på Dyhren gård. Se Figur 10 i kapittel 0.

### 3.3 Bildeutvalg

Balke har hatt en stor produksjon av bilder, særlig etter endt utdanning. Nettopp fordi Balke har hatt en så stor produksjon har jeg måtte velge ut noen bilder å presentere for å vise den utvikling Balke har hatt.

Hva Balke malte i sine år som dekorasjonsmaler er særdeles usikkert. Slike gjenstander og dekorasjoner var uvanlig å signere, derfor er det svært vanskelig å slå fast hva som kan være Balke. De sikreste kildene er dekorasjonene i Balke og Kolbu kirke, men begge kirkene har vært renovert flere ganger, sist i henholdsvis 1967 og 1955 (Kirkeniøstretoten.no, 2011). Balke skriver om malingen av begge kirkene i sin egen selvbiografi (Fett, 1921).



Figur 5 Balke kirke

Selv om begge kirkene har vært renovert, er det sannsynlig at Balkes dekorasjoner ikke har vært så fjernt fra de som er i dag. Jeg har ikke funnet noen nedtegnelse av nymaling i kirkene, bare restaurering av den gamle. I begge kirkene er det snakk om marmorering og lasurer på talerstolen og benkeradene.

En annen kilde til hvordan Balkes malerstil kan ha sett ut er arbeider fra hans læremestre og bestefaren som også var dekorasjonsmaler. Ett eksempel på en slik gjenstand er skatollet under. Dette skatollet er det etter all sannsynlighet bestefaren til Balke som har malt. Det er vanskelig å bevise en slik påstand, men skatollet er del av en større gruppe

arbeid i veldig lik stil. Denne gruppen arbeid tilskrives «Totenmaleren» og det er god grunn til å tro at dette var Peder Balkes bestefar (Sveen, 1984). Bestefaren var en inspirasjon for Balke og det er ikke usannsynlig at han kan ha malt noe lignende selv. Skatollet er i privat eie på Toten.



Figur 6 Skatoll (P.E.)

Skatollet er malt i en lasurteknikk for å ligne dyrere og mer forseggjort treverk. Klaffen er kun skåret ut i omrisset av speilene, resten av dybdevirkningene er malte. På skuffene er det malt planter og trær på en hvit bakgrunn, med blå og røde toner øverst og nederst. Blomstene og trærne er gjort med raske sikre strøk i en mørk grøntone.



Figur 7 Nedre Vang Gård

Dekorasjonene på gården Nedre Vang i Østre Toten skiller seg fra de andre arbeidene Balke utførte i samme tidsrom. Dekorasjonene er mest sannsynlig malt i 1833-34 og er gjort i en teknikk som er veldig uvanlig i Norge (Ingrid Engen Foss, 1998). Veggene er marmorerte med malte søyler med klatreplanter og en dekorbord med frynser og blomster



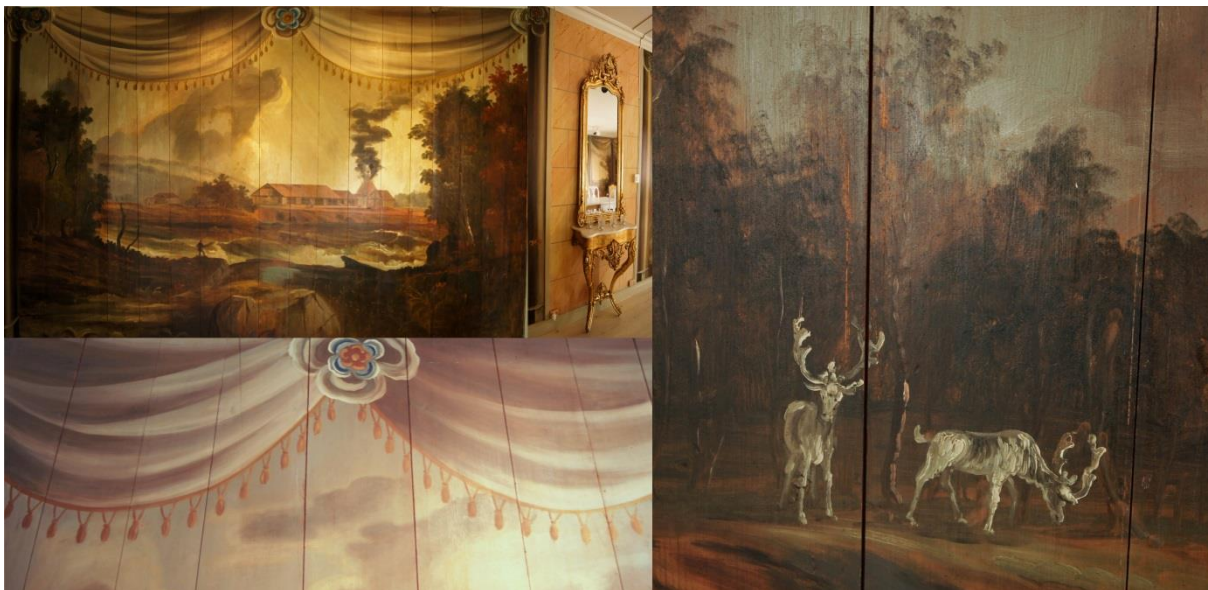
langs taket. Det uvanlige ved dekoren ser man i taket. Dekoren kalles stenkdekor og var vanlig i Sverige, hvor Balke oppholdt seg i 1829-1833. Taket er først malt i hvite, blå og rosa felter, deretter er malingskosten dyppet i maling og slått mot armen så malingen skvettes i taket.



Figur 8 Vestre Balke Gård

Også på Vestre Balke Gård, som ligger rett nedenfor Balke kirke, har Balke malt. Hovedverket er de ti bildene i stua, men her har han også malt marmoreringer i trappeoppgangen og avsatsen til 2. etasje. Han har også malt blomster og draperier under takskjegget. Hvert av bildene i stua er rammet inn av en malt ramme og opp mot taket er det en bord av drapert stoff og blomster. Alle bildene er holdt i brune og dempede nyanser og hele inntrykket er ganske mørkt. Noen av motivene er lokale, men også Nord-Norgemotivene er tydelig representert. Marmoreringene i trappeoppgangen er i rosa- og blåtoner og også her er det mindre bilder over dørene med landskapsmotiver. Borden ute

strekker seg rundt hele huset og holder seg til en nyanse av gult, med skyggeeffekter i en mørkere bruntone.



Figur 9 Rognstad Gård

Bildene på Rognstad gård var opprinnelig i 2. etasje, men etter de ble skadet i brann i 1960 ble de flyttet til et tilsvarende rom i 1. etasje. Maleriene er restaurert av Riksantikvaren i 1963. Også her er det ti motiver, både lokale og fra Nord-Norge. Bildene går fra gulv til tak, bare avgrenset av en smal list. Øverst er det malt et drapert stoff holdt på plass av blomster. Mellom feltene er det malt grå søyler og et mindre felt er marmorert og malt til å ligne steinblokker eller mur. Alle bildene har en varm, gyllen tone og inntrykket er ikke fullt så mørkt som på Vestre Balke.

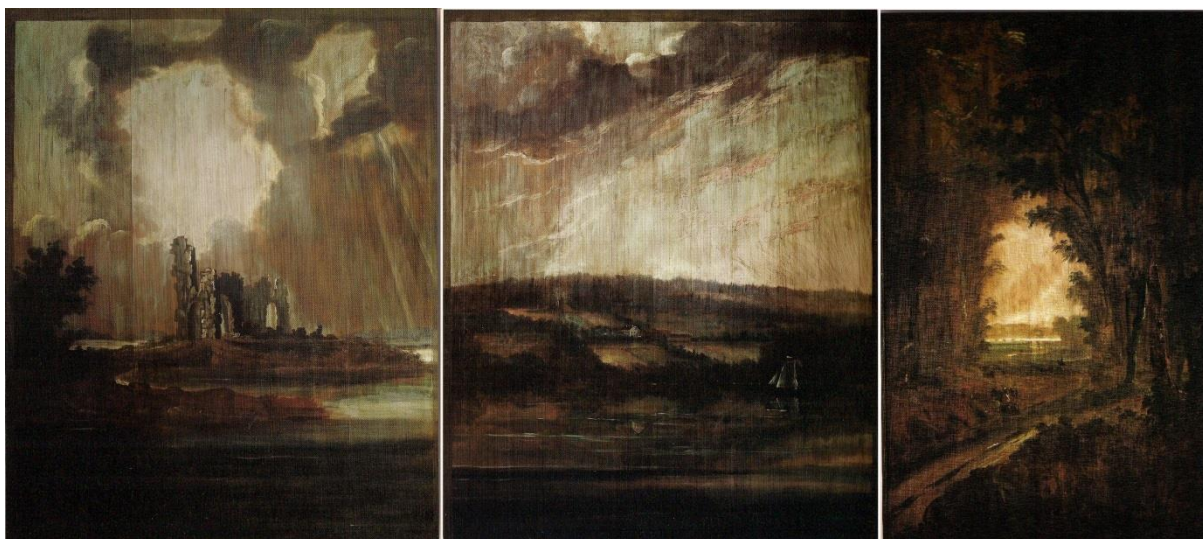


Figur 10 Dyrhen gård. Bildene er trykt med tillatelse fra Riksantikvaren. Fotograf ukjent.

Dekorasjonene på Dyrhen gård eksisterer dessverre ikke lenger. Disse bildene er tatt på 50-tallet og bygningen brant 28.10.1978 og dekorasjonene gikk tapt. Ut fra de bildene vi har av rommet ser vi at vi finner de samme søylene som på Vang Gård med klatreplantene på.



Veggfeltene er marmorert og det var også to landskapsbilder, tvers ovenfor hverandre. Øverst langs taket går det også en malt stoffdrapering med to stoffer som slynger seg om hverandre med dusker i kantene. Taket, i motsetning til på Vang Gård, er holdt i hvitt, uten noen dekorasjon.



Figur 11 Billerud Gård

Billerud gård på Kapp skiller seg ut fra de andre salene Balke har malt, fordi det ikke er noe tegn til «ekstra» dekorasjoner som marmoreringer eller draperier, slik som det er på de andre gårdene. Maleriene på Billerud gård strekker seg over hele veggfelt, eller over de doble dørene. Også i gangen inn til salen er det tre bilder over dørene. De totalt 11 bildene er mørke og brune, med lyse kontraster i gulhvitt. Også her er det lokale motiver blandet med motiver fra Nord-Norge.

I motsetning til skatollet, Nedre Vang og marmoreringen i kirkene er ikke dekorasjonene på gårdene Balke, Rognstad, Dyhren og Billerud rene dekorasjonsmalerdekorasjoner. Her begynner Balke å blande stiler, han maler fortsatt søyler og bruker marmoreringer, men han bruker også store veggfelter til rene landskapsmalerier. Bildene på gårdene på Toten er mest sannsynlig malt mellom 1833 og 1834, før Balke flyttet til Christiania.

Kunstbildene jeg har valgt ut er fra ca 1840 til 1875. Jeg bruker kun daterte bilder.

## Bildet finnes kun i den trykte utgaven



**Figur 12 F.v. Nordkapp 1844 (P.E.), Båter i krapp sjø 1842 (P.E.), Fra Nordkapp c. 1840 (Nasjonalgalleriet) og Bølger mot stranden 1843 (P.E.)**

Den første gruppen er fra mellom 1840 og 1850. Balkes tidlige bilder er mye mørkere enn de senere bildene. Dette har nok sammenheng med at han fikk utdanning i Düsseldorf og at Düsseldorfskolen var veldig mørke i sin stil. J.C. Dahl advarte i sin tid mot «den gyldne koloritt» som dominerte hos Düsseldorferne.

## Bildet finnes kun i den trykte utgaven



**Figur 13 F.v. Fyr ved den norske kyst c.1855 (Nasjonalgalleriet), Nordkapp 1854 (P.E.), Kystlandskap med vrak c.1860 (Nasjonalgalleriet) og Nordkapp 1852 (P.E.)**

Den andre gruppen er fra 1850 til 1860. Mange av bildene er fortsatt ganske mørke, men den brun-rosa tonen er på vei vekk i bildene til Balke. Han begynner også å male de lasurlignende bildene med hvit bakgrunn som han senere blir så kjent for.



# Bildet finnes kun i den trykte utgaven



**Figur 14 F.v. Utsikt over Grimstad 1875 (Nasjonalgalleriet), Nordlys over kystlandskap c.1870 (Nasjonalgalleriet), Stetind med båt i krapp sjø 1861 (P.E.) og Stetind 1864 (P.E.)**

Den siste gruppen bilder er fra 1860 til 1875. Nå er bildene mye lysere og lettere, og lasurteknikken mot hvit bakgrunn kommer for alvor. Balkes motivverden er ganske repetitiv og mye av hans kunstneriske virksomhet er farget av Nord-Norgeturen han tok i sin ungdom. Motiver som Stetind, Nordkapp, Nordlys og kystmotiver går igjen i hele hans produksjon.

## 4 Transformasjon

For å komme frem til en måte å bruke transformasjon som prosess og metode vil jeg først beskrive hvordan transformasjon er blitt brukt av andre i andre fagretninger for å få en forståelse av hva begrepet kan romme. Basert på denne informasjonshenting vil jeg komme frem til en definisjon og et arbeidsverktøy jeg kan benytte meg av i mitt videre arbeid, både som et beskrivende verktøy for Balkes utvikling, men også som prosess for eget arbeid. Jeg vil også se på lignende begreper for å sette rammene klarere for mitt eget verktøy.

Når det kommer til å finne en måte å bruke transformasjon som arbeidsmetode og verktøy i håndverk og kunsthøgskole, skal det vise seg at ordet kan finnes så mange steder, men at det sjelden eller aldri er definert. I litteraturen hvor transformasjon er brukt i kreative fagretninger, er de fleste av artiklene eller bøkene av nyere dato. De fleste fra de siste tiårene. Forskjellige fagretninger har forskjellige definisjoner. Det finnes hovedlikheter, men også små forskjeller som kan utgjøre mye.

I ordnett.no kan vi lese følgende definisjon av transformasjon:

### «Transformasjon

- omforming (-forming, -skaping)
- omdanning, forvandling
- omforming av et matematisk uttrykk
- (språk) omforming av en grammatisk grunnstruktur til en annen (f.eks fra *aktiv* til *passiv*)
- Grammatisk struktur som kan sees som en omforming av en grunnstruktur»

(Ordnett.no, 2013c)

I Encyclopaedia Britannica finner man ikke bare den grammatiske betydningen av transformasjon, men også den brukt i biologi og fysikk:

“transformation, in biology, one of several processes by which genetic material in the form of “naked” deoxyribonucleic acid (DNA) is transferred between microbial cells. Its discovery and elucidation constitutes one of the significant cornerstones of molecular genetics. The term also refers to the change in an animal cell invaded by a tumour-inducing virus.” (2013b)

“Galilean **transformations**, also called Newtonian **transformations**, set of equations in classical physics that relate the space and time coordinates of two systems moving at a constant velocity relative to each other.” (2013a)

Som man ser av eksemplene, defineres transformasjon forskjellig i forhold til hvilken faggruppe man tilhører. Selv om ordet i seg selv kan være synonymt med endring, forvandling, omforming, er det nyanseforskjeller innenfor hvert fagområde. Det er

forskjell på transformasjon i betydningen kreftceller og klassisk fysikk. Så hvilke nyansforskjeller er det som er viktige for å kunne bruke transformasjon i kreative, utøvende fag fra andre fagretninger?

Det britiske designrådets research and development team (RED) har gitt ut en artikkel hvor de tar for seg utfordringene med transformasjonsdesign. De definerer transformasjonsdesign<sup>1</sup> på følgende måte:

“Transformation design asks designers to shape behaviour – of people, systems and organisations – as well as form. Because of this, its practice demands a high level of ‘systems thinking’: an ability to consider an issue holistically rather than reductively, understand relationships as well as components, and to synthesize complex sets of information and constraints in order to frame the problem.” (Burns, Cottam, Vanstone, & Winhall, 2006)

De setter transformasjonsdesign inn i et større bilde, hvor designere må jobbe i team på tvers av fagretninger for å løse designspørsmål som ikke bare innebærer spørsmål om form, men også sosiale, politiske og organisatoriske spørsmål.

I en artikkel i bladet Arkitektur DK skriver Nicolai Brock et essay om sine tanker rundt transformasjon som begrep i forhold til renovering av bygninger. Han ender opp med en slags definisjon inspirert av Alois Riegl og sier: «Ordet transformation kan passende være en betegnelse for den forandringsprosess, som kulturskapt objekter mer eller mindre naturlig eller hjulpet af mennesker undergår, inden de forgår.» (Brock, 2011) I den sammenheng har han laget en illustrasjon som viser hvilke menneskeskapt forandringsprosesser han ser for seg.

---

<sup>1</sup> «In broad terms, transformation design is a human-centered, interdisciplinary process that seeks to create desirable and sustainable changes in behavior and form – of individuals, systems and organizations – often for socially progressive ends.» (Wikipedia, 2012)

## Bildet finnes kun i den trykte utgaven



Figur 15 Transformasjonsmodell (Brock, 2011)

Med denne definisjonen av transformasjon kan man ikke ta utgangspunkt i et naturgitt objekt, det må være kulturskapt, og transformasjonen skjer gjennom endringene beskrevet i modellen. Denne definisjonen av transformasjon kan godt fungere i kreative fagretninger, men den er litt for snever. Transformasjon kan også bli brukt om endringer utenom modellen. Endringene i modellen må skje med utgangspunkt i et kulturskapt objekt og alle endringsfaktorene i modellen krever fysiske endringer på, i dette tilfellet, bygningen. Kan ikke transformasjon finne sted, selv om objektet ikke kun endres fysisk, og med et naturgitt utgangspunkt? Måten jeg vil bruke transformasjon på krever en litt mer smidig løsning en den arkitekturen foreslår.

Noe som absolutt taler for at transformasjon kan finne sted og brukes, også i en abstrakt forståelse av ordet, er psykologiens, pedagogikkens og antropologiens respektive bruk av ordet. I et pedagogisk perspektiv kan man si at transformasjon, satt veldig på spissen, skjer ved all læring. Ved tilegning og mestring av ny kunnskap endres vi som mennesker, bevisst eller ubevisst. Meningssett, holdninger og kunnskapsnivå endres gradvis gjennom en læringsprosess og vi kan argumentere for at vi ikke er helt den samme personen som før vi tilegnet oss den nye kunnskapen. Selv om læring kan endre oss, vil vi fortsatt sitte igjen med det samme fundamentet, vi vil alltid ha en kjerne som gjenkjennes som selvet, både av oss selv og andre (Wallace, udatert). Transformasjonslæring finner vi som oftest når vi

snakker om opplæring av voksne som allerede har en basekunnskap, men som ofte må transformere kunnskapen, ikke bare legge til ny viten, for å oppnå ny læring.

«Even though students may have no experience in your class or your field, they enter your classroom with a long history of academic training and life experience. For this reason, presenting new information is not enough to guarantee optimal learning. Students must recognize the limitations of their current knowledge and perspectives. This means that you cannot simply unload your knowledge on students. What is required is a true transformation of students' existing knowledge.» (McGonigal, 2005)

I psykologiens og antropologiens forståelse av transformasjon dreier det seg om identitet, eller konstruksjonen av identitet, sett i et sosialt eller enkeltmenneskelig perspektiv. Det kan også brukes i behandlinger av sinnslidelser. For å komme tilbake på sporet av hvordan transformasjon i kreative fagretninger kan brukes vil jeg trekke frem ett kapittel i boka *Transformation: Identity Construction in Contemporary Culture* (McCracken, 2008). Forfatteren av boka tar for seg flere typer transformasjon, men det er kapitlet «Fashion, designers, and trends (and collective transformations)» som er det mest interessante for min oppgave. Her snakker McCracken om fire iboende transformasjoner i mote og trender:

«First, fashion helps us remove ourselves from the grip of orthodoxy, convention, and habitus. It allows us to respond by carefully modulated degrees, with a minimum of exposure, always with the ripcord of a costless repudiation near at hand. But more than that, it lets us audition the change, try it out by subtle stages. Both externally and internally, fashion works as the thin edge of transformation's wedge. Second, fashion lets us all move away from orthodoxy even as it allows us both to stay together and to maintain our differences. (...) Third, fashion is also a listening device, a cultural conning tower, a way of detecting tiny changes and finding the most compelling material form of representing them. Finally, fashion allows us to include ourselves in the magic circle. (...) It allows all of us to claim to be "hipper than thou" while protecting us from the logic when it is exercised by others. (...) Fashion pulls us into transformation so subtly that we have no sense of movement. (...) Fashion is one of the best-kept secrets of the transformational society, almost perfectly hidden from view behind our ambivalence. (McCracken, 2008, s. 216-236)»

McCrackens bok har et antropologisk synspunkt på transformasjon, men boken har synspunkter som kan brukes for å lage en prosess av transformasjonsbegrepet. Slik som McCracken beskriver mote, som en mekanisme som lar oss både bevege oss vekk fra det ortodokse samtidig som det binder oss sammen, tror jeg er viktig å ha i bakhodet når begrep skal bli prosess. Målet er å bevege seg ut av den nærmeste likheten, men å beholde en tilhørighet.

I en tidligere masteroppgave fra Høyskolen i Telemark i 2001 blir transformasjon definert slik:

«transformasjon betyr modifisering eller forandring av en form eller en struktur, samtidig som grunnleggende elementer beholdes (...) dette er en prosess som bryter inn i vår objektverden, ikke bare fysisk, men også rasjonelt og emosjonelt. (s. 7) Transformasjonen blir å betrakte som en gjenfødelse, hvor en ikke har fridd seg fra det forrige livet, men bærer det med seg. (s. 113) (Bråten, 2001)»

## 4.1 Definisjon

Selv om Bråten noe senere i sin tekst begrenser seg til redesign eller «found objects» synes jeg hans definisjon er den som kan fungere best i møtet med kreative fagretninger. Det er denne definisjonen jeg kommer til å forholde meg til, men jeg vil gjøre noen mindre endringer:

**Transformasjon innenfor kreative fagretninger, er endring av form, struktur, gjenstand, bilde eller kontekst, samtidig som grunnleggende elementer beholdes. Det er en prosess som bryter inn i vår objektverden, ikke bare fysisk, men også rasjonelt og emosjonelt. Endringene er tydelige samtidig som utgangspunktet får skinne igjennom. Transformasjon kan betraktes som en gjenfødelse, hvor en ikke har fridd seg fra det forrige livet, men bærer det med seg.**

Man kan også si, veldig forenklet, at transformasjon er en beskrivbar prosess med et forutsigbart resultat.

## 4.2 Beslektede begreper

Beslektede begreper til transformasjon blir fort en gråsoner, fordi transformasjon i seg selv er så vanskelig å definere. Definisjonsspørsmålet er heller ikke det viktigste, men jeg synes det er nyttig å se transformasjon opp mot andre begreper, slik at jeg tydeligere ser hvordan jeg kan bruke begrepet i min prosess. I enkelte sammenhenger fungerer begrepene som synonymer, men det kan være nyanseforskjeller som gjør at man heller snakker om transformasjon og det er disse nyansene jeg ønsker å utforske.

### 4.2.1 Endring

Fra ordboka: «**endre –et; -ing** gjøre annerledes; forandre» (Ordnett.no, 2013a)

Det må endringer til for at det i det hele tatt skal eksistere noen transformasjonsprosesser. Men det er rimelig å anta at en transformasjon er mer sannsynlig å snakke om når det skjer en serie gradvise endringer fra en tilstand til en annen, og at endringene ikke er så dramatiske at vi mister forbindelsen til utgangspunktet. For å kunne snakke om en transformasjon må det endring til, men vi må også kunne gjenkjenne elementer fra gjenstanden/tilstanden vi startet ut i fra.

## 4.2.2 Designprosesser

I den nye læreplanen for valgfag i ungdomsskolen har utdanningsdirektoratet laget følgende modell for en designprosess (første bilde):

Bildet finnes kun i den trykte utgaven

**Figur 16** Fra øverst til venstre: Designprosess (Utdanningsdirektoratet, 2012), Design Process Infographic (RaayaDesign, 2013), Meldert engeneering model (Meldert, 2013) og Eco-farming Design Process (Chan, 2013)

Som bildene viser finnes det mange måter å tenke designprosess på, men jeg bruker utdanningsdirektoratets som eksempel i teksten. I følge denne modellen er det mange ytre faktorer som påvirker en designprosess. Artefakten eller gjenstanden skal svare til mange krav, også med hensyn til kultur og miljø. Designprosessen går derfor ikke bare ekspansivt utover, men skjer i trinn frem og tilbake mellom forskjellige krav, artefakten man går ut i fra, og hele tiden gjennom mye designvalg.

Det å skille en transformasjonsprosess fra en designprosess er, når det kommer til stykket, kanskje ikke hensiktsmessig. En transformasjon kan inngå som en del av en designprosess og selve transformasjonen kan også sees som designprosess. Det vil derimot være forskjellige måter å tenke på avhengig av merkelappen man vil sette på prosessen.

For skal man prøve å lage et skille på en designprosess og en transformasjonsprosess, vil jeg peke på at en designprosess kan gå mye lenger enn en transformasjonsprosess.

Transformasjonen begrenser seg ved at sluttproduktet må ha gjenkjennbare elementer fra utgangspunktet som i definisjonen hos Bråten (2001). I en designprosess kan man fortsette utover det gjenkjennbare og ende opp med et helt nytt produkt. Når denne skillelinjen går er ikke lett å definere. Når blir produktet noe nytt og selvstendig? Dette problemet vil jeg diskutere nærmere i kapittel 7.

### 4.2.3 Deformasjon

Fra leksikonet: «Deformering, deformasjon, det å deformere, aktiv eller passiv prosess som fører til betydelig endring av en akseptert eller konvensjonell form.» (snl.no, 2007)

Her vil jeg peke på to punkter jeg mener det er rimelig å anta skiller deformasjon og transformasjon. For det første må deformasjonen ha utgangspunkt i en «akseptert eller konvensjonell form» (snl.no, 2007). Transformasjon kan foregå også med utgangspunkt i ukonvensjonelle og abnormale former, så lenge resultatet har slektskap med utgangspunktet. For det andre: Deformasjonen kan gå så langt at det fører til brudd med gitte, aksepterte konvensjoner. Transformasjonen kan aldri gå så langt fordi vi da mister gjenkjennbarheten med utgangspunktet.

### 4.2.4 Stilisering

Fra ordboka: «**stilisere** -er, -te, -t :forenkle og forskjønne, skjematISere» (Ordnett.no, 2013b). Jeg vil absolutt påstå at stilisering er en effektiv måte å transformere på, men transformasjon kan også brukes om en forvansking. Man kan transformere også ved å legge til, ikke bare trekke fra og forenkle.

## 4.3 Anvendelse

Nå som vi har kommet nærmere kjernen på transformasjon som begrep, hvordan kan vi bruke begrepet analytisk?

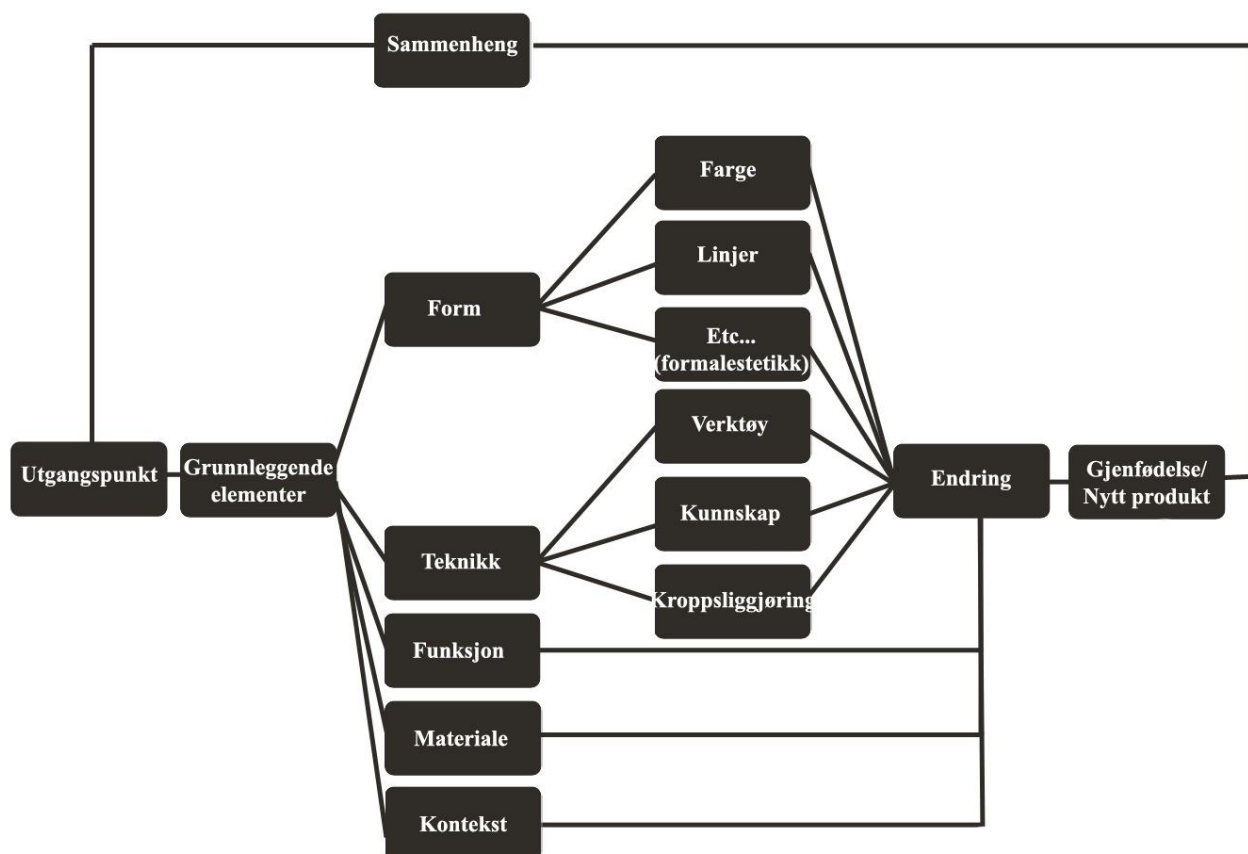
Det første logiske skrittet vil være å se nærmere på den definisjonen jeg har valgt å bruke:

**Transformasjon innenfor kreative fagretninger er endring av form, struktur, gjenstand, bilde eller kontekst, samtidig som grunnleggende elementer beholdes. Det**



er en prosess som bryter inn i vår objektverden, ikke bare **fysisk**, men også **rasjonelt** og **emosjonelt**. Endringene er **tydelige** samtidig som **utgangspunktet** får skinne igjennom. Transformasjon kan betraktes som en **gjenfødelse**, hvor en ikke har fridd seg fra det forrige livet, men bærer det med seg.

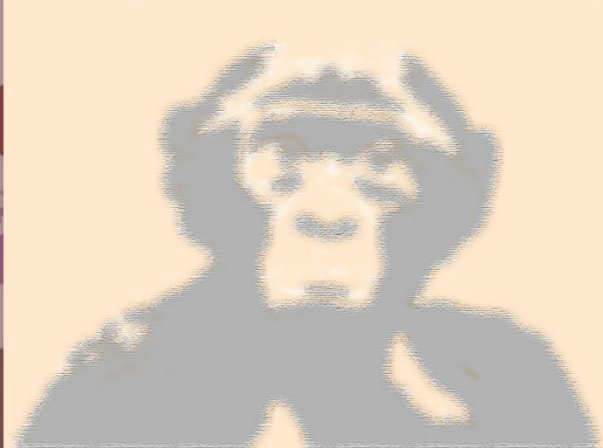
Jeg har laget noen uthevninger av ord jeg mener kan brukes til å lage et analyseverktøy:



Figur 17 Transformasjon

Denne figuren er vel en forenkling av prosessen, men jeg synes det er godt å billedliggjøre begreper og tanker slik at jeg enklere kan forklare mine tanker rundt dem. Slik jeg tenker at en transformasjon kan foregå må vi ha et utgangspunkt. Dette utgangspunktet består av flere grunnleggende elementer, byggeklosser, som sammen utgjør f.eks. et bilde eller en gjenstand. Disse elementene går på alt fra fysiske forutsetninger som materiale eller teknikk, til mer abstrakte elementer som kontekst eller formalestetiske begreper. Hvilke elementer som er til stede i utgangspunktet, og om de er grunnleggende, blir gjerne et diskusjonstema. Mitt forslag til hvor disse elementene befinner seg gir modellen over en forklaring på, men i all hovedsak mener jeg at et grunnleggende element kan kjennetegnes ved at om det endres, vil det ha stor betydning for helheten (i f.eks. bildet).

Bildet finnes kun i den trykte utgaven



Figur 18 Eksempel på endring av grunnleggende elementer (Bilde hentet fra National Geographic, 2013)

Det første bildet, øverst til venstre, er originalen eller utgangspunktet. De følgende bildene har jeg lekt med i Photoshop. Det første elementet jeg har endret er fargen, bildet er fortsatt det samme bare at fargene ikke lenger er grønne, men røde. Bildet blir veldig forskjellig fra originalen, men fortsatt gjenkjenner vi bildet med letthet. Farger er et grunnleggende element i dette bildet - ved å endre fargen endrer vi bildet betraktelig. Det er slik vi kan sette fingeren på grunnleggende elementer. På det neste bildet, nederst til venstre, har jeg ikke bare endret fargen, men også detaljrikdommen i bildet. Jeg har overdrevet former og forenklet linjer, men fortsatt kjenner vi igjen apekatten. I det siste bildet har jeg forenklet enda et hakk, og fjernet mer av fargene. Konturene og linjene er ikke lenger tydelige, men apekattens trekk er fortsatt gjenkjennbare. Det er dette jeg mener er en transformasjon. Gjennom flere prosesser med endringer har bildet av apekatten blitt transformert, men apekatten er fortsatt gjenkjennelig i det siste bildet. Silhuetten og trekkene er fortsatt de samme, det er fortsatt et bilde og konteksten er også den samme. Noen grunnleggende elementer de samme, andre er endret.

En av utfordringene med å jobbe med transformasjon er at man både jobber med det gjenkjennbare, men også med endring. Å kopiere gjenstander eller kunstverk har liten ny kunstnerisk verdi, altså må vi endre på noe, eller tilføre noe nytt for å få et selvstendig

produkt. Samtidig som produktet skal være selvstendig, er det viktig å kunne se en link til utgangspunktet. Derfor kan man si at transformasjon er en beskrivbar prosess med et forutsigbart resultat, og også en prosess som kanskje kan beskrives baklengs hvis utgangspunktet skinner tydelig gjennom. Som Sherlock Holmes forklarer deduksjonens kunst:

«Most people, if you describe a train of events to them, will tell you what the result would be. They can put those events together in their minds, and argue from them that something will come to pass. There are few people, however, who, if you told them a result, would be able to evolve from their own inner consciousness what the steps were which led up to that result. This power is what I mean when I talk of reasoning backwards, or analytically. » (Doyle, 2004, s. 103)

Jeg har tenkt å prøve Sherlock Holmes` metode fordi første del av problemstillingen min går ut på å finne ut om utviklingen i Peder Balkes bilder kan beskrives som en transformasjon. Kan man bruke transformasjon for å beskrive en utvikling i ettertid? For å finne ut om det har foregått en transformasjon vil jeg ta utgangspunkt i følgende spørsmål:

- Hva er utgangspunktet?
- Hva er grunnelementene?
  - Teknikk
  - Form
  - Funksjon
  - Materiale
  - Kontekst
- Hvilke elementer endres?
- Hvordan endres de?
- Endres de nok?
  - For lite?
  - For mye?
  - Når blir det et nytt produkt? Hvor går grensene?
- Hva er gjenkjennbart i det nye produktet?
- Er det en sammenheng?

Målet med disse spørsmålene er å se hvordan transformasjon kan brukes for å beskrive en utvikling hos Balke, og om denne beskrivelsen kan gi et nytt perspektiv på hans kunstneriske produksjon. Gjennom å bruke transformasjon som et analyseverktøy på Balkes kunst håper jeg å vise klarere hvordan hans bakgrunn som dekorasjonsmaler har påvirket hans senere kunst.

## 4.4 Peder Balke og transformasjon

”Maleriet er ligesom Maleren to Slags. Den ene er det egentlig saakaldte Kunstmalerie, en frie Kunst der har Geniet at takke for sin Oprindelse. Det drager Øjnene til sig, taler ligesom med dem, og fører dem bag Lyset formedelst den fineste Illusjon. Det trænger til Hjertet, opvækker Lidenskaberne, sætter dem snart i Skræk, snart i Forundring, og giver ligesom Miltendess Billede, Anledning til store Mænds Dannelsse.

Den anden Art af Maleriet inbegriper Anstrygningen eller Staffermaleriet. Den har Nødvendighed og Yppighet at takke for sin Oprindelse, og er maaske nøvendigere for det menneskelige Selskab end hiin, da den giver det gamle Huusgeraad et nyt Udseende, og tillige gjør det varigt. Den forskjønner Værelsene, Meublerne og Vognene, og giver dem et smukt Udseende. Omendkjønt denne Kunst synes blot mekanisk, udfordrer den dog Kunstskaaber. Den har sine Grunde, sine Regler, som man maae vide for at gjøre arbeidet vel.

Fra ”Nye og fuldstændige Maler- og Forgylder- Bog, Kjøbenhavn 1794.”” (Som sitert i Brønne, 2002, s. 7)

Peder Balke er en maler som beveger seg mellom nødvendighet, yppighet og geni, fra dekorasjonsmalingen til den frie kunst. Kan denne utviklingen beskrives som en transformasjon?

Med utgangspunkt i bildene jeg har valgt ut vil jeg prøve å finne ut nettopp dette. I kapittel 4 har jeg beskrevet transformasjon og kommet frem til en rekke spørsmål som kan være utgangspunkt for en slik analyse. Jeg vil ta for meg ett og ett av punktene og se dem i forhold til eksemplene jeg har plukket ut.

### 4.4.1 Hva er utgangspunktet?

Utgangspunktet for Balke er hans utdannelse som dekorasjonsmaler på bygdene. Dekorasjonsmaleriet er en anonym kunstart. Det er sjelden at slike arbeider er signerte. Det er derfor vanskelig å si med sikkerhet hvordan Balkes arbeid kan ha sett ut, men noen objekter kan med relativ sikkerhet tilskrives hans bestefar som var en inspirasjonskilde for Balke. Det er ikke usannsynlig at Balke har malt noe lignende selv og forsøkt å etterligne sin bestefar. Skatollet beskrevet over er ett eksempel på dekorasjonsmaling slik den så ut på bygdene, dekorasjonene i Balke og Kolbu kirke er også typiske eksempler. Mindre typisk, men også godt innenfor kategorien er dekorasjonene på Vang gård. Det er disse eksemplene som danner utgangspunktet for Balkes kunst og som blir startpunktet for analysen.

### 4.4.2 Hva er grunnelementene?

Grunnelementene i dekorasjonsmalingen kan deles i flere undergrupper:

## **Teknikk**

Det finnes flere grunnteknikker innenfor dekorasjonsmalingen: Marmorering, ådring, sjablon- og strekdekor, lasering, patinering og frihåndsdekor.

### **Marmorering**

«Marmorering er betegnelsen på dekorativt malerarbeid, som søker å imitere en steinsort. Alle typer steinimiterende, dekorativ maling går i dag under betegnelsen marmorering. (...) Den malte marmoreringen tar nesten alltid utgangspunkt i det utseende steinen får når den er bearbeidet som bygningsmateriale» (Brønne, 2002, s. 85)

Balke har flere eksempler på marmorering i sine tidlige arbeider, i Balke og Kolbu kirker og på gårdene Rognstad, Vang, Vestre Balke og Dyhren.

### **Ådring**

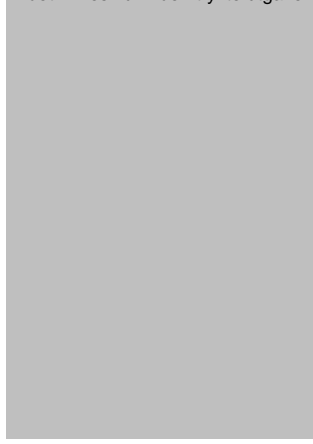
«Ådring er betegnelsen på dekorativt malerarbeid som søker å imitere en tresort.» (Brønne, 2002, s. 123)

Skatollet bestefaren til Balke har malt er et eksempel på ådring, utført i en lasurteknikk. Balke bruker også ådring i noen av sine arbeider. Rammene rundt bildene på Vestre Balke er malt for å ligne trerammer.

### **Sjablon- og strekdekor**

«Sjablonering er å overføre mønster til et underlag ved bruk av en sjablon og maling eller farge. (...) Strekdekor er dekor som består av malte streker. Strekene kan maler enkeltvis eller settes sammen i knipper av parallelle streker med samme eller varierende bredde. Strekene kan også kombineres slik at de skaper en tredimensjonal illusjon.» (Brønne, 2002, s. 183-185)

Bildet finnes kun i den trykte utgaven



**Figur 19 Sjablon- og strekdekor (Bilde hentet fra Brønne, 2002)**

Eksempelbildet er tatt fra boka til Brønne og om bilder skriver han:

«Streker er brukt som illusjon i en komplett romdekor. Dæhlen, Østre Toten. Dekoren er med stor sannsynlighet malt av Peder Balke i slutten av 1820-årene. Hele veggen består av pløyd, glatt panel som går

fra gulv til tak. Brystningen er malt med strekdekor lagt på med høylys- og skyggeeffekt. Det samme er brystningslisten. (...) Halvsøylene er malt som frihåndsdekor og er også malt med lys-og skyggeeffekt, (...) Langs taket er det malt en sjablonbord». (2002, s. 186)

Takborden på Vestre Balke er også utført med sjabloner.

### **Lasering**

«En lasering er malinglag som består av transparente pigmenter og bindemidler, eller malinglag påført så tynt at det underliggende materialet synes gjennom.» (Brønne, 2002, s. 163)

Balke bruker denne teknikken mye. Både i sine dekorasjonsmalerier, men også i sin senere kunst. Lasur på hvit bakgrunn med mørkere toppfarger ble Balkes kjente malerstil.

### **Patinerings**

«Med patinering menes å påføre et underlag en farget eller pigmentert lasur for at overflaten skal få et preg av alder.» (Brønne, 2002, s. 178)

Dette er ikke en teknikk Balke benytter i noen særlig grad.

### **Frihåndsdekor**

«Frihåndsdekor er dekor som er malt «på fri hånd», dvs dekor som ikke er malt ved hjelp av andre hjelpemidler, som sjablon eller linjal, eller utført som illusjon av stein eller tresorter. (...) I det veggfaste, dekorative maleriet blir bl a figurmaleri, ornamentmaleri, rankedekor, blomstermaleri, rosemaling, stillebenmaleri, landskapsmaleri, samt stukk, gips og skulpturimitasjonsmaleri betegnet som frihåndsdekor.» (Brønne, 2002, s. 69)

Dette er den formen for dekorasjonsmaling Peder Balke har gjort mest av. Han blander gjerne flere typer dekorasjonsmaleri i ett og samme rom, og da særlig etter reisen til Nord-Norge. På gårdene på Toten har han blandet landskapsmaleri med rankedekor, draperier og marmoreringer i forskjellige former. Den «reneste» dekoren er på Billerud gård der alle maleriene er rene landskapsmalerier.

### **Form**

Formen i dekorasjonsmaleriet er veldig variert - fra imitasjoner av tre og stein til landskapsmalerier og i et vidt spekter av farger og uttrykk. Felles for dekorasjonsmalingen er ønsket om å dekorere, da gjerne dekke hele flater, følge tak, vinduer eller andre arkitektoniske elementer og forholde seg til rommet og dets bruksfunksjon.

## ***Funksjon***

Funksjonen til dekorasjonsmalingen er i all hovedsak dekor, forskjønnelse, pynt og utsmykning, men det er også et uttrykk for status og datidens mote.

## ***Materiale***

Dekormalingen er utført på møbler, inventar, vegger, tak og gulv. Malingen bestod av et bredt spekter av pigmenter, og var både lim- og oljebasert.

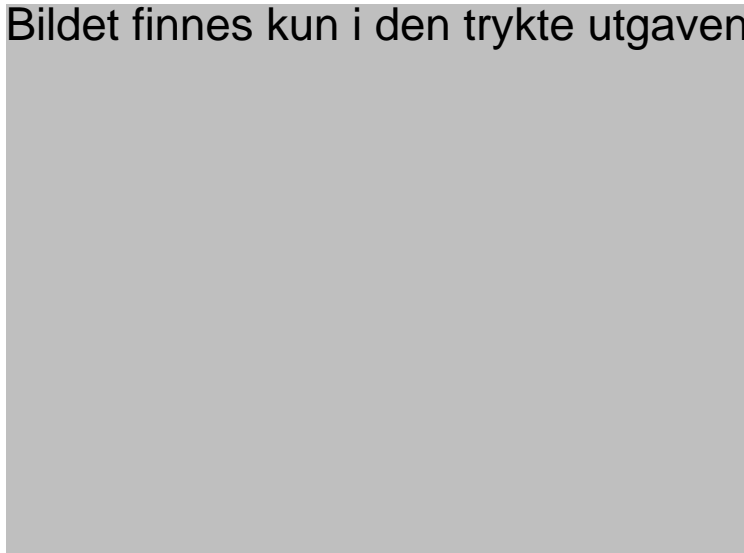
## ***Kontekst***

Dekorasjonsmalingens kontekst henger sammen med motesvingninger ute i Europa, men også med lokale og regionale tradisjoner. Hva som var tilgjengelig av materialer og hva som var den lokale smaken hadde stor innvirkning på hvordan malingen utviklet seg. Variasjoner i kunnskapsnivå hos malerne ga også grunnlag for forskjeller. I begynnelsen var dekorasjonsmalingen kun for de rike, men ettersom tilgangen til pigmenter og bindemidler ble bedre, og flere utdannet seg til malere (eller lærte seg å male som autodidakter) ble også prisene for å få utført dekorasjonsarbeider lavere og «folk flest» hadde råd til dekor. (Brønne, 2002, s. 11-14)

### **4.4.3 Hvilke elementer endres og hvordan endres de?**

Elementene som endrer seg gjennom Balkes kunstneriske karriere er først og fremst at uttrykkene ikke lenger er så brede og de er ikke lenger veggfaste. Elementer som ranker, draperinger, marmoreringer og andre elementer som hører til romdekoren forsvinner og bare landskapsmaleriet blir igjen. Dette flyttes over på lerret. Teknikker som sjablonering, ådring og marmorering forsvinner, men Balke holder fortsatt fast på og utvikler lasurteknikken. Utover i karrieren rendyrker han den med en hvit bakgrunn med mørkere lasurer over. Gjennomskinneligheten blir et kjennetegn for hans kunst. Også de raske skisserende penselbevegelsene blir igjen.

Bildet finnes kun i den trykte utgaven



Figur 20 Utsnitt av "Utsikt over Grimstad" 1875 (Nasjonalgalleriet)

Konteksten for bildene endres også, de er ikke lenger avhengig av å forholde seg til et rom med arkitektoniske elementer. De blir frie, enkeltstående verk som skal fungere i varierende settinger. Merkelappen endres fra dekorasjonsmaling til kunst, og bare denne endringen i benevnelse fører med seg endrede forventninger hos publikum.

#### **4.4.4 Hvilke elementer beholdes?**

Lasurteknikken er det elementet som tydeligst blir beholdt, men også motivvalgene. Norske, lokale scener og da gjerne fra Nord-Norgereisen går igjen gjennom hele hans virke. Selve maleteknikken til Balke, med raske, sikre strøk og at han likte å tørke vekk igjen malingen i felter med kluter, pensler eller hånden, holder seg også gjennom hele karrieren.

#### **4.4.5 Hva er gjenkjennbart i det nye produktet og er det en sammenheng?**

Gjenkjennbare elementer fra dekorasjonsmalingen finner vi også igjen i Balkes kunst. Lasurteknikken med hvit grunn blir trukket frem som ett hovedtrekk, men også penselføringen og motivvalget går igjen hele veien. Forfattere og kunsthistorikere som H. Fett, M. Lange, M. Malmanger, P. Kirkeby og D. Buchhart trekker frem Balkes utdanning og virke som dekorasjonsmaler som viktige for hans kunst. (Se kapittel 3.2.) Jeg vil derfor mene at sammenhengen er tydelig.

#### **4.4.6 Kan utviklingen kalles en transformasjon?**

Kan utviklingen i Balkes bilder kalles en transformasjon? Ja, jeg vil påstå at utviklingen i Peder Balkes kunst kan sees som en transformasjon. Han beholder en kjerne av grunnelementer fra dekorasjonsmalingen, både når det gjelder teknikk og motiv. Selv om endringene er betraktelige, er utgangspunktet synlig og tilgjengelig for tilskueren. Ikke bare for den utdannede, men også for vanlige folk. Dette kan jeg si med rimelig sikkerhet



siden jeg gjennom jobben som gallerivakt og omviser på Peder Balkesenteret på Kapp i Østre Toten har snakket med besøkende om nettopp dette. Jeg har ikke foretatt noen vitenskapelig undersøkelse, men gjennom besøkendes spørsmål og personlige samtaler er det rimelig å anta at sammenhengen er tydelig også for «folk flest». Ser man utviklingen i Balkes bilder slik jeg har satt den opp i mitt utvalg vil jeg si at den kan sees som en gradvis prosess fra dekorasjonsmalingen, gjennom malingen på gårdene, der landskapsmaleriene kommer inn sammen med border, draperier og marmoreringer, og frem til kunstmalingen og Balkes unike stil.

## 5 Metode

Metoden jeg har brukt i denne oppgaven er ganske sammensatt. Siden transformasjon som prosess og verktøy ikke er brukt i samme grad tidligere har jeg måttet lage en del av modellene, fremgangsmåtene og verktøyene selv. Dette har i stor grad farget måten å jobbe på.

Den første delen av problemstillingen krevde at jeg fant en del kriterier for hva transformasjon er, før jeg kunne bruke disse kriteriene til å analysere bildene til Balke. En del av disse kriteriene bygger på begreper fra visuell analyse. Jeg har unngått å begi meg ut på tolkninger, men forholder meg kun til analysen. Jeg har sammenlignet Balkes bilder innad etter de kriteriene jeg har satt. Jeg har også forholdt meg ganske løst til det Erik Mørstad kaller «Den komparative metode» i sin bok *Visuell analyse* (2000). Metoden går ut på å sammenligne kunstverk med vekt på både forskjeller og likheter for derigjennom å oppdage nyanser i verkene. (s. 55) Denne metoden har jeg ikke bare brukt på Balkes bilder, men også da jeg skulle vurdere mine egne produkter, var den et nyttig holdepunkt.

Når det kommer til mitt eget praktiske arbeid, er fortsatt kriteriene jeg har satt for en transformasjon styrende for måten jeg jobber på. I tillegg til disse kriteriene (se kapittel 4.3) jobber jeg ganske intuitivt i prosessen. Jeg bruker skisser og transformasjonskriteriene som styrende for konseptet, hvordan jeg vil produktet skal se ut, men material- og teknikkvalg kommer gjerne gjennom prosessen. Gjennom erfaringer som utøver har jeg bygget opp en «database» av tidligere erfaringer som jeg vet fungerer, eller ikke fungerer. Det er en utfordring i en oppgavesammenheng å roe ned og bruke tid til aktivt og bevisst tenke over de valg jeg tar basert på de erfaringene jeg har fra før. Det er et mål å kunne verbalisere og reflektere over de valg jeg tar gjennom den skriftlige delen av oppgaven.

Michael Polanyi snakker om "*taus kunnskap*" i sin bok "*Den tause dimensjonen*". Han sier:

«Vi kan vite mer enn vi kan si. (...) Vi kjenner en persons ansikt, og vi kan kjenne det blant tusener, ja, blant en million andre. Likevel kan vi vanligvis ikke si hvordan vi er i stand til å kjenne igjen et ansikt. (...) (Vi kan allikevel)... kommunisere vår kunnskap om en fysiognomi hvis vi får tilstrekkelige uttrykksmidler.» (Polanyi, 2000, s. 16)

Bygget på blant annet denne teorien har Donald A Schön skrevet sin bok "*The Reflective Practitioner*" som handler om måten profesjonelle løser problemer, basert på kunnskap de i mange tilfeller ikke kan uttrykke. Arbeidsmetodene han beskriver i boka er relevante for min måte å angripe og løse problemer på.

«When we set the problem, we select what we will treat as the “things” of the situation, we set the boundaries of our attention to it, we impose upon it a coherence which allows us to say what is wrong and in what directions the situation needs to be changed.»(Schön, 1995, s. 40)

Gjennom arbeidet mot problemstillingen, målsettingene for oppgaven og kriteriene for transformasjon, satte jeg også rammene for det praktiske arbeidet og hvilke retninger og føringer jeg ville legge meg til.

Arbeidet med den praktiske delen er hovedsakelig basert på en prøve- og feilemetode. Jeg konstruerer mønster flatt på papir som skal passe en tredimensjonal kropp. Jeg må derfor gjøre innprøvinger av papirmønsteret med en lerretsmodell. Andre ganger må jeg konstruere mønster ut i fra elementer jeg allerede har laget rett på en byste, eller droppe papirmønsteret helt og jobbe rett på bysten. Slik kan jeg gjøre justeringer både på tekniske og estetiske løsninger underveis og ha full kontroll på prosessen.

Utprøvingene er det viktigste redskapet for å komme frem til løsninger jeg kan bruke. Jeg får testet ut ideer og teorier og blir fort klar over hva som kan fungere og hva som ikke gjør det. Å arbeide i et materiale tilnærmet det jeg ønsker å bruke, gir meg mer informasjon enn jeg kanskje tenker over. Jeg gjør justeringer kontinuerlig under arbeidet med utprøvingene, men også på det ferdige produktet.

«when intuitive performance leads to surprises, pleasing and promising or unwanted, we may respond by reflecting-in-action» (Schön, 1995, s. 56)

Det er nettopp en slik ”reflection-in-action” jeg er opplever i arbeidet med utprøvingene og i arbeidet med det ferdige produktet.

I tillegg til å forholde meg til «reflecion in action» og Donald Schön har jeg også brukt ideer fra action research, eller aksjonsforskning på norsk, og boken til Jean McNiff; *Action research* (2002). Hovedprinsippet med aksjonsforskning er at forskeren trer inn i feltet som studeres som deltager og ikke som utenforstående. Aksjonsforskningen bygger videre på Schöns ideer, men tar også i betraktning forskerens bakgrunn og miljøet rundt som faktorer som påvirker resultatet. Jeg har forsøkt å være bevisst mitt eget utgangspunkt og hvordan det farger min egen refleksjon når jeg har jobbet med oppgaven. Jeg har også brukt de personene jeg har rundt meg, både medstudenter og andre, som diskusjonspartnere for å forsøke å sette mine egne valg og vurderinger i perspektiv.

«Traditional scientific and social scientific researchers tend to see knowledge as a free-standing unit, to be found ‘out there’ in books and databases. Knowledge therefore becomes separated from the people who create it. Action researchers see knowledge as something they do, a living process. People generate their own

knowledge from experiences of living and learning. Knowledge is never static or complete; it is in a constant state of development as new understandings emerge.” (McNiff & Whitehead, 2002, s. 28-29)

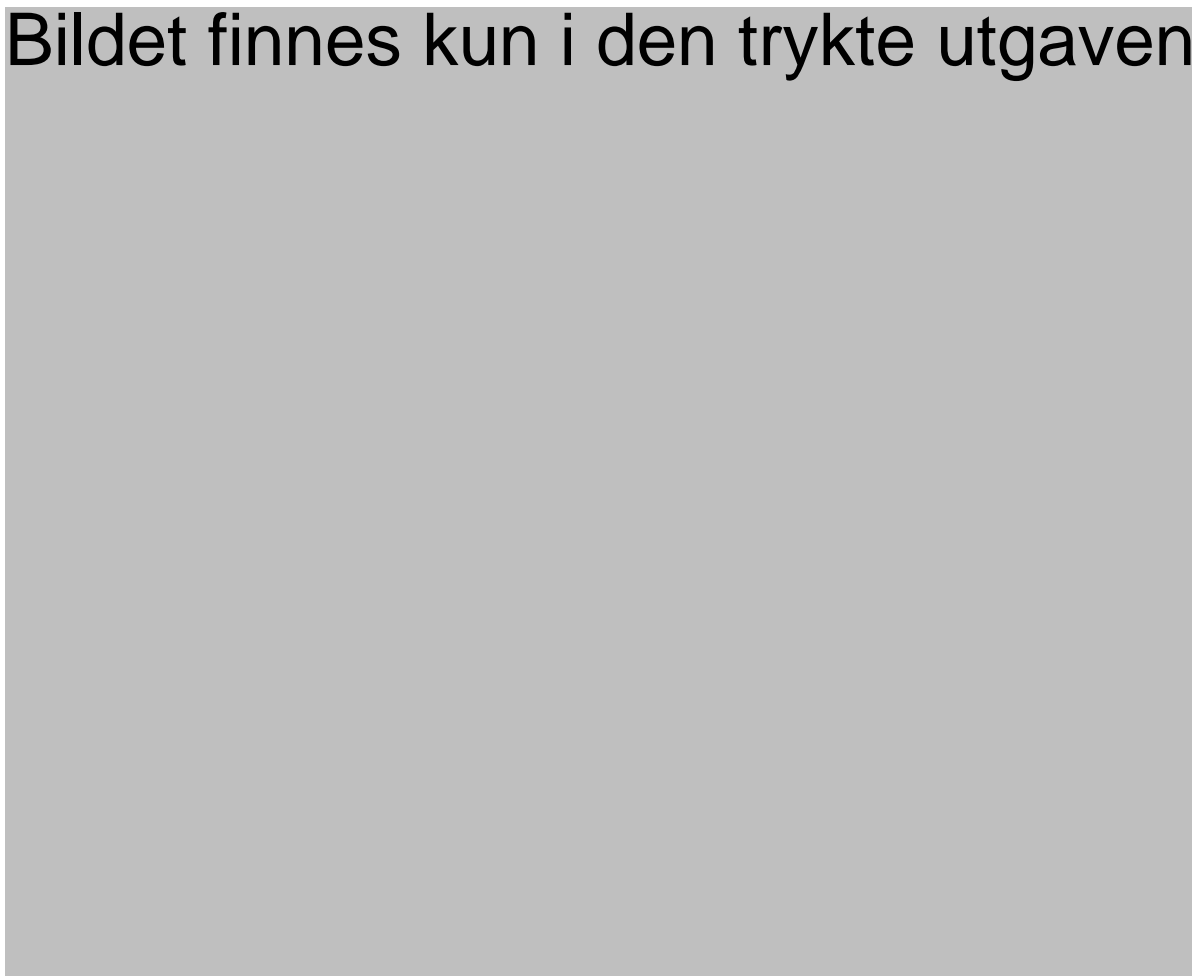
Dette synet på kunnskap synes jeg passer bra til min måte å jobbe på, men også min måte å se verden på. For å bli bevisst min egen prosess har jeg prøvd å bruke notater flittig også på verkstedet. Jeg har også hele tiden forsøkt å la transformasjon være en gjennomsyrende tanke også når jeg jobber på verkstedet. Jeg har forsøkt å bli mer bevisst min egen praksis og sette den i sammenheng med transformasjon, for så å uttrykke det gjennom kompendiet, altså den skriftlige delen av oppgaven.

## 6 Eget arbeid

Dette kapittelet har jeg delt inn i nummer på kjolene og for hver kjole har jeg underkapitlene idé, gjennomføring og ferdig produkt. Under idé kommer jeg til å forklare tanken bak kjolen, vise skisser og prosessen frem til et ferdig uttrykk. Under gjennomføring forklarer jeg veien fra skisse til plagg, praktiske løsninger og valg underveis. Under ferdig produkt viser jeg plagget på modell.

For best å kunne vise de forskjellige gradene av transformasjon har jeg valgt å bruke kun ett av Balkes bilder som utgangspunkt for alle kjolene. Figur 21 (under) er det bildet jeg plukket ut som utgangspunkt. Jeg valgte dette bildet fordi det er ett av de mest kjente bildene av Balke. Det var dette som var på baksiden av tusenlappen og derfor burde være lettest gjenkjennelig for publikum. Dette er viktig for gjenkjennbarheten i transformasjonen når vi nærmer oss grensene i de siste kjolene.

**Bildet finnes kun i den trykte utgaven**



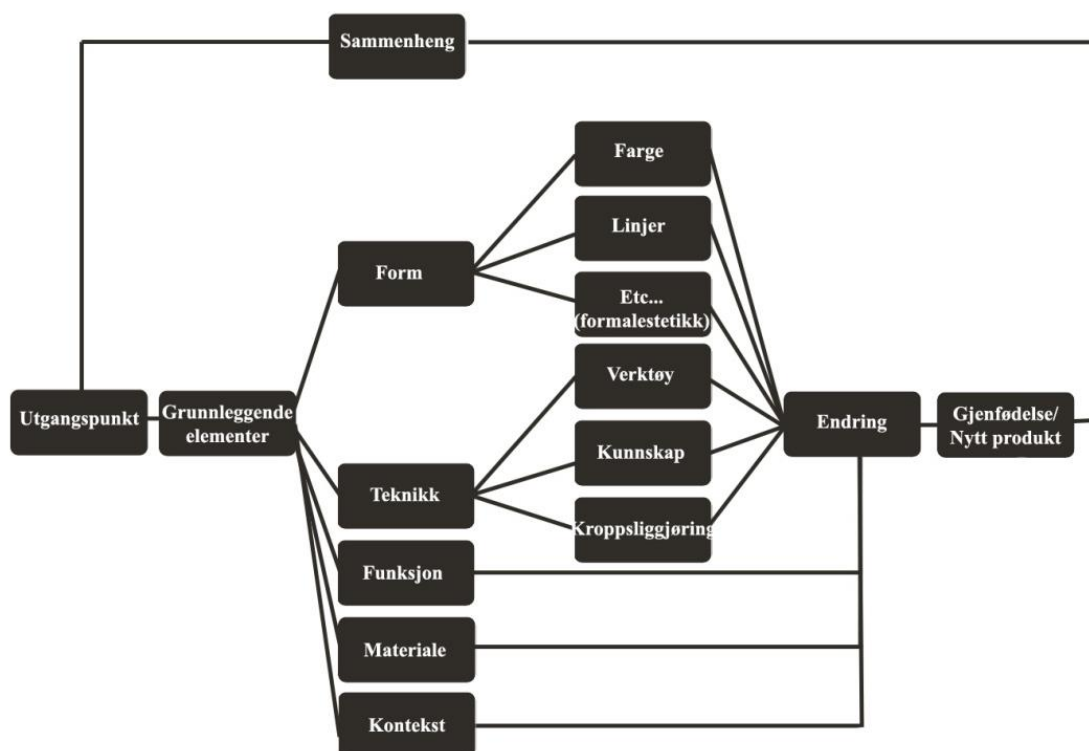
Figur 21 Fyr på den norske kyst ca. 1855 (Nasjonalmuseet)

## 6.1 Kjole nummer 1

### 6.1.1 Idé

Idéen bak kjole nummer en er å ligge så tett opptil utgangspunktet som mulig. Jeg vil bevare så mye av det originale bildet som mulig, og gjøre overgangen fra todimensjonal til tredimensjonal form den største endringen.

Hvis vi ser på figur 17 fra kapittel 4.3 en gang til:



Figur 22 Veivalgkart over transformasjon

Her ser vi hvordan en transformasjon fungerer. Tanken bak kjole nummer en er at utgangspunktet, bildet «Fyr på den norske kyst», er starten på transformasjonen. I den første kjolen ønsker jeg å endre minst mulig, men for å få et todimensjonalt bilde til å forholde seg til en kropp, et volum, må noen endringer til. Funksjonen må endres, bildet skal ikke lenger henge på vegg, men fungere som kjole. Materialet er ikke så langt fra originalen, bildet er malt på lerret, men jeg gjør noen små endringer her også. Jeg bruker bomullssateng og digitaltrykk som teknikk for å overføre bildet. Det er mer hensiktsmessig for både bruk og detaljene når bildet overføres til stoff.

Konteksten er den største endringen. Bildet henger i dag på Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Ved å gjøre om bildet til en kjole endres måten bildet blir oppfattet,

og også sammenhengen. Kjolen blir en mobil gjenstand som kan dukke opp i mange ulike settinger. Jeg ønsker derimot å beholde så mye av motivet, bildet, som mulig, jeg gjør ingen endringer i bildets motiv.

Snittet på kjolen er derfor ganske nærme et primærsknitt, men for at kjolen ikke skal virke som en sekk har jeg laget litt form på den allikevel. Jeg vil ikke at nærheten til bildet skal gå på bekostning av kjolens passform, samtidig som jeg streber etter å beholde så mye av bildet som mulig. Det er spesielt viktig å beholde nøkkelementene i bildet, som fyrtårnet, for å sikre gjenkjennbarheten. Jeg vil derfor plassere fyrtårnet på forsiden av kjolen for å sikre at elementet får oppmerksomhet. Jeg vil prøve å begrense meg til to små innsnitt i brystvidden for at kjolen skal få form, men så la den falle rett ned og forbi hoftene. Skissen er mer et konsept enn en fast bestemt form. Kjolen blir nok ikke tettsittende, da mister jeg for mye av bildet i sømmene.



Figur 23 Skisse til kjole nummer 1

### 6.1.2 Gjennomføring

For å få kjolen nærmest mulig utgangspunktet fikk jeg trykket bildet rett på stoff. Trykket ble gjort av Bergh Fabrics AB<sup>2</sup> på bomullssateng, 210 tråder og 125g/m<sup>2</sup>. Trykket er gjort med reaksjonsfarger og siden trykkbredden kun er på 153cm ble trykkets høyde 124cm.

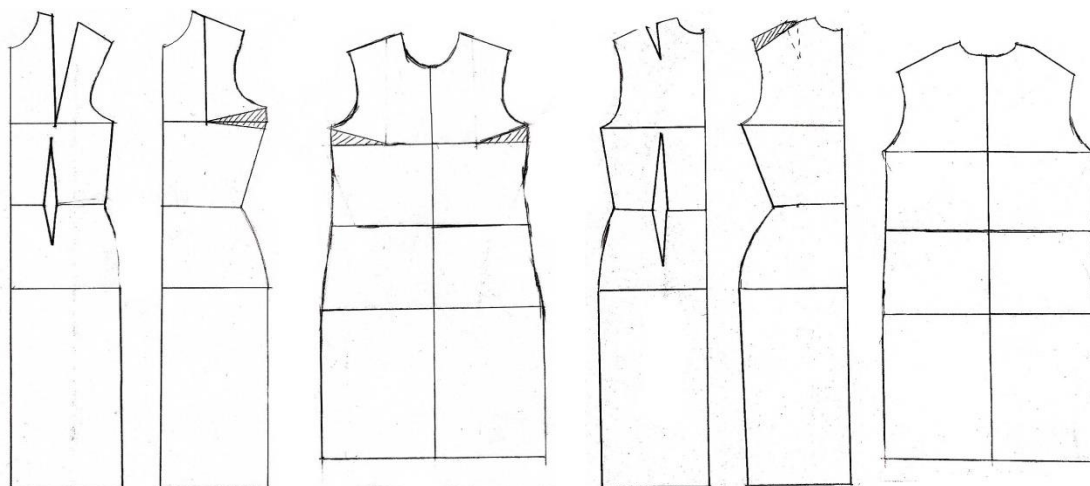
---

<sup>2</sup> <http://www.berghfabrics.se>



Dette er for å unngå å få strukket bildet og endret dimensjonene. Trykkets bredde og høyde setter begrensninger på den ferdige kjolens lengde og bredde.

Med trykket og skissen som utgangspunkt konstruerte jeg mønsteret flatt på papir for så å sy en lerretsmodell og gjøre innpasninger etter denne.



Figur 24 Mønsterkonstruksjon kjole nummer 1

Figur 24 over viser konstruksjonen av mønsteret. Jeg bruker grunnmønstret i Öberg og Ersman (2001) som utgangspunkt (1 og 4 fra venstre i figur 24). Jeg har lukket alle snitt og laget et mindre snitt i brystvidden på forstykket (3 fra venstre). Forstykket og bakstykket (3 og 6 fra venstre) har fortsatt litt fasong, men jeg mister minst mulig av bildet. Jeg valgte også å gjøre kjolen relativt kort, ikke bare fordi trykket begrenser lengden, men for at kjolen ikke skal virke for posete.

Da jeg skulle klippe stoffet plasserte jeg forstykket (som jeg har valgt å lage helt mønster på, i stedet for å klippe på brett) slik at fyrtårnet får en prominent plass på kjolen. Jeg valgte å forskyve det litt fra midten for å gjøre kjolen mer spennende og ikke fullt så symmetrisk. Bakstykket (også helt mønster) plasserte jeg slik at det skulle passe best mulig med forstykket i den siden som ikke skulle ha glidelås. Siden med glidelås blir den siden der trykket ikke kommer til å passe, siden bildet ikke er symmetrisk om midten eller har rapporter. Derfor bruker jeg glidelåsen som en avslutning.

Jeg kastet over kantene, sydde sammen kjolen, satte i glidelås og hekter på skuldrene, siden halsåpningen er trang. Jeg har brukt et lite belegg på innsiden av halsåpningen slik at det ikke er noen synlige sømmer på forsiden av kjolen. Belegget er formklippet. Jeg har også et løsthengende fôr i kjolen.



### 6.1.3 Ferdig produkt, analyse og refleksjon

Snittet på kjolen fungerer godt. Jeg har klart å beholde mest mulig av bildet, men samtidig lage litt form slik at den blir mer flatterende. Direktetrykket fungerer også bra. Detaljene som krakeleringen i malingen er med, selv om bildet tett opptil kan virke litt uskarpt. Jeg er usikker på om denne uskarpheten skyldes hvordan trykket er gjort eller om det har med oppløsning på bildet å gjøre. Det er blåst kraftig opp, og selv om jeg lå godt innenfor grensen for dpi<sup>3</sup>, var jeg nødt til å sende filen i skalert størrelse fordi hele trykkfilen i full størrelse overskred maksgrensen for filer trykkeriet kunne motta.

Det jeg har gjort med bildet er å brette det rundt et volum, en kropp, og forsøke å skape en tredimensjonal form av en todimensjonal. Dette medfører noen problemer. Jeg må ha plass til sømmer, og jeg må kunne forme stoffet slik at det blir flatterende. Både sømmen i høyre side og innsnittene synes jeg fungerer. Jeg har plassert motivet på stoffet slik at selv om det er en søm der, stemmer bildet forholdsvis bra på begge sider. Innsnittene er plassert slik at selv om mye stoff blir borte i innsnittene, er dette del av en større og ganske uniform, mørk flate slik at det manglende stoffet ikke tar vekk viktige elementer i motivet. På venstre side derimot stemmer ikke bildet på hver side av sømmen. Dette er fordi ved å brette bildet rundt en kropp har høyre og venstre side i bildet møttes i venstre side. Siden bildet ikke er symmetrisk om midten vil ikke denne sømmen stemme. Derfor har jeg valgt å ha glidelåsen i denne siden istedenfor å ha den i ryggen, (noe som ville løst problemet med den trange halsåpningen) men jeg ville mistet mye av motivet i innsettingen av en glidelås. Siden jeg har valgt å ha glidelåsen i siden, mister jeg minst mulig av helheten i bildet og glidelåsen fungerer som en avslutning. Rent estetisk er det ikke den beste løsningen, men i forhold til målet om å beholde mest mulig av bildet i sin helhet fungerer det bra.

Hvis man ser på den første kjolen fra et rent formalestetisk synspunkt kan man si at den fungerer bra til å være et bilde brettet rundt en kropp. Overdelen på kjolen er ganske mørk, noe som vanligvis ville fått overkroppen til å virke tyngre enn underkroppen. Men siden det meste av motivet er på den nedre del av kjolen tar dette så mye oppmerksomhet at kjolen får en balanse. Den mørke overdelen virker mer forminskende på overdelen, og siden innsnittene får kjolen til å sitte mer etter kroppen, forsterkes effekten. Fyrtårnets plassering vipper kjolen litt til den siden, men ikke nok til at ubalansen blir forstyrrende. Baksiden på kjolen er mer balansert. Selv om klippeformasjonen er et tyngdepunkt er dramatikken og fargene i skyformasjonen med på å balansere inntrykket. Det at kjolen er

---

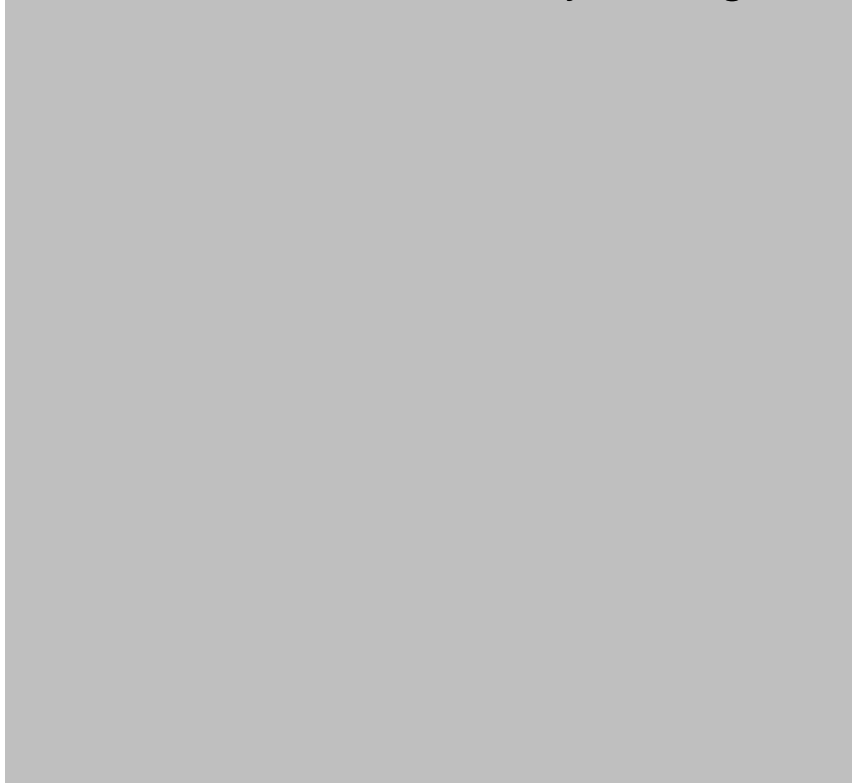
<sup>3</sup> Dpi står for Dots Per Inch og er et mål for oppløsningen i bilder. Høye dpi-verdier gjør det enklere å skalere bilder uten at de blir uklare.

forholdsvis kort gjør at den virker mindre posete enn den ville gjort om samme snitt hadde vært lenger. Da ville kjolen minne mer om en sekk.

Den første kjolen er et lite skritt på transformasjonsveien. Den egentlige endringen fra originalbildet er tilpasningen til kropp. Alle endringer som har blitt gjort er for å få til denne tilpasningen på best mulig vis slik at ikke bare bildet blir en sekk av et plagg, men også med hensyn til kvinnekroppens form. Selv om endringene i seg selv ikke, på papiret, virker som så store, så blir allikevel effekten stor. Allerede da jeg dampet stoffet og skulle til å klippe i det, merket jeg at mitt eget tankesett rundt bildet var i ferd med å endres.

Bildet og bildets egenverdi syntes å minke. I det jeg begynte å tenke på det som et stoff, et mønstret stoff som skulle bli en kjole, skjedde det noe med mitt eget tankesett. Klær er, i vårt samfunn, forbruksvare. Du kan kjøpe sesongens mote for så å kaste den sesongen etter, fordi klær er så billig. Dermed er verdien i klær som produktgruppe lav. Selvsagt finnes det dyre klær, klær som holder i flere sesonger, men det er ikke disse klærne som møter oss i tv, reklameinnstikk og som irriterende annonser i nettavisene. Selv om jeg selv bevisst prøver å unngå å påvirkes av bruk-og-kast-tankegangen, har jeg nok blitt mer påvirket enn jeg liker å innrømme. I prosessen med å gjøre om en nasjonalskatt til klær endret måten jeg oppfattet bildet seg. Kanskje særlig siden jeg holdt snittet så enkelt? Det gikk fra noe man dro på museum for å nyte til noe som skulle brukes, eller kanskje heller forbrukes. Hvorfor sitter jeg igjen med en følelse av å ha forminsket bildets egenverdi gjennom å gjøre det om til klær, hvorfor tenker jeg ikke heller at jeg har tilført plagget en ny verdi? Dette er vanskelig å svare på, men jeg vil tro det er rimelig å anta at eksponeringen for billige klær, reklame og den selvfølgeligheten vi oppdaterer garderoben med hver sesong, kan ha noe med saken å gjøre. Det er jo ikke første gangen kunstverk er trykket opp og sydd klær av. Har andre klær også denne effekten på kunsten det er tatt utgangspunkt i? Jeg har funnet to eksempler på kunst gjort om til klær:

## Bildet finnes kun i den trykte utgaven



**Figur 26 Yves Saint Laurents Mondrian-kjole og en kjole med Gustav Klimts «Kysset» Hentet fra hhv (SnapFashion, 2012) og (eBay.com, 2014)**

De to eksemplene er fra hver sin ende av skalaen. Yves Saint Laurents Mondrian-kjole er verdenskjent og har blitt kopiert mange ganger. Kjolen med Klimts «Kysset» koster ca 150kr på eBay og er dusinvare. Begge er ganske direkte overført fra kunstverkene, enkle i snittet og med motivet som sentralt element. Slik jeg også har tenkt med min kjole. Forskjellen ligger i stoffvalg og hvordan kjolen er sydd. Mondriankjolen virker mer gjennomført enn kjolen med Klimt. Jeg vil si at min kjole ligger et sted mellom de to. Den er sydd i bomull, med enkelt snitt og trykk, men gir et mer gjennomfør inntrykk enn Klimtkjolen. Der virker stoffet billigere og måten kantebånd og snitt er gjort virker ikke gjennomført. Alle tre kjolene har tydelige likhetstrekk, enkelheten, trykket av kjente kunstverk, men de oppfattes på tre forskjellige måter. Stoffvalg og snitt ser ut til å ha en del å si for det endelige inntrykket av kjolen og dens egenverdi.

## 6.2 Kjole nummer 2

### 6.2.1 Idé

Tanken bak kjole nummer to var å ta ett lite skritt videre fra å bruke direktetrykk av bildet på stoff og sy en enkel kjole. Jeg ønsker fortsatt å ligge tett opp mot bildet, men jeg vil introdusere en ny endring i tillegg til tilpasningen til kropp.

Den endringen jeg valgte å legge til var en endring i farger, altså endring i form. Balkes mørke palett er noe som kjennetegner hans verk, derfor ønsket jeg å gjøre dem alt annet enn mørke. Jeg jobbet med bildet i Photoshop, la inn en regnbue av farger, men fortsatt var det viktig at motivet er framtrædende. Jeg ville også at linjene i bildet skulle følges av fargene, dette var for å gi bildet en helhet og ikke bare lage flekkvise fargeendringer i bildet. Grunnen til at jeg ønsket å bruke mye og sterke farger var for å forsterke effekten og ta den til den andre ytterligheten. Jeg ville at fargen skulle være en tydelig endring og ikke virke som et manglende fargefilter.



Figur 27 Utgangspunktet med endrede farger

Det endrede bildet ble også trykket på samme stoff som originalen, i samme format.



For å få fargen til å skinne gjennom valgte jeg å invertere fargene på originalbildet før jeg la til regnbuefargene. Dette var for å få fyrtårnet, bølgene og klippene til å tre tydeligere frem.



Figur 28 Skisse kjole nummer 2

Snittet for kjolen med farger ville jeg at skulle være det samme som kjole nummer 1. Jeg vil at mest mulig av motivet skal synes slik at selv om fargene er endret, er det gjenkjennelig.

### **6.2.2 Gjennomføring**

Siden jeg bruker samme snittet bruker jeg samme mønster som kjole nummer 1. Kjole nummer 2 ble klippet og sydd slik som kjole nummer 1.



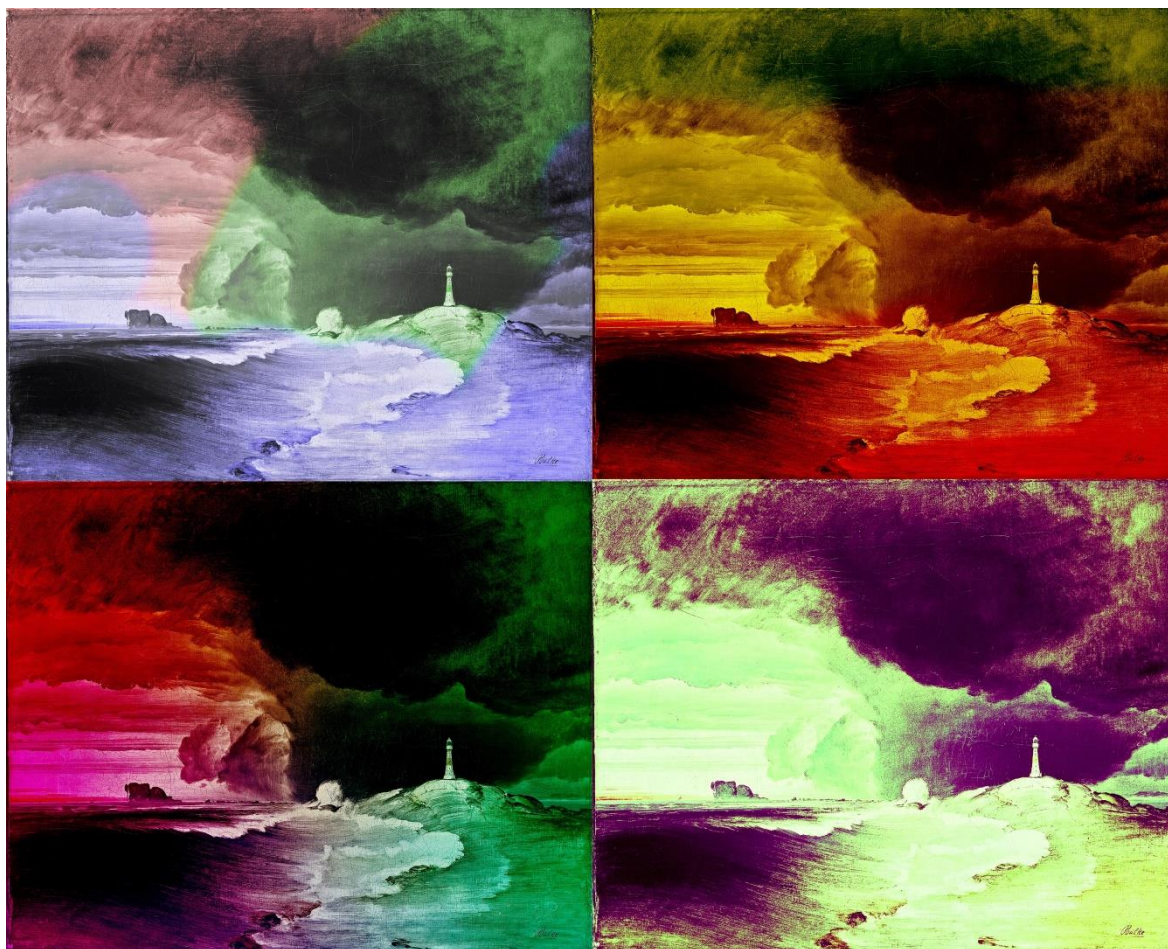




### 6.2.3 Ferdig produkt, analyse og refleksjon

Kjole nummer to er i snitt lik kjole nummer en, men fargene spiller en stor rolle for det ferdige inntrykket. Kjole nummer to er lysere mot halslinningen og mørkere mot bunnen av kjolen. Dette gir et annet inntrykk enn når den øverste delen av kjolen er den mørkeste. Tyngden blir i bunnen av kjolen, noe som holder den mer stabil enn kjole nummer en. Baksiden derimot blir ganske voldsom. Jeg bestilte stoffet før jeg hadde laget mønsteret og var ikke klar over hva som kom til å synes hvor, men lang bestillingstid på trykke gjorde at jeg valgte å gjøre det slik. Resultatet er at baksiden på kjole nummer to har fått den fulle effekten av alle fargene, mens forsiden kun har blå og lilla toner. Dette synes jeg ikke er særlig heldig. Heller ikke møtet mellom høyre og venstre side av trykket ved glidelåsen er noen suksess. Det blir en skikkelig kollisjon mellom de to ytterkantene. Rent estetisk fungerer ikke denne kjolen noe godt.

Da jeg skulle endre fargene i Balkes bilde ville jeg gjøre en endring som ble tydelig, nærmest ekstrem for å overdrive uttrykket. Jeg gjorde flere utprøvinger i Photoshop hvor jeg lekte med farger og balanser.



Figur 30 Utprøvinger i farger

Jeg ville ha en effekt som virkelig tok Balkes bilde i en annen retning og utprøvingene ble mørke, mindre interessante og lite tydelige. Derfor valgte jeg å bruke regnbuen i bildet for å få en dramatisk effekt.

Det førte til et annet «problem» med kjole nummer to, det faktum at jeg valgte å bruke regnbuen for å fargesette Balkes bilde ga et nytt lag mening. Da jeg laget om bildet for trykk tenkte jeg kun på å prøve å lage en motpol til Balkes sepia-toner. Det jeg ikke tenkte på var symbolikken i regnbuen og hvordan den la et nytt lag med mening i Balkes bilde. Om dette er en positiv eller negativ ting kommer an på den enkeltes standpunkter og ståsted, men det gir rom for noen nye tanker som jeg ikke var klar over før kjolen nesten var ferdig sydd.



Figur 31 Photoshop av fargevariasjoner kjole 2

Om jeg hadde brukt en av disse variantene i stedet for regnbuen hadde jeg nok unngått et nytt meningslag i bildet, men nå som jeg har et nytt lag, hva tilfører det kjolen?

I Encyclopedia Britannica beskrives regnbuens symbolikk slik:

“The rainbow often is considered a being, generally in the form of an animal, who swallows and holds back rain or water. The rainbow serpent (as a double bow also conceived as bisexual) is a figure that is found especially in the tropics of Africa, South Asia, northern Australia (where it is called Ungud), and Brazil. Elsewhere the rainbow is viewed as a heavenly bridge that connects the worlds of gods and men: the Bifröst bridge in the Edda, the bridge of the soul boats in Indonesia or of the creator god in Africa, and the path of the Greek goddess Iris. In Christian iconography the rainbow is the throne of Christ; among Arabs and some Bantu of Central Africa it is the bow of god, and among the Nandi, the Masai, and the Californian Yuki it is the robe of god.” (2014)

Det Encyclopedia Britannica ikke nevner er regnbuen som symbol for de homofile. Og i Store Norske Leksikon står det også en liten informasjonsbit som er interessant:

«Romantikkers ledende tyske maler C. D. Friedrich malte regnbuen som en bro mellom forskjellige naturrikker og mellom menneske og natur.» (Holtsmark, 2009)

Tar vi for oss C. D. Friedrich først, er han av Marit Lange beskrevet som en av de største inspirasjonene for Balke. Slik sett er kanskje ikke regnbuen noen dum tilførsel til Balkes bilder, han også var opptatt av forholdet mellom natur og mennesket.

De homofiles rettigheter var nok derimot ikke et tema i Balkes samtid, men i dagens samfunn er det stadig oppe i mediene. Det er ikke godt å si hvordan kjolen vil kunne oppfattes av en større del av befolkningen. Noen kan føle seg støtt over å se bildet som en gang prydet baksiden av 1000-lappen gjort om til et flagg for homofiles rettigheter, andre kan synes det er helt greit eller ikke bry seg noe særlig i det hele tatt. Videre er det uansett et nytt element å ta i betraktning når jeg jobber med de neste kjolene: Tilfører jeg nytt meningsinnhold med endringene mine?

Som transformasjon tar kjolen et steg videre fra å være et direkte overført bilde til å være litt bearbeidet. Fortsatt ligger jeg veldig nære originalen og tar stort hensyn til motivet. Hva skjer om jeg ikke tar hensyn til motivet i det hele tatt?

## **6.3 Kjole nummer 3**

### **6.3.1 Idé**

Idéen bak kjole nummer tre er å se hva som skjer om jeg velger å ta lite hensyn til motivet når jeg lager kjolen. For å få til dette ønsker jeg å manipulere stoffet på en slik måte at stoffet, fargene og strukturen i bildet blir beholdt, men at selve motivet ikke kommer til syne i noen stor grad. Jeg vil bruke det originale trykket, slik at jeg beholder fargene og fordelingen av dem. Når jeg skal forvrengte motivet til den grad jeg ønsker, vil jeg beholde fargene slik at fortsatt har et element av gjenkjennbarhet. Om jeg hadde brukt trykket fra kjole nummer to hadde kjole nummer tre mistet nesten all tilhørighet til det originale bildet. Jeg velger derfor å gå tilbake til hovedmotivet, men bearbeide det til motivet ikke lenger er synlig.

### **6.3.2 Gjennomføring**

Det første jeg måtte finne ut av var hvordan jeg kunne manipulere stoffet slik at motivet ble skjult, men slik at jeg fortsatt beholdt farger og struktur. Den første tanken som slo meg var at jeg kunne klippe stoffet i små biter og sy det sammen igjen som et lappeteppe i form av en kjole. Problemet med denne ideen var mengden stoff jeg hadde til rådighet. For hver søm forsvinner en stor del stoff, noe som ville bidra til å skjule motivet. Samtidig kom motivet i bitene til å være synlig, og det ville kunne gjenkjennes i de forskjellige bitene. Om jeg byttet plass på dem ville det sett ut som et dårlig planlagt puslespill.

Neste idé var å bruke vaffelsøm for å skjule motivet og samtidig gi kjolen form. Vaffelsøm er en elastisk søm som ville gi meg mulighet til å forme kjolen etter kroppen og lage forskjellige volumer etter hvor stor eller liten jeg gjorde vaffelsømmen. Jeg likte denne ideen så godt at jeg laget en utprøving på en trykkprøve av et annet av Balkes bilder:





**Figur 32 Første utprøving: Vaffelsøm**

Effekten ble slående, strukturen er spennende og motivet blir gjemt i rombemønsteret. Mulighetene for å lage en spennende kjole er mange, og elastikken i stoffet vil også gi en behagelig kjole. Problemet med denne sømmen er at den bruker veldig mye stoff. Prøven over drar stoffet inn til 1:3, det vil si at om jeg begynner med en meter med stoff ender jeg opp med 33cm vaffelsøm. Når jeg har en trykkbredde på stoffet som er 153cm kommer ikke kjolen til å rekke rundt en kropp. Jeg kunne gjort vaffelsømmen flekkvis, bare for å skape volumer, men jeg synes for mye av motivet kommer til å synes. Problem nummer to med vaffelsøm er at det er håndsøm, og at det tar veldig mye tid. For å få en tydelig og pen vaffelsøm bør stoffet plisseres og så sys for hånd. Å sy en hel kjole slik vil ta uforholdsmessig mye tid, tid jeg heller vil bruke til å utforske problemstillingen i flere kjoler.

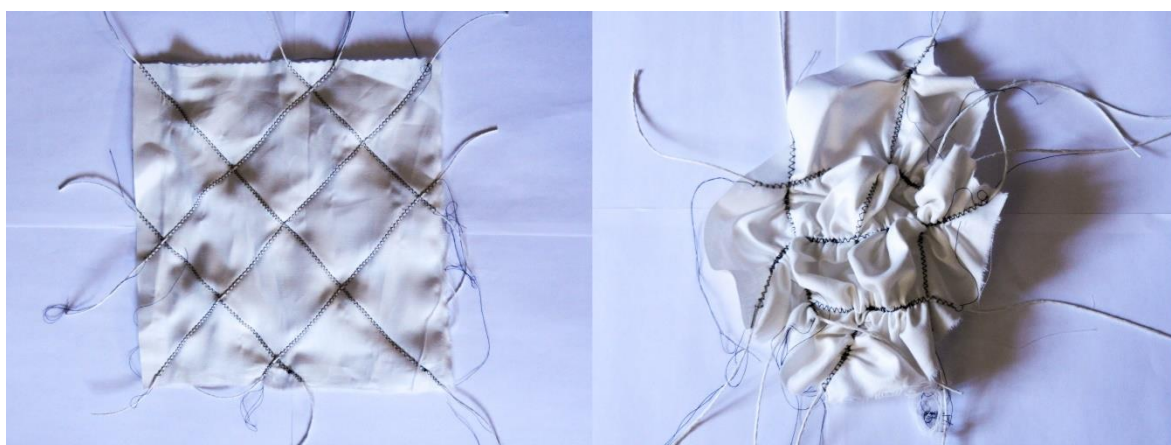
Måten vaffelsømmen drar inn stoffet var det jeg likte best med teknikken. Hvordan kan jeg få til en lignende effekt som ikke drar inn like mye stoff og som også er effektiv å utføre? Løsningen ble en form for rynketråd. Å sy rynkesømmer med sytråd vil ikke gi sterke nok sømmer til å tåle mengden rynker som trengs for å forme kjolen og lage en slående effekt. Derfor bestemte jeg meg for å sy inn en sterkere bomullstråd som rynketråd. Jeg ville ikke at denne tråden skulle synes på fremsiden av stoffet, derfor måtte den festes på vrangen. Jeg ville først sy kanaler å trekke tråden i, men siden jeg ville ha muligheten til å trekke sammen stoffet i to retninger på en gang ville ikke kryssene der to tråder møtes fungert. Jeg laget noen prøver og kom frem til at det peneste faktisk var å sy tråden på plass med en

sikk-sakk som gikk på utsiden av tråden. Denne sikk-sakken vil også dra seg sammen med rynkene og være fleksibel nok til å tillate kraftig rynking. Prøvelappene er sydd med sytråd som tydelig synes slik at det er enklere å vurdere effekten.



**Figur 33 Prøvelapp kanaler**

Kanalene blir ujevne og tar vekk nesten 1 cm stoff pr stk. Det er heller ikke lett å få rynkene til å holde, de glir lett ut igjen. Der trådene krysser blir det en stor kul. Det er vanskelig å få kanalene til å bli rette, spesielt over lengre avstander. Tråden må ligge i kanalen når den sys, det blir for langt å tre den etter i diagonalene. Derfor er det også mer tidkrevende enn å bruke sikk-sakk.



**Figur 34 Prøvelapp sikk-sakk**

Med sikk-sakken blir det lettere å få rynkene til å holde, det blir ingen kuler i kryssene og jeg kan jobber mer nøyaktig med hvor jeg vil ha rynker. Sikk-sakk tråden gjør at jeg lettere kan detaljstyre rynkene og få akkurat den effekten jeg vil. Sikk-sakkløsningen gjør også at jeg kan bruke stoffets fulle bredde og lengde.

Avstanden på stingene kunne være forholdsvis stor fordi de vil tettes i rynkingen. På forsiden av stoffet, før rynking, vil det se ut som et rutenett av sikk-sakksøm. På baksiden synes den kraftige bomullstråden. For å få en kjole som følger kroppen fint, bestemte jeg meg for å sy rynketrådene diagonal, altså som om jeg skulle skråklippe stoffet. Når jeg så

behandler stoffet som en tube rundt kroppen kan jeg trekke stoffet inn slik at det følger kroppen. Trådene blir liggende som spiraler rundt kroppen.

Alle trådene ble sydd fast med 7cm mellomrom diagonalt i begge retninger på stoffet. Så nålet jeg sammen kantene på selve bildemotivet slik at jeg fikk en tube. Jeg valgte å bruke kantene på bildet som åpningen for glidelåsen og å ha den i ryggen. Jeg dro tuben på en sømbyste og begynte å forme kjolen gjennom å rynke stoffet. Jeg måtte jobbe fra vrangen, siden jeg ikke kunne se trådene eller kontrollere rynkingen fra retten.

Jeg var usikker på hvordan jeg ville lage skjørtet på kjolen, om jeg ville slippe det ut fra livet, ha ballong eller lage det tettsittende. Siden stoffet var så lett å manipulere prøvde jeg flere:

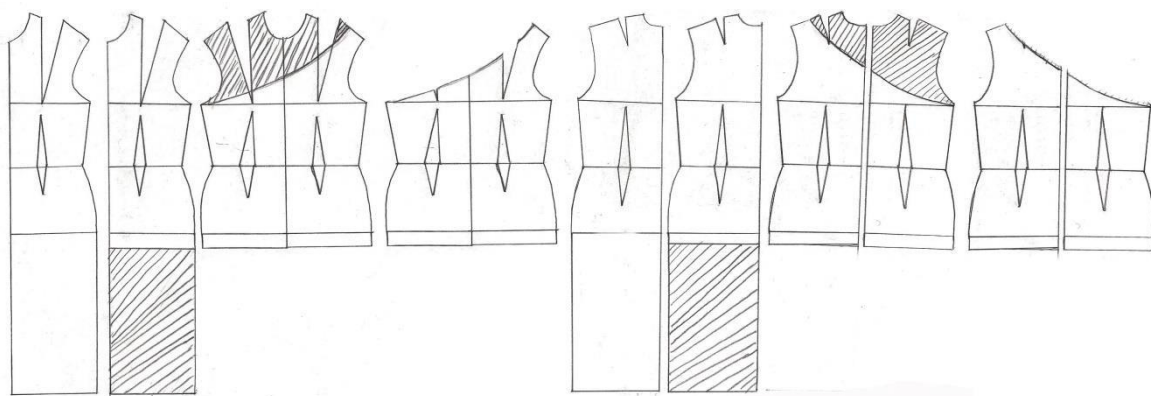


Figur 35 Utprøvinger kjole 3



Ballongskjørtet fungerte ikke, det så nærmest uferdig ut fordi det ikke ga nok volum til å bli en kontrast til toppen. Skjørtet som jeg bare slapp ut fra livet viser for mye av motivet, særlig fyrtårnet som er et hovedelement og som jeg hadde lyst til å prøve å skjule. Jeg endte derfor opp med en kjole som er rynket hele veien. Den er veldig kort, som en minikjole, men effekten er gjennomgående. Jeg valgte også å gjøre kjolen asymmetrisk ved å la den gå opp over bare den ene skulderen. Jeg valgte denne løsningen fordi linjene dannet av fargeskiftene i bildet følger i stor grad bunnlinjen i bildet. For ikke å få rette striper over kjolen har jeg forskjøvet motivet opp over skulderen i den ene siden.

Jeg plukket forsiktig av den ferdig rynkede kjolen og sydde i glidelåsen i ryggen og konstruerte et fôr. Jeg gjorde fôret kroppsnært og litt mindre slik at kantene trekker seg inn og foret ikke synes utenfor kantene.



Figur 36 Mønsterkonstruksjon for kjole 3

Fra venstre: Forstykke fra grunnmønster (1) til ferdig mønsterdel (4), så bakstykket fra grunnmønster (5) til ferdige deler (9-10). Glidelås i ryggen. Jeg har latt bomullstrådene sitte i, både for å holde rynkene på plass, men også fordi de hjelper til å gi kjolen form. Jeg har valgt å la fôret trekke kjolen inn i kantene og ikke laget noen annen avslutning. Med alle rynkene er det vanskelig å lage en avslutning som ikke kolliderer med resten av uttrykket. Kanter eller stikninger ville ødelegge inntrykket av kjolen.



### 6.3.3 Ferdig produkt, analyse og refleksjon

Jeg synes kjolen fungerer godt til sin hensikt. Motivet er fullstendig skjult, viktige elementer som fyrtårnet og klippeformasjonene er fullstendig forsvunnet i rynkene. Den visuelle effekten av rynkene er slående. Teksturen og strukturen som skapes lager spenninger i kjolen og sikk-sakken etter rynketrådene er mye mindre synlige enn jeg hadde trodd. Kjolen følger kroppen på en fin måte og jeg tror skråstillingen av rynketrådene lønnet seg. Overgangene i fargene fungerer også bra, feltene følger kroppens form og gir kjolen en spenning som ikke ville være der om stoffet hadde vært ensfarget. Jeg synes også mengden rynker er bra. De er ikke for tette og lar farger og meleringer i bildet slippe gjennom, men uten å avsløre for mye av motivet. Kjolen blir en helhet det er ingen tydelige deler av bildet som stjeler oppmerksomhet.

Mengden rynker har gjort kjolen forholdsvis kort. Den rekker så vidt under rumpa. Jeg synes kjolen kler denne lengden, rynkene er visuelt krevende og sammen med spillet i farger tar kjolen i seg selv mye oppmerksomhet. Kort og tettsittende gir et sexy inntrykk. At kjolen går over den ene skulderen er både praktisk, slik at den ikke glir ned, men da viser kjolen også mindre kløft. Når den er så kort og viser så mye ben, hjelper det på inntrykket at den ikke også viser mye kløft.

Retningen på det lysere feltet midt på kjolen er med på å balansere retningen på kjolen over skulderen. Det at disse retningene krysser hverandre i midjen fremhever formene og gjør kjolen flatterende. Jeg synes denne kjolen er visuelt god, kanskje med unntak av der kantene i bildet møtes over glidelåsen i ryggen. Der er fortsatt den samme problematikken som i kjole en og to, men kanskje mindre påtrengende fordi mange av linjene forsvinner i rynker.

## 6.4 Kjole nummer 4

### 6.4.1 Idé

Ideen bak kjole nummer 4 er at jeg skal slutte å forholde meg til bildet som helhet, men begynne å dra ut elementer og jobbe videre med dem. Det første elementet jeg ønsker å beholde er fargene. Fargene er noe av det særegne med Balke, derfor vil jeg beholde disse. Noe av det jeg synes er spesielt med dette bildet av Balke er de gradvise, gjennomskinnelige overgangene i skymassene og bølgene. Det er dette elementet jeg har valgt ut som hovedelement i denne kjolen. I tillegg synes jeg formen på fyrtårnet er spennende som form, med fylde i bunn og en smal topp. Disse karakteristikkene kan fint

overføres til snittet på kjolen. Hvis vi ser tilbake på veivalgkartet, har jeg plukket ut noen elementer og nærmest forkastet resten. De elementene jeg har plukket ut ønsker jeg å overdrive og fremheve. Jeg vil bruke silhuetten til fyrtårnet som form på kjolen, mye vidde nede og en smal topp. Jeg vil også holde gradientene/overgangene til nederste del av kjolen for å forsterke effekten av den ekstra vidden. Jeg vil ikke lage kjolen ekstremt vid og gulvlang på samme tid, det blir veldig voldsomt. Jeg vil at kjolen skal ha et fint fall, både nedover, men også bølge ut og inn i vidden. Dette vil jeg prøve å få til med et helsolskjørt. Siden jeg vil ha transparente lag vil alle sømmer synes veldig. Derfor vil jeg prøve helsol i ett stykke og kjolen blir derfor nødvendigvis ikke lenger enn stoffbredden tillater.

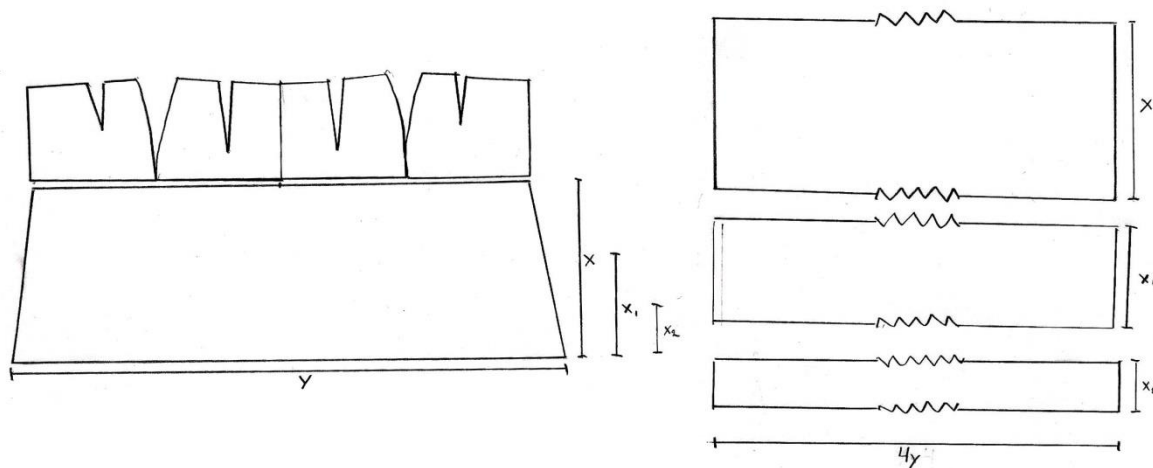




Figur 38 Skisse kjole 4

## 6.4.2 Gjennomføring

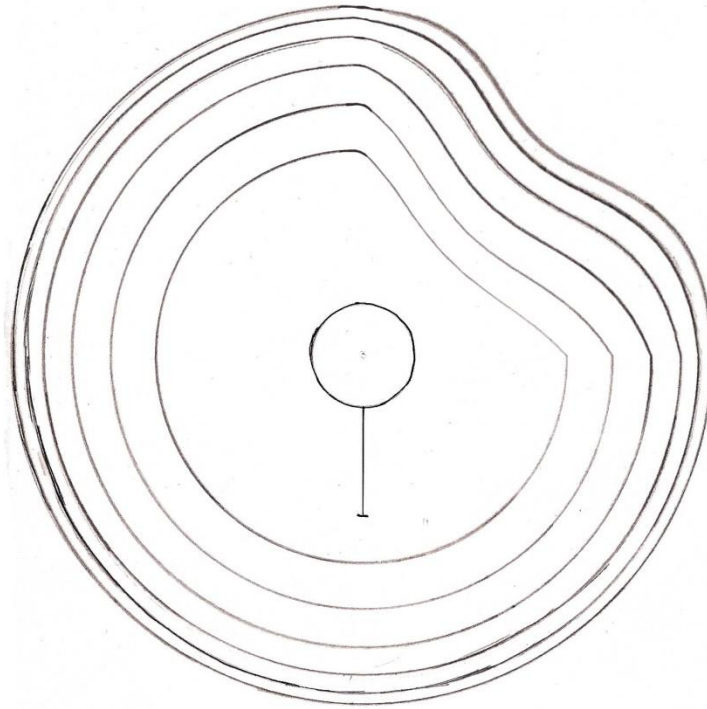
Det første jeg måtte få på plass var et underskjørt som skulle stå for vidden i alle skjørtene som skal ligge over. Jeg regnet ut maks kapasitet på et helsolskjørt i de stoffene jeg hadde og fant ut at knelangt var toppen av det jeg kunne strekke det til. Basert på disse målene laget jeg et underskjørt med etasjer av tyll. Jeg laget kun bærestykket i et fastere stoff fordi jeg ikke ville ha synlige kanter i underkant av skjørtet. Det ville ødelagt det lette og luftige inntrykket i kjolen.



Figur 39 Mønsterkonstruksjon underskjørt kjole 4

Underskjørtet består av et bærestykke med innsnitt i bomullssateng og et skjørt i bløt tyll sydd fast i det. Bløt tyll er det innerste laget siden det er mykere mot huden og ikke stikker så mye som vanlig tyll. Utenpå er det sydd tre etasjer med stivere tyll i forskjellig bredde, men alle er fire ganger lengre enn stykket av bløt tyll (som på Figur 39 der underskjørtet er  $y$  og lengden på stripene med kraftig tyll er  $4y$ ). Disse lange bitene rynkes og sys fast i skjørtet under for å skape volum. Tre av lagene har samme bunnlinje, men det siste laget er litt kortere for å lage en myk overgang hele veien fra livet og til skjørtekanten.

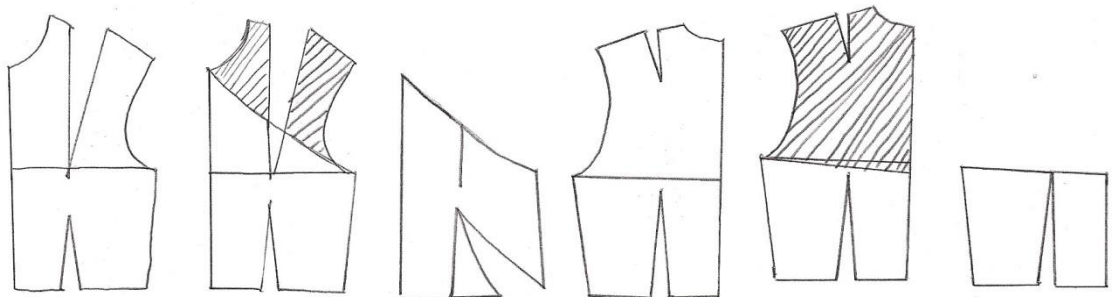
Da underskjørtet var ferdig konstruerte jeg en sirkel som utgangspunkt for det hvite skjørtet i bunn. Dette skjørtet er en hel sirkel, kun brutt av glidelåsen.



Figur 40 Mønsterkonstruksjon skjørt kjole 4

Konstruksjonen over er resten av skjørtene som lagvis danner gradientene. De fire lagene med bløt tyll er kun klippet, siden tyll ikke rakner. Det nederste hvite laget har en bred oppleggskant og det øverste laget med chiffon har en veldig smal kant. Jeg ville gjøre kanten i chiffonen så smal og usynlig som mulig for ikke å ødelegge det gradvise inntrykket i skjørtene under. Det hvite skjørtet har jeg valgt å ha i et ganske tett materiale for å unngå at kjolen blir for gjennomsiktig, men også for å få frem fargene i lagene over. Uten en tett bakgrunn hadde lagene over ikke kommet til sin rett. Jeg tenker meg det hvite skjørtet som et slags lerret som skal løfte frem fargene fra alle skjørtene over.

Det neste jeg gjorde var å konstruere toppen som smalner opp mot halsen til en spiss.



Figur 41 Mønsterkonstruksjon topp kjole 4

Grunnmønster fra venstre (1 og 4) til ferdige mønsterdeler (3 og 6). Forstykke klippes på brett.

Jeg sydde så toppen i et dobbelt lag chiffon og foret med det samme hvite stoffet som det underste skjørtet. I sømmen i overkant la jeg inn en bredde med stoff til knyting i nakken. Jeg sydde chiffonen til alle overskjørtene og føret til innerskjørtet med tyll. Glidelåsen sydde jeg inn i ryggen og gjemte den i en fold i skjørtet.

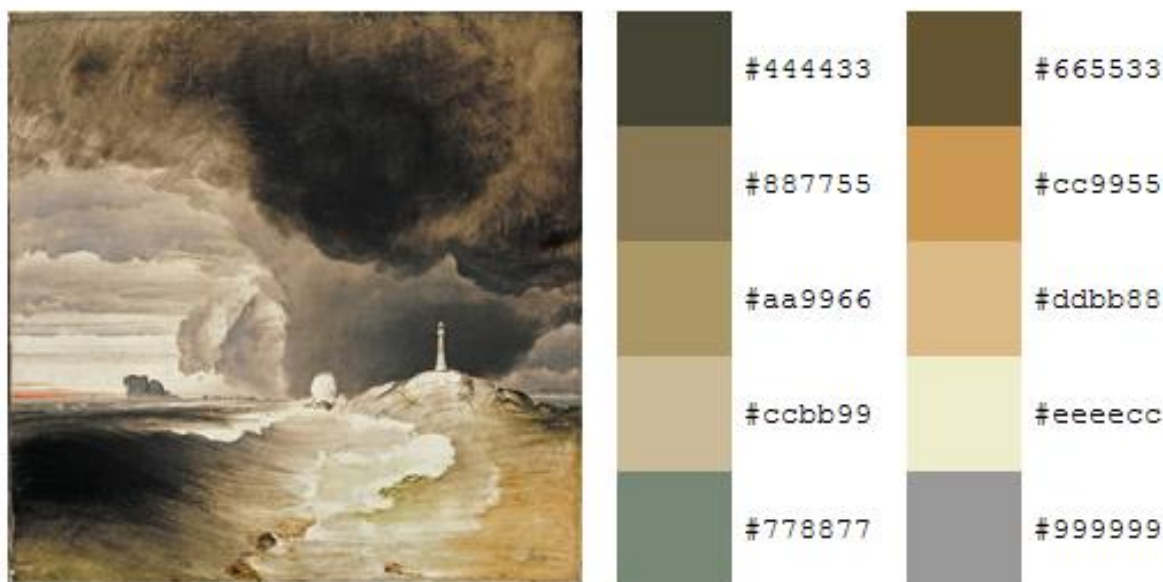




### 6.4.3 Ferdig produkt, analyse og refleksjon

Dette er den første kjolen hvor jeg ikke har brukt trykk av bildet som stoff til kjolen og som kjole fungerer det så mye bedre. Det er ingen kanter som ikke stemmer og større frihet i stoffvalg og snitt. Selv om det er mye matematikk involvert i å regne ut omkretser og stofforbruk er det allikevel mindre hodebry enn å prøve å få et bilde til å passe godt rundt en kropp.

Jeg synes kjolen fungerer godt. Overgangene mellom skjørtene er myke og gradvise. Bukten opp på den ene siden lager spenning i kjolen og minner om bukta på bildet til Balke. Formen på kjolen fungerer godt til en kropp og gir assosiasjoner til 50-tallet med det store skjørtet. Med den spisse toppen opp mot halsen ser kjolen ut som et litt sammentrykt fyrtårn, og jeg var redd alle lagene med stoff ville få kjolen til å se oppdelt ut. Men siden chiffonen ikke bare stopper i livet, men også går ut i et overskjørt, blir helheten god. Fargene på stoffet er ikke helt de samme som i bildet til Balke, det er vanskelig å finne akkurat rett nyanse i handelen. Å farge tyll selv er ikke et alternativ. Derfor har jeg lagt meg så tett opptil som jeg kunne, men tatt meg friheter. Jeg er ute etter assosiasjonene, ikke en fullstendig likhet. Jeg laget en palett som jeg har gått ut i fra:



Figur 43 Palett

Fargekodene er oppgitt i heksadesimalfarger<sup>4</sup>. Jeg synes fargene i kjolen holder seg greit innenfor denne paletten og gir en tydelig assosiasjon til bildet.

<sup>4</sup> «A **hex triplet** is a six-digit, three-byte hexadecimal number used in HTML, CSS, SVG, and other computing applications, to represent colors. The bytes represent the red, green and blue components of the

Den spontane reaksjonen til en besøkende som så kjolen var: «Å! Det første jeg tenkte på var det bildet du viste meg av han du skriver master om. Det ser ut som bølger som slår og et fyrtårn som vokser opp av vannet.» Noen bedre tilbakemelding kunne jeg ikke tenke meg. Nå har denne besøkende hørt en del om prosjektet og hadde nok en forventning til hva han skulle se etter, men uansett er en slik tilbakemelding god å få.

## 6.5 Kjole nummer 5

### 6.5.1 Idé

Ideen bak kjole nummer 5 er å hente ut linjene i bildet. Jeg vil hente ut og overdrive hovedlinjene i bildet og bruke dem som en effekt i en kjole. Jeg vil ikke bruke Balkes palett, men velge en farge som er ganske nøytral. Jeg vil også at snittet på kjolen skal assosiere til formen på fyrtårnet, men ikke like mye som i kjole 4. Jeg vil ha en fyldigere nederdel enn overdel, men jeg vil være friere i forhold til ermer og halslinninger.

Den første ideen jeg kom på for å bruke linjene i bildet i en kjole, var å sy en enkel kjole hvor alle sømmer og innsnitt fulgte linjene i bildet. Jeg fant ut at det kom til å bli en ganske kjedelig og uinteressant kjole, samtidig som det ville være vanskelig å få til en god form på kjolen. Hvis den skulle være så enkel som mulig, må den virkelig fungere i snitt og sømmer.

Andre tanken jeg lekte litt med var å brodere linjene over kjolen. Det ville skape mer spenning, og jeg ville kunne leke litt med farger i tillegg. Det var to ting som gjorde at jeg ikke valgte denne løsningen. Den ene var at broderi tar mye tid, og jeg innser at jeg ikke har nok øvelse til å få jevne, pene sting. Når jeg skal brodere linjer på den måten blir stingene veldig tydelige og jeg synes det er viktig at de er jevne og pene. Det andre problemet med broderiideen er at det gir en alt for tydelig assosiasjon til bildet. Jeg ønsker å bevege meg lenger og lenger fra inspirasjonen i hver nye kjole. Jeg vil vise hvordan transformasjon kan både ligg tett opptil originalen, men også hva som skjer når jeg beveger meg lengre vekk fra utgangspunktet. Jeg bruker samme arbeidsmetode med grunn i veivalgskjemaet, men jeg vil vise både forskjellene og likhetene som kommer ut av en slik måte å jobbe på. Derfor vil jeg at kjole 5 og 6 skal ligge langt unna utgangspunktet og strekke transformasjon mot den andre ytterligheten, vekk fra kjole 1 og 2.

---

color. One byte represents a number in the range 00 to FF (in hexadecimal notation), or 0 to 255 in decimal notation. This represents the least (0) to the most (255) intensity of each of the color components.» (Wikipedia, 2014)

Ideen jeg endte opp med er resultat av en tilfeldighet. Da jeg sydde kjole nummer 4 la jeg merke til en interessant effekt på en av prøvelappene mine. Jeg har alltid en liten stoffbit jeg tester sømmer på ved siden av symaskinen. Prøvebiten til kjole 4 syntes jeg var så interessant at jeg ville utvikle effekten til en kjole. Det er rett og slett et tynt stoff lagt over et tykkere stoff og sydd ned med sømmer. Mellom sømmene klippes kun det øverste tynne stofflaget slik at de rå endene av stoffet får danne frynser. Det tykkere understoffet synes da glimtvis gjennom og effekten er spesielt slående når det er kontraster mellom glansen i stoffene.

Jeg endte derfor opp med en ide om en fiskehalekjole (havfruekjole) med linjene i bildet sydd slik at de fyller flatene (se figur 44) og er klippet opp til frynser. Sydd med litt tette sting holder prøven jeg har sydd godt. Den har overlevd en uke i veska, skranglende rundt i alt rotet, uten å bli så frynsete at den er ødelagt. Derfor tror jeg denne teknikken kan egne seg i en kjole.

Jeg vil sy kjolen i svart, en veldig nøytral farge, med et veldig blankt understoff og et matt overstoff. Jeg vil prøve å legge sømmene langs de linjene som er i bildet, så langt det lar seg gjøre, og mellom sømlinjene vil jeg nærmest skravere med frynseeffekten. Jeg vil gjøre kjolen tettsittende ned til knærne før den øker ut. Dette vil gjøre den lettere å bevege seg i, samtidig som det alluderer til formen på fyrtårnet. Halsåpningen er en rynket v-hals med forskjøvede skuldersømmer for å åpne opp kjolen litt og gjøre den mer sexy. Jeg vil også ha noen korte ermer kun sydd i overstoffet, for å balansere vidden i skjørtet.

Under kneet vider kjolen seg veldig ut og jeg vil la føret, over- og understoffet være løse slik at det blir bevegelse i kjolen når personen går. Jeg vil ikke fortsette effekten på denne delen av kjolen, både for å lage en avslutning mot gulvet, men også for at den skal ha en god, elegant bevegelse.

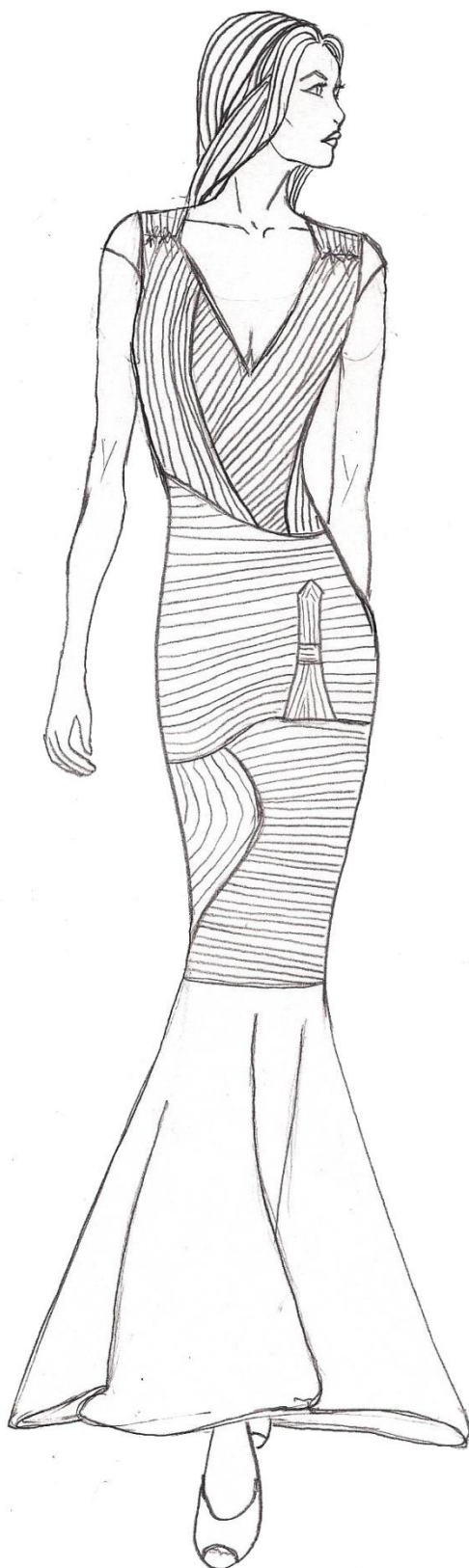


Figur 44 Skisse kjole nummer 5



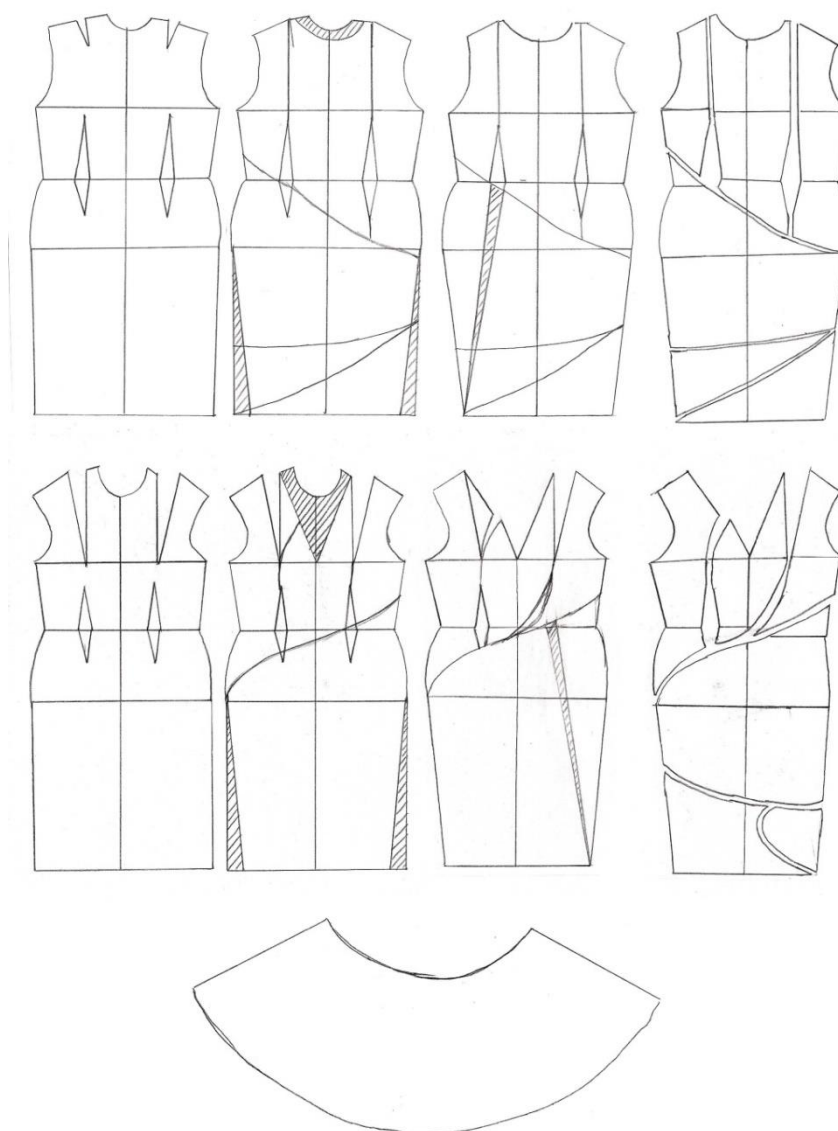
## 6.5.2 Gjennomføring

For å lettere se linjene jeg har planlagt har jeg laget en strektegning:



Figur 45 Linjetegning kjole nummer 5

Det første jeg gjorde var å lage mønsteret og legge alle innsnitt og sømmer etter de fete linjene i figur 45.



**Figur 46 Mønsterkonstruksjon kjole 5**

Øverst fra venstre mot høyre: Grunnmønster bakstykke (1) til ferdige deler (4), grunnmønster forstykke (5) til ferdige deler (8). Fiskehalen (9). Jeg klippet alle delene i alle tre stoffene; chiffon, microsateng og før. Så sydde jeg sammen delene i føret og la det til siden. Chiffonen og microsatengen sydde jeg sammen med de skraverte linjene som på linjetegningen. Jeg byttet retning på linjene under fyrtårnet for å lage en større kontrast mellom feltene. Så sydde jeg sammen delene, satte i glidelås og sydde i føret. Til slutt klippet jeg opp mellom sømmene slik at microsatengen synes gjennom chiffonen. Jeg hadde, som en ser av skissen, tenkt å ha noen små ermer på kjolen, men jeg syntes ikke de passet til når jeg hadde satt dem på. Derfor valgte jeg å sprette dem av igjen og ha kjolen ermeløs.





### 6.5.3 Ferdig produkt, analyse og refleksjon

På avstand har denne kjolen en god silhuett, og linjene som utgjør dekoren synes ikke noe godt. Går man nærmere oppdages linjene og spillet mellom de forskjellige stoffene. Det første man legger merke til er de skraverte flatene, men ser man nøyere etter finner man også fyrtårnet og klippeformasjonene igjen i kjolen. Både fargen og snittet på kjolen gir et formelt og elegant inntrykk som en kontrast til den rufsete flaten der chiffonen får lov til å rakne og vise frem satengen under. Linken til Balkes bilde er der, særlig i fyrtårnet og klippene, men også i måten jeg har delt inn feltene.



Figur 48 Hovedlinjene i Balkes bilde

Linjene jeg har tegnet inn i figur 48 viser hvordan jeg har delt inn kjolen i felt. Fyrtårnet er stykket som går over hoftene, under møtes det av en buet linje som bølgene i bildet. Midtstykket foran er delt i tre som himmelen, og bakstykket over hofta har klippeformasjonene. Jeg har lagt til et felt til over fiskehalen i bakstykket for å få balansert stykkene mot hverandre i sidesømmen.

Linken til Balkes bilde er ikke påtrengende, som i kjole nummer 4 er det mer assosiasjonen til bildet jeg vil ha frem. Jeg får nesten en følelse av at denne kjolen er tydeligere i linken enn kjole nummer 4. Det tror jeg er fordi kjole nummer 4 kun spiller på farge og fasong, og at linjene i bildet, spesielt fyrtårnet, er så utpregede og gjenkjennbare at inntrykket blir nærmere Balke.

## 6.6 Kjole nummer 6

### 6.6.1 Idé

Ideen bak kjole nummer 6 var å dra kjolen lenger vekk fra inspirasjonen enn jeg har gjort i kjole 1-5. Jeg vil fortsatt ha noe av Balkes palett, måten han bruker gjennomskinnelige lag over hverandre og penselstrøk som utgangspunkt, men jeg vil ikke gjøre det like tydelig som i de andre kjolene. Jeg vil legge til noen ekstra farger, og snittet i kjolen kommer ikke til å ha en direkte tilknytning til bildet. Jeg vil at kjolen skal være dramatisk og ta oppmerksomhet. Jeg vil derfor lage en gulvlang, vid kjole for å få et stort volum i skjørtet. Jeg ville jobbe i flere transparente lag, men ikke på samme måte som jeg har gjort i de andre kjolene. Jeg bestemte meg derfor for å jobbe med lagene i strimler, nesten som penselstrøk.

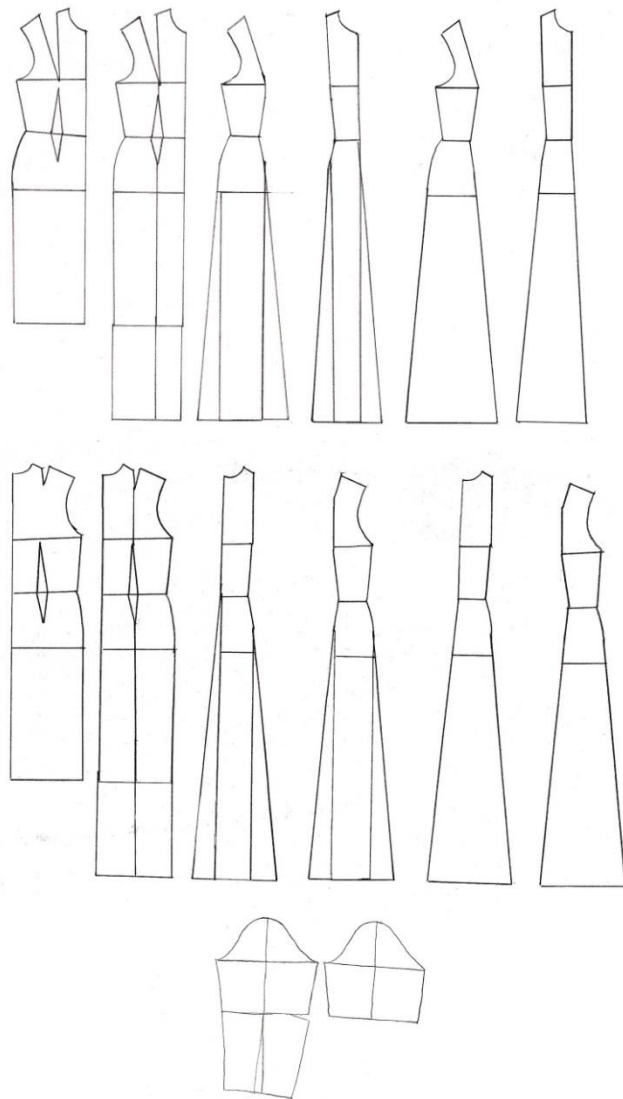
Ser vi tilbake på veivalgkartet (figur 22) tar jeg nå utgangspunkt i bare noen få, og veldig spesifikke elementer i Balkes bilde. Jeg vil bruke deler av paletten, men ikke slavisk, gjennomskinnelige lag, penselstrøk og dramatikken i bildet. Jeg beveger meg over i mer abstrakte elementer enn for eksempel i kjole nummer 5, hvor jeg bruker linjene fra bildet direkte.



Figur 49 Skisse kjole nummer 6

## 6.6.2 Gjennomføring

For å ha noe å feste strimlene i konstruerte og sydde jeg en underkjole i bomullssateng. Bomullssatengen har et godt fall, samtidig som det tåler vekten av alle stoffstrimlene. Underkjolen føret jeg og laget to underskjørt i tyll som jeg festet mellom overstoffet og føret. Jeg laget også et halvlangt erme for å gi overdelen volum som balanserer med volumet i skjørtet.



Figur 50 Mønsterkonstruksjon kjole 6

Jeg klippet og sydde sammen delene til overkjolen først. For å kunne feste stoffstrimlene til kjolen kom jeg frem til at den mest rasjonelle måten å gjøre dette på var å lage festetråder i bomull som jeg sydde fast i kjolen. Å sy hver enkelt strimmel for hånd ville ha tatt alt for lang tid. Jeg sydde bomullstråden med en lang hoppetråd festet med et attersting før en ny hoppetråd. Jeg sydde disse festene med 5cm mellomrom i lag oppover kjolen. Da jeg hadde sydd fast alle festetrådene, føret jeg kjolen og sydde tyllskjørtene på plass. Tyllskjørtene er laget av 3 strimler så brede som 1/3 av lengden på skjørtet og første

strimmel 2 ganger så lang som midjemålet, neste strimmel 2 ganger så lang som første og siste strimmel 2 ganger så lang som strimmel nummer 2. Strimlene ble rynket sammen og sydd i hverandre.

Jeg klippet strimlene som dekker kjolen for hånd og på øyemål, slik at hver strimmel er litt ulik den neste. Dette gjorde jeg for å få mer liv i kjolen. Jeg har blandet stoffkvaliteter, både matte, blanke, gjennomsiktige, opake, dyre, billige, naturmaterialer og syntetiske. Jeg har gjort dette fordi jeg er ute etter den visuelle kvaliteten til hvert stoff og hva det kan tilføre kjolen. Jeg begynte nedenifra og festet hver strimmel med en dobbel halvstikk til bomullstråden. Jeg begynte med svart og jobbet meg opp gjennom brunt til hvitt. Jeg ville ha denne overlappingseffekten av fargene for å kunne etterligne måten en maler bygger opp et maleri med flere tynne penselstrøk oppå hverandre. Jeg har lagt inn noen fokuspunkter og farger som skiller seg ut, for å fange interessen og gi en større dybde i kjolen.





### 6.6.3 Ferdig produkt, analyse og refleksjon

Jeg valgte å dekke hele kjolen med strimler, og å ha den tett i halsen for å understreke det monumentale uttrykket. Ermene blander seg inn i resten av kjolen og får den til å virke som en søyle. Den bredeste delen av kjolen, skjørtet, er i en mørk farge som gir inntrykk av at skjørtet er smalere enn det er. Ermene er lyse, noe som forstørrer det visuelle inntrykket og forsterker følelsen av en søyle. Kjolen gir et bastant og stødig inntrykk selv om alle strimlene minner mest om fjær, noe som gir en interessant kontrast i kjolen. Den blir både tung og lett på en gang, feminin i det lette, sarte uttrykket i fjærstrimlene, samtidig som den skjuler de kvinnelige formene, gjør skuldrene bredere og gir inntrykk av en massiv søyle.

Jeg synes kjolen er visuelt spennende, og selv om den er langt fra Balke, snakker den med det voldsomme i kystværet Balke maler. Kjolen er både tung og lett, slik som skyene i Balkes bilde også er tunge og lette på samme tid. Siden mange av stoffene er lette blir det mye bevegelse i kjolen, både fysisk og visuelt. Noe av den samme bevegelsen kan en finne igjen i bildene til Balke, de rullende skyende, bølgene som slår over land og måten han gir bildet retning og liv.

## 7 Hvor går grensen for et nytt produkt?

Hva og når noe kan kalles nytt er et evig diskusjonstema som i stor grad må diskuteres i forhold til enkeltteksempler. Jeg vil allikevel prøve å si noe mer generelt om hva som kan kalles nytt. Kan jeg kalle mine kjoler for nye produkter? Alle, eller bare noen av dem?

For å kunne søke designbeskyttelse av et produkt må produktet kunne ansees som nytt. Patentstyret stiller følgende krav til produktet: «Utseendet eller utformingen av produktet ditt må skille seg tydelig fra tidligere kjente design.» (Patentstyret, 2013). Patentstyret legger opp til å gjøre vurderinger, ettersom de får inn søknader og hva som «skiller seg tydelig fra tidligere kjente design» gir stort tolkningsrom.

Jeg vil si at alle mine kjoler skiller seg tydelig fra utgangspunktet mitt, men som jeg allerede har vist til i kapittel 6.1.3 er det ikke første gangen kjente kunstverk har blitt trykket og sydd til kjoler. Er det at jeg har brukt et annet kunstverk en tydelig nok forskjell til å klassifisere mine kjoler som nye produkt? Jeg heller mot et ja. Både kunstverk og snitt er annerledes, og jeg mener det er rimelig å anta at jeg kunne selge<sup>5</sup> kjolene uten å bekymre meg for at andre har gjort det samme med andre kunstnere. De vil nok ikke ha fått beskyttet ideen om å bruke kunstverk i kjoler.

Kjolene lenger ute i serien, som ikke knytter seg like direkte til Balke vil være lettere å kalle nye produkt, men jeg vil påstå at klær som produktgruppe er vanskelig å vurdere. Snitt, stoff og mønster kan være brukt tidligere. Det produseres enorme mengder klær over hele verden, og å si at mine kjoler ikke kan ligne noe som er gjort før, et eller annet sted, på ett eller annet tidspunkt, vil være naivt. Samtidig vil det heller ikke i praksis være mulig å sjekke hva som er gjort fra før. Derfor blir en nødt til å ta utgangspunkt i den delen av klesverden man kjenner hvis man skal gjøre en vurdering av hva som er nytt og ikke. I noen tilfeller er det kanskje ikke engang viktig om produktet er nytt, så lenge en ikke kommer på kant med andres patenter eller designbeskyttelse.

Hva som kan kalles nytt og ikke, er og blir en diskusjon i hvert enkelt tilfelle. Jeg vil påstå at mine kjoler kan kalles nye. Så vidt jeg har kunnet finne ut, er det ingen som har brukt Balke slik jeg har gjort det før.

---

<sup>5</sup> Her kan det også nevnes at i følge åndsverksloven kan jeg bruke Balkes bilder i mitt eget skapende arbeid, så lenge det ikke blir gjort på en krenkende måte: «§ 40. Opphavsretten varer i opphavsmannens levetid og 70 år etter utløpet av hans dødsår.(...) § 48. Selv om opphavsrettens vernetid er utløpet, kan et åndsverk ikke gjøres tilgjengelig for almenheten på en måte eller i en sammenheng som er krenkende for opphavsmannens litterære, vitenskapelige eller kunstneriske anseelse eller egenart, eller for verkets anseelse eller egenart, eller på annen måte antas å kunne skade almene kulturinteresser.» (Åndsverkloven, 1961)



## 8 Konklusjon

Gjennom denne oppgaven har jeg utforsket hvordan transformasjon kan brukes både som et analyseverktøy, men også som en prosess for egne arbeider. Jeg har arbeidet ut i fra følgende to problemstillinger:

**Hvordan kan utviklingen i Peder Balkes bilder beskrives som en transformasjon av dekorasjonsmalingen?**

**Hvordan kan jeg transformere et av Peder Balkes bilder ved å bruke klær som medium for transformasjonen?**

For å svare på den første delen av problemstillingen så jeg på hvordan andre fagretninger har definert transformasjon, for så å utarbeide et verktøy jeg kunne bruke både som prosess og for å analysere Balke. Jeg har gitt en kort innføring i Balkes liv og kunstneriske produksjon og har sett hele hans karriere under ett. Ved å bruke transformasjon som begrep har jeg kunnet vise hvordan Balkes bakgrunn som dekorasjonsmaler har påvirket hans senere kunst og ledet frem til det særegne uttrykket som han senere har blitt så kjent for. Jeg mener at jeg, gjennom å bruke transformasjon som begrep, har kunnet vise en tydeligere linje og en utvikling gjennom Balkes bilder, på en annen måte enn det jeg har kunnet lese i andres tekster om ham.

Den andre delen av problemstillingen har jeg svart på gjennom mitt praktiske arbeid. Jeg har laget 6 kjoler som alle er et svar på problemstillingen. Jeg har gått fra å bruke bildet som var utgangspunktet direkte, og til det mer abstrakte, gjennom serien med kjoler. Jeg har vist flere måter å transformere på, og hvor forskjellige resultater det blir ettersom hvilket element(er) jeg har tatt utgangspunkt i. Det er mange måter å svare på problemstillingen på, og jeg har vist 6 av dem.

Det er godt mulig å gå videre både med samme bilde og med måten å jobbe på. Jeg ser stadig nye ting i Balkes bilde som jeg kan bruke som utgangspunkt for nye prosjekter. Hvis jeg nå hadde åpnet for flere typer plagg, ikke bare kjoler, ville jeg kunne startet en helt ny serie, med andre uttrykk, men som jeg vil tro at kunne snakke godt sammen med de kjolene jeg allerede har laget siden de alle springer ut av samme bilde.

Jeg synes denne måten å jobbe på, å skulle bevare enkelte deler av en gjenstand, produkt eller bilde for så å dra det videre og lage noe eget, er både utfordrende og spennende. Det nye produktet har med en gang en tilhørighet, men det kan også gi nye perspektiver på gjenstanden, produktet eller bildet det har utgangspunkt i.

## Figurliste

Figur 1 Peder Balke (Balkeby.no, 2013).....	8
Figur 2 Balke med kona Karen og datteren Tekla (Midtimjøsa.no, 2013) .....	10
Figur 3 Peder Balke (Wikipedia, 2013) .....	12
Figur 4 1000-lapp med Ibsen og Balke (Mynt&Seddel, 2013).....	13
Figur 5 Balke kirke .....	19
Figur 6 Skatoll (P.E.) .....	20
Figur 7 Nedre Vang Gård.....	20
Figur 8 Vestre Balke Gård .....	21
Figur 9 Rognstad Gård.....	22
Figur 10 Dyrhen gård. Bildene er trykt med tillatelse fra Riksantikvaren. Fotograf ukjent. .....	22
Figur 11 Billerud Gård.....	23
Figur 12 F.v. Nordkapp 1844 (P.E.), Båter i krapp sjø 1842 (P.E.), Fra Nordkapp c. 1840 (Nasjonalgalleriet) og Bølger mot stranden 1843 (P.E.).....	24
Figur 13 F.v. Fyr ved den norske kyst c.1855 (Nasjonalgalleriet), Nordkapp 1854 (P.E.), Kystlandskap med vrak c.1860 (Nasjonalgalleriet) og Nordkapp 1852 (P.E.).....	24
Figur 14 F.v. Utsikt over Grimstad 1875 (Nasjonalgalleriet), Nordlys over kystlandskap c.1870 (Nasjonalgalleriet), Stetind med båt i krapp sjø 1861 (P.E.) og Stetind 1864 (P.E.) .....	25
Figur 15 Transformasjonsmodell (Brock, 2011).....	28
Figur 16 Fra øverst til venstre: Designprosess (Utdanningsdirektoratet, 2012), Design Process Infographic (RaayaDesign, 2013), Meldert engeneering model (Meldert, 2013) og Eco-farming Design Process (Chan, 2013).....	31
Figur 17 Transformasjon.....	33
Figur 18 Eksempel på endring av grunnleggende elementer (Bilde hentet fra National Geographic, 2013).....	34
Figur 19 Sjablon- og strekdekor (Bilde hentet fra Brønne, 2002).....	37
Figur 20 Utsnitt av "Utsikt over Grimstad" 1875 (Nasjonalgalleriet) .....	40
Figur 21 Fyr på den norske kyst ca. 1855 (Nasjonalmuseet).....	45
Figur 22 Veivalgkart over transformasjon .....	46
Figur 23 Skisse til kjole nummer 1 .....	48
Figur 24 Mønsterkonstruksjon kjole nummer 1.....	49
Figur 25 Kjole nummer 1 på modell. (Foto: Liv Johanne Helin) .....	51

Figur 26 Yves Saint Laurents Mondrian-kjole og en kjole med Gustav Klimts «Kysset» Hentet fra hhv (SnapFashion, 2012) og (eBay.com, 2014) .....	53
Figur 27 Utgangspunktet med endrede farger .....	54
Figur 28 Skisse kjole nummer 2 .....	55
Figur 29 Kjole nummer 2 på modell. (Foto: Liv Johanne Helin) .....	58
Figur 30 Utprøvinger i farger.....	58
Figur 31 Photoshop av fargevariasjoner kjole 2 .....	59
Figur 32 Første utprøving: Vaffelsøm .....	62
Figur 33 Prøvelapp kanaler.....	63
Figur 34 Prøvelapp sikk-sakk .....	63
Figur 35 Utprøvinger kjole 3 .....	64
Figur 36 Mønsterkonstruksjon før kjole 3 .....	65
Figur 37 Kjole 3 på modell. (Foto: Liv Johanne Helin) .....	67
Figur 38 Skisse kjole 4.....	69
Figur 39 Mønsterkonstruksjon underskjørt kjole 4.....	70
Figur 40 Mønsterkonstruksjon skjørt kjole 4.....	71
Figur 41 Mønsterkonstruksjon topp kjole 4.....	71
Figur 42 Kjole nummer 4 på modell. (Foto: Liv Johanne Helin) .....	74
Figur 43 Palett.....	74
Figur 44 Skisse kjole nummer 5 .....	77
Figur 45 Linjetegning kjole nummer 5 .....	78
Figur 46 Mønsterkonstruksjon kjole 5.....	79
Figur 47 Kjole nummer 5 på modell. (Foto: Liv Johanne Helin) .....	81
Figur 48 Hovedlinjene i Balkes bilde .....	81
Figur 49 Skisse kjole nummer 6 .....	83
Figur 50 Mønsterkonstruksjon kjole 6.....	84
Figur 51 Kjole nummer 6 på modell. (Foto: Liv Johanne Helin) .....	87

Om ikke annet er oppgitt tilhører alle bilder, figurer og illustrasjoner meg.

## Kilder

- Alfsen, G. (2009). Peder Balke: Utdypning. I norsk biografisk leksikon. Hentet 17. August, 2013, fra [http://nbl.snl.no/Peder\\_Balke/utdypning](http://nbl.snl.no/Peder_Balke/utdypning)
- Alsvik, H. (1940). *Johannes Flintoe*. Oslo: Gyldendal.
- Balkeby.no. (2013). Navnet Balkeby. Hentet 22. August, 2013, fra <http://www.balkeby.no/navnet-balkeby.html>
- Brock, N. (2011). Transformation *Arkitektur dk* (Vol. 55(2011)nr 3, s. 4-7). København: Arkitektens Forlag.
- Brønne, J. (2002). *Dekorasjonsmaling: Marmorering - ådring - sjablon- og strekdekor - lasering - patinering* (2. utg.). Oslo: Teknologisk forl.
- Bråten, I. (2001). *Transformasjon: Fra masseprodusert objekt til ny bruksform*. [Notodden]: Høgskolen i Telemark, Avdeling for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning.
- Buchhart, D., Lange, M., Monrad, K., & Balke, P. (2008). *Peder Balke : Ein pionier der moderne = modernismens norske pioner*. Heidelberg: Kehrer Verlag.
- Burns, C., Cottam, H., Vanstone, C., & Winhall, J. (2006). Red paper 02 -transformation design. Hentet 11. Mars, 2013, fra <http://www.designcouncil.info/mt/RED/transformationdesign/TransformationDesignFinalDraft.pdf>
- Chan, J. (2013). Eco-farming design process. Hentet 19. April, 2013, fra <http://www.jonathonchan.com.au/eco-farming-design-process/>
- Dolven, A. S. (2009). Laug. Hentet 12. desember, 2013, fra <http://snl.no/laug>
- Doyle, A. C. (2004). *A study in scarlet ; and, the sign of four*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- eBay.com. (2014). Gustav Klimt the kiss love nouveau fine art print tank dress painting shirt. Hentet 23. Januar, 2014, fra <http://www.ebay.com/itm/GUSTAV-KLIMT-The-Kiss-LOVE-NOUVEAU-FINE-ART-PRINT-TANK-DRESS-PAINTING-SHIRT-/301070216224>
- EncyclopaediaBritannica. (2013a). Galilean transformations. Hentet 11. Mars, 2013, fra <http://www.britannica.com.ezproxy.hit.no/EBchecked/topic/224042/Galilean-transformations>
- EncyclopaediaBritannica. (2013b). Transformation Hentet 11. Mars, 2013, fra <http://www.britannica.com.ezproxy.hit.no/EBchecked/topic/602613/transformation>
- EncyclopaediaBritannica. (2014). Nature worship. Hentet 24. Januar, 2014, fra <http://www.britannica.com.ezproxy.hit.no/EBchecked/topic/406588/nature-worship/38302/Weather?anchor=ref421129>
- Fett, H. (1921). Peder Balkes selvbiografi *Kunst og kultur* (Vol. 9). Bergen: John Griegs Forlag.
- Fett, H., & Shetelig, H. (Red.). (1921). *Kunst og kultur* (Vol. 9). Bergen: John Griegs Forlag.
- Foss, I. E. (1998). Nyoppdagede salsdekorasjoner av Peder Balke (Vol. 1998 nr 1, s. S. 17-19 : ill.). Lunner: Foreningen.
- Foss, I. E. (1999). *Peder Balkes salsdekorasjoner på Toten : Fra kunstnerens forutsetninger til salsdekorasjonenes miljø*. Oslo: [I.E. Foss].
- Holtmark, T. (2009). Regnbue. *Store Norske Leksikon*. Hentet 24. Januar, 2014, fra <http://snl.no/regnbue>
- Kirkeby, P., Lange, M., & Balke, P. (1996). *Peder Balke : Trick, depth and game*. Hellerup: Edition Bløndal.
- Kirkeniøstretoten.no. (2011). Balke menighet. Hentet 04. September, 2013, fra <http://www.xn--kirkenistretoten-rxb.no/index.php/balke>
- Kværne, P., & Malmanger, M. (2006). *Un peintre norvégien au louvre : Peder balke (1804-1887) et son temps* (Vol. 119). [Oslo]: Novus.

- Lange, M. (1981). *Menneske og natur i norsk kunst ved midten av 1800-årene : Peder Balke og Matthias Stoltenberg*. Oslo: Kunst i skolen.
- Lange, M. (1983). *Peder Balke : Utgitt i forbindelse med åpning for offentligheten av Peder Balkes veggmalerier på billerud gård, kapp, 10. Juli 1983*. Kapp: Toten Museum.
- Lange, M. (1986). *Peder Balke*. [Bøverbru]: Toten museum.
- Lange, M., & Malmanger, M. (1980). *Malerier av Peder Balke og Matthias Stoltenberg : Utstilling] 9.-29.Januar 1980 kunstnerforbundet*. Oslo: Kunstnerforbundet.
- Loge, Ø. (1991). *Deformasjon : Nedbrytingen av det klassiske naturbildet i norsk landskapskunst : Peder Balke, Lars Hertervig, Edvard Munch, Nikolai Astrup*. [Bergen]: Bergen billedgalleri ; Oslo : Dreyer.
- McCracken, G. D. (2008). *Transformations: Identity construction in contemporary culture*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- McGonigal, K. (2005). Teaching for transformation: From learning theory to teaching strategies. Hentet 13. September, 2013, fra [http://arrs.org/uploadedFiles/ARRS/Life\\_Long\\_Learning\\_Center/Educators\\_ToolKIT/STN\\_transformation.pdf](http://arrs.org/uploadedFiles/ARRS/Life_Long_Learning_Center/Educators_ToolKIT/STN_transformation.pdf)
- McNiff, J., & Whitehead, J. (2002). *Action research: Principles and practice*. London: RoutledgeFalmer.
- Meldert. (2013). Design process. Hentet 19. April, 2013, fra <http://www.meldert.se/methods/design.html>
- Midtimjøsa.no. (2013). Nes & helgøya. Hentet 22. August, 2013, fra <http://www.midtimjosa.no/>
- Mynt&Seddel. (2013). 1000 kroner 1982b - norge. Hentet 24. Juni, 2013, fra <http://www.myntogseddel.no/Sedler-Norge/1000-kr/1000-kr-5-Utgave-1975-1987/H-Ibsen-al-40b-1982-B-F.html>
- Mørstad, E. (2000). *Visuell analyse: Metode og skriveråd*. Oslo: Abstrakt forl.
- NationalGeographic. (2013). Bonobo, democratic republic of the congo. Hentet 26. September, 2013, fra <http://photography.nationalgeographic.com/photography/photo-of-the-day/bonobo-congo-ziegler/>
- Ordnett.no. (2013a). Endring. Hentet 19. Mars, 2013, fra <http://www.ordnett.no.ezproxy.hit.no/search?search=endring&lang=no>
- Ordnett.no. (2013b). Stilisering. Hentet 26. September, 2013, fra <http://www.ordnett.no.ezproxy.hit.no/search?search=stilisering&lang=no>
- Ordnett.no. (2013c). Transformasjon. Hentet 11. Mars, 2013, fra <http://www.ordnett.no.ezproxy.hit.no/search?search=transformasjon&lang=no>
- Patentstyret. (2013). Krav til en design. Hentet 30. April, 2014, fra <https://www.patentstyret.no/no/Design/Krav-til-en-design/>
- Polanyi, M. (2000). *Den tause dimensjonen: En innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus.
- RaayaDesign. (2013). Design process infographic. Hentet 19. April, 2013, fra <http://www.raayadesign.com/2011/12/01/design-process-infographic/>
- Samlerhuset.no. (2013). Siste høyvalørseddel med motiv av Henrik Ibsen. Hentet 22. August, 2013, fra [http://www.samlerhuset.no/1000-kroner-5-utgave/?open=342/306&cat\\_id=306&](http://www.samlerhuset.no/1000-kroner-5-utgave/?open=342/306&cat_id=306&)
- Schön, D. A. (1995). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. Aldershot: Arena.
- SnapFashion. (2012). Mondrian, ysl + fashion. Hentet 23. Januar, 2014, fra <http://blog.snapfashion.co.uk/tag/mondrian-dress-ysl/>
- snl.no. (2007). Deformering. Hentet 5. April, 2013, fra <http://snl.no/deformering>
- Sveen, K. (1984). Hvem var peder måler – peder balkes morfar? *Totn - årbok 1984* (s. 97-100): Toten historielag.

- Utdanningsdirektoratet. (2012). Veiledning til valgfaget design og redesign. Hentet 19. Mars, 2013, fra <http://www.udir.no/Lareplaner/Forsok-og-pagaende-arbeid/Valgfag/Valgfag---veiledninger/Veiledning-til-valgfaget-design-og-redesign/3-Praktiske-eksempler/>
- Wallace, S. (udatert). Core principles: Core principles of transformative learning theory - mezirow & others. Hentet 12. desember, 2013, fra <http://transformativelearningtheory.com/corePrinciples.html>
- Wichstrøm, A. (1986). Patriotisme som veggdekorasjon. *Byminner (Oslo), 1986(1)*.
- Wikipedia. (2012). Transformation design. Hentet 15. Januar, 2014, fra [http://en.wikipedia.org/wiki/Transformation\\_design](http://en.wikipedia.org/wiki/Transformation_design)
- Wikipedia. (2013). Portrett av Peder Balke foto: L. Szacinski. Hentet 22. August, 2013, fra [http://no.wikipedia.org/wiki/Peder\\_Balke](http://no.wikipedia.org/wiki/Peder_Balke)
- Wikipedia. (2014). Web colors. Hentet 26. Februar, 2014, fra [http://en.wikipedia.org/wiki/Web\\_colors](http://en.wikipedia.org/wiki/Web_colors)
- Öberg, I., & Ersman, H. (2001). *Ny mønsterkonstruksjon for kvinner*. [København]: Borgen.
- Åndsverkloven. (1961). Lov om opphavsrett til åndsverk m.V. Hentet 4.Mai, 2014, fra [http://lovdata.no/dokument/NL/lov/1961-05-12-2#KAPITTEL\\_2](http://lovdata.no/dokument/NL/lov/1961-05-12-2#KAPITTEL_2)