

Materialitetens poetikk

Et essay om hvordan tida viser seg i formspråket

Liv Mildrid Gjernes

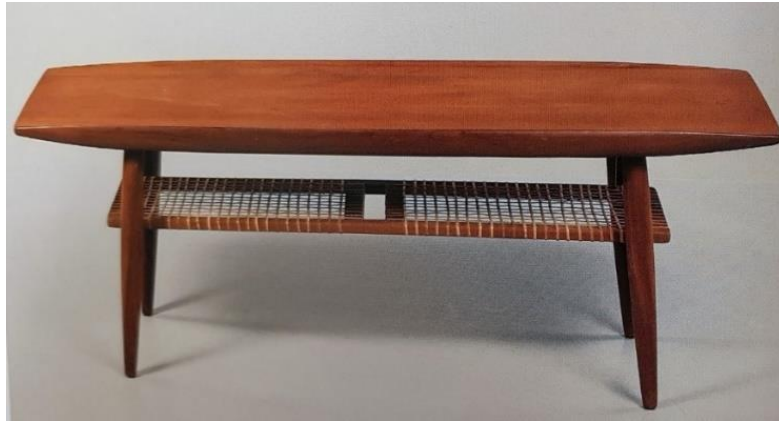
All formgivning har sine betingede uttrykksformer. De gjøres virkelige gjennom tilvirkerens forståelse av materialitetens muligheter. I nær fortrolighet kan denne kunnskapen utvikles ved hjelp av materialfølelse og teknisk innsikt. Et gjenbruksmøbel i 1960-tallets modernistiske formspråk satte i gang dette essayet. Teksten har sin bakgrunn både fra selvbiografiske erfaringer og i originale verk fra egen og andres samtidige estetiske praksiser, og er krydret med tanker og avbildede objekter tilknyttet den tida som avslutta høymodernismen. Innen feltet møbel ble det arbeidet med utviklingsarbeid i form av "research in the Arts", mot noen helt nye formuttrykk som kritisk problematiserte modernismens strenge, bruksdefinerte stilidealer. Man ville at form skulle vise fram helt andre verdier og ytringer, enn bare funksjon. Intensjonen med denne teksten er å tilføre noe fra forhistoriene omkring slike faglige innsikter og engasjement som alltid er implisitt i en skapende praksis der man viser det man tenker, med og i det man fysisk lager. Makta til å definere, formidle og posisjonere formgiverne og kunstnerne verk i det offentlige rom ligger hos de verbalteoriskolerte tilskuerne. Den er ikke hos oss som i våre praksiser utvikler og skaper det som blir stående igjen som en del av tidas uttrykk. Så kanskje blir vårt arbeid helt skjult for ettertida, kanskje lever det sitt stille liv som usynlige veggpryder i museenes magasiner og på ukjente lager eller kanskje det bare blir borte, som om det aldri har vært til.

Nøkkelord: formspråk, poetikk, materialitet, formgivning, forhistorie

Introduksjon

"O. P. Rykken & co, Øystese" står det stempla på undersida av det tilsynelatende pent brukte 60-talls møbelet jeg nettopp kjøpte. Bordet står der og skinner i min lille stue; gyllenbrunt og formfullendt; med sitt tydelige, elegante og nøkterne formspråk. Riktig "en snerten snelle på livets sti", slik strofa i slagerteksten fra 1963 lød, skrevet av Vidar Sandbeck og framført av Wenche Myhre. Det fantes hverken snikksnakk eller krimskrams i 1960-tallets design. Med stram, konsekvent og entydig iscenesettelse av tingas funksjonsverdi, ble materialenes egenskaper en bærende essens.

Det var i kraft av seg selv at materialene under formgiverens makt fikk vise fram sine kvaliteter både i styrke og karakter. Dimensjoner og proporsjoner ble balansert på en saklig og rasjonell måte. "Det bærende og det bårne" var en mye brukt måte å bygge opp konstruksjonene på i funksjonalismens arkitektur. I møbeldesignen var materialene i seg selv helt vesentlige. Saklig og industrielt serieprodusert ble tinga framstilt, uten pynt og distraksjoner, befridd for slike dekorative merverdier som det de folkelige, hjemmesnekra tradisjonene var så fulle av. Med en enkel og direkte ærlighet ble materialene anvendt, og selv om flater kunne være finerte, bestod laminatet av virkelig tre. Tre var tre, og plast var plast. Materialitetens poetikk kan man kalle den praksisen som gjennom tida rommer en uendelighet av forsøk og mulige løsninger. Den har aksla seg fram gjennom alle epoker ved hjelp av menneskenes utrettelig nysgjerrige geskjeftighet. Alltid på veg videre til noe nytt. Med stort pågangsmot fikk en ny, moderne tid vokse seg fram etter siste verdenskrig. Materialbruken var naturlig nok nøktern og knapp, for det var så mye som skulle bygges opp igjen etter krigens herjinger. Det var form og farge som bar tingas språk. Komposisjonene var harmonisk likevektige, rasjonelt og fornuftig var det utelukkende bruksfunksjonene som definerte deres verdier i en formal estetikk. Og menneskene, som alltid er så nysgjerrige på det nye, kasta ut det gamle og tok inn den nye tida, livredde for å være umoderne.



Figur 1. Aarup. Produsert for Ikea 1960

Jeg vil la det lille bordet fra en gjenbruksbutikk i 2019 lokke fram noe av utsikten fra veien videre etter modernismen, slik jeg selv har gått den. Et lignende bord: Aarup 1960 (fig.1) viser her de kvalitetene mange av 1960-tallets møbler hadde.

Begrepet modernitet refererer til en epoke som man kan si at begynner i renessansen, skriver filosofen Lars Fr. H. Svendsen (Svendsen, 2000). Han forklarer videre om hvordan stilperioden modernisme starta først mot slutten av det nittende århundre og fortsatte utover i det tjuende. Modernismen representerer reproduksjonsalderen og viderefører teknologiens tidsalder. Som stilmessig ytring vokste den fram i en reaksjon på de romantiske og finurlige uttrykksformene som ble til utover mot det forrige hundreårsskiftet. Industrialiseringa, maskinteknologien og det rasjonelle kom formmessig til som ei motsetning til de snirklete, håndlaga og romantiske uttrykkene som var før modernismen. I dette levde også de folkelige, førindustrielle språkformene. "Post" betyr etter. Etter-modernismen-epoken starta med at den andre verdenskrigen tok slutt, påpeker Svendsen. Og utover på 1960-tallet utvikla også en begynnende postmodernisme seg i kunst, arkitektur og design parallelt med at modernismens redelige, saklige gjenstander fant veien inn i de tusen hjem.

Den kritiske refleksjonen over formspråk og mening i samtida gikk livlig for seg blant kunstnere og formgivere allerede på 1960-tallet. Samtidig ble disse rene pure nymoderne ytringene produsert. Slik kan man se hvordan stilperiodene er innfiltra i hverandre. Ute i Europa ble denne formgivingsaktiviteten definert som Kritisk design (Hauffe, 1996). Det er bare i ettertidens tolkinger og gjenfortellinger at stilarter framstår som rene. Materialer, farger, størrelser og strukturer brukes som element i de formspråka som viser vår tid. Postmodernismens formgivere problematiserte modernismens verdier og ytringsformer ved å gå innover fra en annen ytterlighet. De trakk fram igjen minner og påstander fra det forminnholdet som modernismen i si tid hadde forkastet som urent, uskjønt og lurvete. Som om et ornament kun var en dekorasjon, helt uten mening. Eller som om det var uttrykk for et kriminelt sinnelag, slik den sveitsisk arkitekt Adolf Loos (1870–1933) hevdet i sitt foredrag *Ornament und Verbrechen* i 1910 (Loos, 1908).

I 2019 var det 109 år siden Loos sitt foredrag i 1910. Utstillinga "Kraft" åpna til Festspillene i Bergen i mai. En av de som framheva denne utstillingen som en av de mest interessante dette året var kunstkritikeren Mona Pahle Bjerke (NRK.no, 2019). De to keramikere Torbjørn Kvasbø og Marit Tingleff fylte KODE¹ med sine arbeider sammen med tekstilkunstneren Kari Dyrdal. De tre er som "toppen av et isfjell" av studenter ved Bergen kunsthåndverksskole på 1970-tallet. Studentene utgjorde et engasjert fagmiljø, revolusjonært både politisk og kunstfaglig. Det var en grenseprengende og modig

¹ KODE står for Kunstmuseer og komponisthjem, se <http://kodebergen.no/om-kode>

gjeng. Brukskunsten som i løpet av 1970-tallet ble til kunsthåndverk har i 2019 blitt til kunst². Vi som studerte den mer kommersielle retningen møbeldesign, deltok selvsagt i revolusjonens ånd med all vår energi. Vi var en talentfull gjeng av kvinnelige formgivere som bestod av Elisabeth Engen og Lillian Dahle, seinere også de to skulptørene Marie Ann Mürer og Ellen Bang. Vi holdt sammen noen år etter endt utdanning, men skiltes på midten av 1980 tallet³. Som fagmiljø var vi nyskapende og fulle av pågangsmot og samarbeidet utgjorde en solid plattform for seinere individuelle karrierer. Om mitt eget mangfoldige arbeid, bruker jeg samlebegrepet formgiver, som rommer både kunst, design, arkitektur og håndverk.

Gjensidigheten mellom menneske og ting

Filosofiprofessor Svendsen forklarer seinere i si bok om hvordan noen av særtrekka i tida etter modernismen utvikla seg gjennom ”siteringer” eller etterligninger. Ornamenta og dekorasjonene ble tatt inn igjen i form av lån både fra tidligere tider, fra tilvirkere og kunstnere. ”Bilder som primært viser til andre bilder” (Svendsen 2000, s.102). Han skriver om appropriasjoner, der kunstneren gjerne gjør det hele til samtid ved å sette sitt eget verk inn som en del av ytringa, eller ved at et gammelt motiv gjenskapes med et annet blikk når kunstneren fotograferer eller maler det på nytt. Dag T. Andersson begrunner etterligninga eller ”mimesis” som ”drivkraften i alle former for lek”, og tilføyer at ”den mimetiske trang” kommer til utfoldelse i våre kunstneriske virksomheter (Andersson, 2001, s. 34). Tidligere tiders formspråk ble slik tatt fram, lekt med og undersøkt på nytt under postmodernismen, men også, slik utstillinga ”Norsk modernisme og bygdenes dekormaling” viser, under høymodernismen (Thorkildsen, 2019). ”Grunntrekkene ved det mimetiske forhold til tingene er kanskje lettest å få øye på i det håndverks messige arbeid”, skriver Andersson, og videre:

Håndverkets arbeidsform er også nært beslektet med kunsten. Det viser tydelig hvordan et mimetisk forhold innebærer en gjensidighet mellom menneske og ting. Håndverkeren anerkjenner materialets rett til å sette seg gjennom i formingen av gjenstanden. Materialet får beholde sin fjernhet selv om det forandres gjennom den måten håndens bearbeiding bringer det nærmere på (Andersen 2001, s. 34).

Men ”materialets rett til å sette seg gjennom i formingen av gjenstanden” tillot uansett ikke sløsing. Jeg var der alt på 1960-tallet. Jeg erfarte at det å spare på materiale og alt annet som det kunne spares på, både var normalt og nødvendig. 1960-tallet var fortsatt materialknapphetens tid etter krigen, med omsyde klær og slitte gummistøvler. Om vinteren – for å isolere mot kulda – la vi avisapir i støvlene. Men støvlene var det hull i etter storebrors uvørne bruk, så det iskalde og våte siva inn på kalde barneføtter likevel. IKEA var der allerede og utvikla fornuftige og nøkterne møbler og gjenstander for det sosialdemokratiske ”folkhemmet”. Kvaliteten i deres produkter må ha vært noe helt annet enn det den har vært underveis, for i deres sortiment fantes slikt som sofabordet Aarup; dette virkelige og vidunderlige 1960-talls idolet (*fig.1, over*).

”Bland dansktilvirkade møbler som gjordes i Sverige med ensamrätt før IKEA, är Aarup bland de främsta. Konstruktionens kvalitet var hög, med øverskjutande, rundade listverk, massivt underrede og

² Begrepet ”Brukskunst” var i Norge knyttet til Foreningen Brukskunst som ble etablert i 1918. Deres idealer var dypt forankret i modernismens kunstsyn, med Bauhaus, industrialisering og ”vakrere hverdagsvarer” som et ideal. Foreningen beholdt dette synet, og stod i sterk motsetning til ”utbrytergruppen” Norske kunsthåndverkere som ble opprettet i 1975. Se (<https://snl.no/brukskunst>, tatt 10.03.20)

³ Ellen Bang (1954-2011), Lillian Dahle (1956-) <http://www.lilliandahle.no/>, Elisabeth Engen (1957- <http://seminarplassen.com/elisabeth-engen.htm>) og Marie Ann Mürer (1946-) <https://marie-ann.weebly.com/cv.html> hadde sammen med Liv Mildrid GjernesL(1954-) et nært samarbeid i perioden 1980-86. De startet Treverkstedet i Lars Hilles gate i Bergen og arrangerte mellom annet vandretutstillinga Tre fram som åpnet i Bergen i oktober 1982. Den neste og siste utstillinga ”Tre fram, igjen” ble arrangert på Visningsrommet-USF Bergen i 2005.

tidingshylla med flätad rotting” er en del av den informasjonen som i sin tids reklame formidla dette møbelet (Siesing, 2015, s. 410). Andreas Siesing utgav i 2015 boka ”Svenska möbler - folkhemsform i ull, jakaranda, furu och bok 1949–1970”. Der er møbler likt mitt lille bord avbildet som en del av den svenske kulturen. Den etterhvert så inspirerende danske tradisjonen Siesing viser til, var bygget på møbelsnekkerens inngående kunnskaper om materialenes kvaliteter. De arbeidet seg alle fram til å bli møbelarkitekter på grunn av møbelsnekker utdanninger. Den talentfulle gjengen av danske formgivere som Børge Mogensen, Finn Juhl, Hans Wegner, Arne Jacobsen, Poul Kjærholm, Poul Henningsen og Verner Panton, var nesten alle født innenfor de samme tolv åra. De undersøkte, utviklet og anvendte materialene i modernismens mangfoldige språkformer og skapte tidsikoner som stadig fasinere oss med sitt klare uttrykk.

Materialer som rotting og teak var kjente fra før, men de ble i modernismens språkform brukt på en helt annen enkel men poetisk måte med små sprang, langstrakte buer og vennlig avrunda hjørner. Helheten ble likevel stram og elegant. Med denne utforminga gikk produksjonskostnadene ned, og tinga ble gjort tilgjengelige for våre sosialdemokratiske horder av folk flest. Moderniteten handler nettopp om avskaffelsen av tradisjoner, skriver Svendsen. Det skeivslitte gamle som krigen ikke hadde gjort av med, ble endelig kasta eller brent. Alt dette som minna om de omsyde klærne, de utslitte skoa og de lange svingete veiene hjemover til fots. Før krigen var Norge et fattig land. Ingen buss, ingen bil, bare høge himler og ødselig vinterkulde. Historisk sett var Norge et lydrike under Danmark fra 1537 til 1660⁴. Først i 1814 ble Norge selvstendig fra Danmark. Kong Frederik 6. måtte da avstå Norge til Sverige fordi Danmark-Norge var på den tapende siden under Napoleonskrigene. Slik førte politikken til at Norge ikke fikk bli et selvstendig land og utvikle sin egen offisielle kultur før etter at unionen med Sverige ble oppløst. Unionsoppløsningen i 1905 markerer slutten på unionen mellom Norge og Sverige som hadde eksistert siden 1814. Oppløsningen ble vedtatt av Stortinget 7. juni 1905. Det var da kong Oscar 2. frasa seg den norske kronen”, skriver Store Norske leksikon (Sejersted, 2019). Bare 40 år seinere var det Hitlers soldater som okkuperte alt dette landet mellom bakker og berg. Alle disse åra underlagt andre styresmakter gjorde trolig noe med selvføringa. Da 2. verdenskrig var over i 1945, var det endelig tid til å reise seg opp og bygge den nye verden. Modernismen, med sin ideologi om det enkle og funksjonseffektive hjalp til med å fjerne minnene om det armodslige husmannslivet og alle åra uten full selvråderett.

Men der jeg vokste opp var ikke kasting av det gamle så selvsagt. De internaliserte tradisjonene fra en bondekultur som stod til knes i fortid ble kombinert med pastelle farger og nymoderne sjakkruta fliser på kjøkkenet. Det nye ble innsatt til ”lydarmusikken”⁵ som strømmen inn fra hardingfelas mystiske evighetstener. Og framskapet med sine beretninger fra 1700-tallet (fig.2) ble til inspirasjon for stadig nye tolkinger av stadig nye framskap. De siste tre variantene laget min far til sine svigerdøtre og min søster på 1990-tallet. Tantene malte dem i de friskeste farger, og møblene lever videre mellom oss i dyp, gammel lykke med i sine familier. Jeg fikk med meg en gjendikting laget på 1960-tallet som står her og ruver i tung norsk bjørk. Dette kantete, staute og stabile byggverket med sine røtter i uminnelige tider, kaster gjerne et reservert sideblikk ned på det snertne bordet som så tappert prøver å hevde seg i tropiske tresorter. Bak og under modernismens klarsynte språkformer lå det en dyp og inderlig klang fra tidligere tiders folkelige tradisjoner.

⁴ Bakgrunnen for norsk underordning under Danmark lå i den nordiske unionen fra 1397; Kalmarunionen. Her hadde Danmark blitt den dominerende parten. På begynnelsen av 1500-tallet løsrev Sverige seg permanent fra denne unionen, mens de norske politiske elitene ikke var i stand til å gjøre det samme (se https://snl.no/Norge_under_dansk_styre_-_1537-1814)

⁵ I folketradisjonen ble musikken formidla uten noter, men ved framføringer som man lyttet til, tolka og gjengav videre i sin egen gjendikting



Figur 2. "beretninger fra 1700 tallet"



Figur 3. "Bondestua malt som et tabernakel"

Dammens museum viste noe av dette vinteren 2019 i utstillinga "Norsk modernisme og bygdenes dekormaling". "Bondestua malt som et tabernakel" (fig.3), kaller Åsmund Thorkildsen det i sin omtale av folketradisjonenes malerkunst i de Østnorske bygder (Thorkildsen, 2019, s. 21). Utstillinga trekker fram en mengde kunstnere som har latt seg inspirere av folketradisjonenes direkte og livlige bruk av farger og ornamenter. For det lokale stedets ånd slik den gav seg uttrykk i tidligere tiders tradisjoner ble tatt med inn i de skapende prosesser både under og etter høymodernismen. Søken etter "gjensidigheten mellom menneske og ting" (Anderson 2001 op.sit.) gir næring til nye formspråk.

Betinga uttrykksformer

Før det lille bordet mitt fra 60-tallet har blitt budt fram på gjenbruksmarkedet har det blitt restaurert. Selve bordplata er finert med den fineste teak, men ved nærmere undersøkelser ser selve grunnkonstruksjonen ut til å være bygget opp av furu og beisa i en teaklignende farge. Look-alike-materialene er plukket fram fra utsøkte emner, og bartreets kantskårne vinterved lager mønster som til forveksling ligner teakfinerens stødige, eksotiske tegninger. Der tok jeg deg, modernisme! Møbelet som utgir seg for å stamme fra ren og pur eksotisk importvare, er kun en hjemmesnekra etterligning av det virkelige. Hverdagens furuplank må trå til her også! Men jeg tilgir deg, gamle bord, for meg er det formen som bærer tingen gjennom tida, materialenes raserenhet spiller mindre rolle. Jeg innrømmer at jeg nok hadde vært villig til å kjøre langt for et originalt Aarup 1960 fra IKEA, det som ble laget i massiv teak og ekte rotting og veide 13 kilo. Aarup var et bunn solid og ærlig industriprodukt, som med sin massive bordplate ville ha tålt å blitt sandblåst eller slipt og oljet igjen og igjen. Kanskje står det et der i en svensk kjeller og lengter etter å bli virkelig igjen. Jeg har uansett stor sans for nødtørftighetens estetikk og ideen om å spare der det er mulig, særlig i form av å finne på noe nytt. Mitt snertne bord har blitt til i en form som er etterligna. Det er en reproduksjon, en stilkopi der Aarup 1960 kan ha vært et forbilde. Det nye ligger kun i at furu har blitt kledd ut som teak. Spinking er spinking, så moralen er grei. Hvorfor bruke verdifullt tropisk virke når det hele kan formes til forveksling like fint i hjemmedyrka seinvokst snekkerfuru?

I løpet av tida etter siste verdenskrig har selve oppfatninga av både begrepet kunst og begrepet estetikk endra innhold. Tida har satt seg i noe nytt for vår begrepsverden. Kunsten er ikke lengre opphøya entydig og sann og Svendsen forklarer hele avviklinga av det. Han loser ut ”det sanne og det skjønne”, dette som var så opplest og vedtatt gjennom hele modernismen, og gir nå tolkeren makta (Svendsen 2000, s. 25). I essayet ”Å ta spørsmål om form på alvor” (2017) diskuteres en annen systematisk måte å arbeide med form på, der individets sansbare opplevelse sett i en fenomenologisk tilnærming utgjør formuttrykkets estetikkfaglige grunnlag. Helt siden 1970-tallet har Åpen forms metode blitt brukt som verktøy i arbeid med form i Norge, på en måte som vektlegger sansenes informasjon som et verktøy for innsamling av empiri. En annen slags modernismekritikk. Framgangsmåten ble utviklet ved Bergen arkitekthøgskole (BAS)⁶, og sikrer selve *formsvaret* i seg selv, som en meningsbærende argumentasjon.

Den tyske filosof og kunstteoretiker Walter Benjamin (1892–1940) publiserte i 1936 essayet om *Kunstverket i reproduksjonens tidsalder* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*). Der belyser han den menneskelige erfaringens vilkår når teknologi leverer premissene. Benjamin bruker begrepet *aura* i sin forklaring av det forholdet mennesket har til tinga, slik filosofen Dag T. Andersson tolker ham i si bok *Tingenes taushet, tingenes tale* (Andersson 2001). ”Auraen uttrykker et *estetisk* forhold mellom menneskene og tingene, mellom menneske og verden, i den forstand at det er forhold, som ikke alene angår det kunstens område, men det sansemessige forhold til tingene i det hele tatt”, forklarer Andersson (Andersson 2001 s. 32).

Vilkårene for det materialspesifikt menneskeskapte har med masseproduksjon og industrialisering endra seg fullstendig i løpet av forrige hundreårs andre del og innover i vårt eget. Men våre sansemessige forhold til tinga og alt deres vesen lever fortsatt i møtet med dem. For all kunnskap om det praktiske, levende livet hviler i den menneskelige erfaring. Slik bygges våre verdener opp fra barndommen av og avleirer seg i et konglomerat av fornemmelser, minner og erfaring. Vi prøver og feiler, kanskje først ved å etterligne det som synes å være der; kopiere og imitere, undersøke og leke med muligheter i arbeidet med å komme så nært inn som mulig mot tingas vesen, eller aura, som Benjamin kaller det. Etter hvert finner vi mot og innsikt til å tolke tingas språk og poetikk slik vi selv forstår det. Ulike tiders idealer rammer inn våre muligheter. Tida åpner opp eller begrenser våre muligheter. Den knytter seg sammen med det å være til, og til det å oppleve, erfare og formidle verden slik vi ser den.

Vi uttrykker oss i alt det vi lager og former, ikke bare i det vi sier og skriver. Derfor er det så viktig å forme eller å lage til på den nærgående og analoge en til en måten. Alle tinga, alle bygningene og omgivelsene sier noe om tidas ånd, slik den har blitt opplevd, tolka og blitt til i si eiga tid, av de individa som var der. For alt er der, fortsatt tilgjengelig for nye opplevde erfaringer og tolkinger. Gjennom våre personlige sansemessige forhold tar vi alt med inn i våre verdener. ”Hvordan erfarer vi det som ennå ikke er benevnt, det vil si det som i første rekke erfares som konkret?”, spør Knut Ove Eliassen i sitt essay ”Tingenes tale” (Eliassen, 2008). Han skriver der om Foucault si tematisering av ”hva vi kan kalle møtet med ”tingene”, det vil si erfaringen av dem, benevnelsen av dem, men også den selverfaring og selvbenevnelse som gjennom slike møter og erfaringer blir mulig” (s.174). En annen inspirerende tilvirker fra tida i Bergen, var Bård Breivik (1948–2016). Han refererte mye og livlig til sine konkrete erfaringer bak møtet med de tinga han viste i det offentlige rom. Som formgiver var han særlig opptatt av materialiteten og det menneskeskapte. ”Bruken av organiske materialer blottlegger en menneskelig og kulturell intelligens”, sier han i et intervju i 2015. (J.H.Landro i Veiteberg & Leppiniemi, 2016, s. 947). Materialitetens poetikk lever i dette intelligensbegrepet.

⁶ Om Bergen Arkitekthøgskole: Se <http://www.bas.org/Om-BAS>

Kulturell intelligens

For tilvirkeren i et materialbasert arbeid er den sansemessige relasjonen til formspråk selve motoren i prosessen. Med sansene tolker vi materialene. Gjennom lyden av en skarp høvel, stoffligheten i en bearbeida overflate, duften fra en oljet form. Man erfarer i et handlingsforløp der språkets muligheter trer fram og blir konkret begripelig med støtte av selve den prosessen som former det. Dette betinges av det sansemessige forholdet til tinga og de materialene de består av. Vi *sporer* tinga våre, vi tenketegner og skisserer, alltid på jakt etter noe som er helt presist, alltid på jakt etter dette som bare kan bli til gjennom våre undersøkelser av noe som for oss er det virkelige og sansbare; det konkrete. En var prosess som dreier seg om å virkeliggjøre de indre forestillingene, gjort taktilt og synlig i det materielt fysiske, det ytre. Sansene tolker materialene og omgivelsene, ikke bare bruksverdiene.

Intensjonen med å finere var i møbelhåndverket også å finne en måte å økonomisere på. For eksempel denne plata på mitt bord som med noens vitende vilje ble forkledd til å se ut som om den er laget av teak. I virkeligheten har den bare et tynt lag teak ytterst. Laget er limt på en kjerne av et annet og billigere, men stabilisert materiale. Finer er et tynt lag med tre, ofte ”skrellet” av trestammen, likt slik man skreller en potet, men i lange flak langs treets lengde. Flaka deles igjen opp i passende størrelser for transport og håndtering. Under de ferdig finerte flatene ligger det et lag som er bygget opp for å bli plant og stabilt. De nest ytterste sjikta er gjerne kryssfiner, som er et svært stabilt materiale av tynne tre-flak som er limet likt ”layers” i Photoshop, men på kryss og på tvers. Mellom disse to laga kan det være et sjikt av tre-lameller som ligger ved siden av hverandre og definerer platas tykkelse, solid lima fast til både underside og overside. Grunnen til at det emnet som fineren limes på må være stabilt, er at trematerialet i seg selv er ustabil og hygroskopisk. Hygroskopisk vil si at materialet lever i omgivelsenes luftfuktighet, treets celler trekker til seg eller avgir fuktighet, noe som forårsaker det vi kaller krymping og svelling. En nyskåret furuplanke kan krympe inntil 10 %. En av utfordringene ved arbeid i heltre er nettopp dette at materialet fortsetter å leve etter at det er skåret til og gjort opp. Derfor har det i håndverksfaget blitt utviklet ulike slags metoder og løsninger som tar i bruk og tåler materialets egenskaper. For eksempel er ei fyllingsdør bygget opp i samsvar med dette, med rammer der fyllingsflatene settes inn i spor som gir plass til at trematerialet kan bevege seg i tråd med sin natur uten å sprengte i stykker rammen. Det er en respektfull måte å kommunisere med materialet på, ingen tvang, ikke noe usant som skal forfalskes. Materialet forblir slik det er.

I den restaureringsprosessen mitt snertne bord har gjennomgått, har det tynne finer-laget av teak som topper bordplata blitt pussa eller sandblåst slik at fineren er helt tynnslitt. Når den gjennomgående dyrebare tropiske tresorten teak framstår som et skjoldete pålimt lag på en møbelplate, reduseres materialkvaliteten dramatisk. I dag består gjerne overflatene på slike bordplater som kalles ”ask”, ”eik” eller ”teak” av plastlaminat. Det er fotoreproduksjoner av de aktuelle materialene som er preget og overført på plastfiner og limt på et stabilt platemateriale i passende tykkelse. Helt vedlikeholdsfritt og stabilt; en død kopi av det levende. Plast er plast, og i laminatet viser den seg som alle etterligningers konge. Bare den som kjenner treets lyd, duft og smak, vil i mange tilfeller kunne oppfatte forskjellen, for materialimitasjonene er så dyktig gjort at selv en møbelsnekker må spikke eller bite i det for å skjelne forfalskingen.

Finer kan også knivskjæres i tynne sjikt, i alle slags tresorter. Slike ”bilder” som er satt sammen av ulike farger og sorter til forskjellige slags intrikate mønster, heter intarsia. Det resterende 1–2 mm tynne laget med skrella finer på mitt skampussa bord har fått redda restene med tykke lag herdende olje. Opprinnelig var nok denne flata konfirmert med cellulose-lakk. Lakken var gjerne høyglanspolert, noe som i sin tid skapte et glatt og skinnende sjikt over den dyrebare treflata. Helt til noen tok seg en sterk drink som etter hvert skvalpet litt over. For celluluselakken var spritoppløselig, og skapte raskt ringer og skjolder i den speilblanke flata. Etter hvert ble plastlakken oppfunnet. Den tåler sprit og det meste av kjemikalier, fordi den ved herding blir til plast, slik også trelimet gjør. Men plastlakken tåler ikke at treet er levende.

Dersom det blir et lite hakk i lakken og fuktighet får trene inn, vil treet i tråd med sin natur svulle, og lakken krakelerer. Det blir et problem særlig på myke tresorter, som for eksempel gulv i furu. Den neste løsningen ble derfor at hele flaten ble laget i plast. Treet ble avfotografert og gjenskapt i tynne plastflak, fiks ferdig og seg selv nok i sin forfalska varighet.

I møbelsnekker-tradisjonen var det hornlim eller varmlim som ble brukt. Hornlimet er organisk og kan også gjøres flytende igjen etter at det har herdet, slik at deler kan demonteres ved hjelp av varme. Det er temperaturfallet som får det til å herde. I mulighetene til å kunne bytte ut deler, reparere og utbedre, ligger det en annen form for varighet. I dag brukes det bare lim som er plastprodukt. Det herder ved at fuktigheten fordampes og blir til uforanderlig plast. Ingen veg tilbake; det kan ikke demonteres uten at hele arbeidet ødelegges. Alt som kan brukes kan kastes. Trelim eller PVA⁷ lim består av plastpartikler som herder ved at både treet og lufta i rommet trekker til seg limets fuktighet. Dette plastlimet er møbelkonservatorenes store sorg. Arbeider som er limt eller finert med gammeldags lim som består av horn/klauver/organisk materiale, kan reddes. Siden hornlim kan varmes opp og smeltes ned, kan delene tas pent og forsiktig fra hverandre, slik at det markspiste partiet byttes ut med en frisk del. Like pent og forsiktig felles den friske delen inn, før det hele limes sammen på nytt med hornlim.

De slanke dreide bordbeina med messing-holker som avslutning, er malt svarte på mitt lille gjenbruksbord. Undersida av den møbelplata som selve bordskiva består av, ser ut til å være dekket med flammebjørk-finer. 1960-åra forsynte seg godt av tropiske tresorter. Da jeg tok min håndverkerutdanning på midten av 1970-tallet, arbeidet vi nesten bare i norske tresorter. Lageret hadde vel en og annen teak-planke, men hovedforrådet var førstesortering snekkerfuru; en kvalitet man i dag må gå til helt spesielle sagbruk for å få tilgang på. Respatexen; dette definitive plastmaterialet som ble limt på det underliggende platematerialet med kontaktlim eller kunstharpikslim, ble også oppfunnet på 1950-tallet⁸. Underlaget var sponplate som bestod av trespon og lim, blandet sammen til en deig som ble presset og herdet til store plater av dødt materiale med lav strekkfasthet. Respatexen løste problemet med overflatens holdbarhet, siden det bestod av plast som tålte både stive pjoilere og andre sterke saker. I barndommens 1960-tall ble de gamle langborda etter hvert bytta ut med slike moderne respatex-laminerte sponplatebord på stålbein, i samsvar med den tidas kulturelle inntelligens.

Tingenes taushet, tingenes tale

Innsikt i håndverksmessige muligheter og kommunikasjonsformer gir frihet til å bevege seg svært tett inn mot materialene og tingas egen aura. Å trække den mektige modernismen hardt på de rene pure tærne, var et sterkt behov for oss som kom etter den. Med bred teknisk kompetanse, kunne vi lage et stort mangfold av usensurerte nytolkinger. Vi måtte ta igjen for alle de strenge, kjølige normative holdningene vi hadde blitt utsatt for i vår formgiverutdanning. For oss etter-modernister, som studerte møbel-design sammen i Bergen, var påstanden om at form var noe absolutt som bare skulle følge funksjon, både usann og feil. Det var så mange ytringer og språkformer der ute i tidas fortellinger som bare var blitt forkasta som urene og dekorativt forbryterske, det var så mange erfaringer som det ikke var blitt lytta nok til. Vi tolka farger, ornament, dekorasjoner og materialkvaliteter som en del av den kommunikasjonen tingene hadde med seg til oss, fra tida før. For oss framstod det material-reine og entydige som tale fra en forgangen tid. Utover på 1970- og 80-tallet representerte denne talen et kjedelig,

⁷ Polyvinylacetat er en termoplasttype. Plast, kunststoff (eng. *plastic*) er en betegnelse for en rekke materialer, almindeligvis baseret på mineralolie fra undergrunden (råolje). Råproduktet blandes med forskjellige stoffer alt efter hvilke egenskaber materialet skal have, bl.a. hårdhed, elasticitet, resistens mod UV-stråling og farve. Det anslås at der ialt er produceret 8.300 millioner ton plastik indtil nu (2017), hvoraf langt størstedelen er endt som affald.^[1] Det anslås også at der i 2050 vil være mere plastaffald i havene end fisk <http://da.wikipedia.org/wiki/Polyvinylacetat>

⁸ Respatex er et tidligere registrert norsk varemerke på et høytrykkslaminat av komposittmateriale produsert av Norsk Hydro fra 1958 (<https://no.wikipedia.org/wiki/Respatex> 14.01.2017)

forslitt og uaktuelt meningsinnhold. Det ble som et forhold vi hadde vokst fra eller som vi i grunnen kanskje aldri hadde følt at vi hørte til i. For fortida sin del, vil det alltid være samtidas tolking som toner inn oppfatninga av sammenhengene. Slik sett er det gledelig å lese når kunsthistorikeren Åsmund Thorkildsen i katalogen til Norsk modernisme og bygdenes dekormaling skriver at "selv den enkleste geometriske abstraksjon kan ha et symbolsk innhold, slik vi finner det i bruken av geometrisk ornamentikk, ofte knyttet til livssyklusen til menneskene og de vekster de levde av" (Thorkildsen, 2019, s. 18). Dekoren er ikke lengre en forbrytelse, man innser at den kan inneholde meningsbærende symbolikk. Det var nettopp dette vi kjempet for å vise i vår modernismekritiske, design utover 1980-tallet. Så langt foran var vi. Arbeidene våre inneholdt en problematisering av høymodernismens "form følger funksjon"⁹. Mens modernismen fortsatt var knytta til form og farge uten noe symbolsk innhold, var det alt annet enn de pure, rene formstudier vi arbeidet med i våre kunstneriske utviklingsarbeider¹⁰. Folketradisjonen ble for oss et alibi for å gi tinga et levende innhold, ikke noe vi etterlignet og kopierte. "De bruker tradisjonen mer som moralsk støtte enn som direkte forbilder", skrev Anniken Thue i katalogen vår til "Ting" (Dahle/Engen/1986)

Mitt fagmiljø i denne tida var fremfor alle Elisabeth Engen og Lillian Dahle. De arbeida med trematerialene på andre måter enn meg og med sterkere bånd til selve håndverkstradisjonenes uttrykksformer, som igjen var tettere knytta til materialenes egenskaper i seg selv (fig.4 og 5).



Figur 4. Lillian Dahle 1989. PE. Liten kiste. "Himmel-jord" © Lillian Dahle / BONO



Figur 5. Elisabeth Engen. 1982. "Møbelpunk" PE. © Elisabeth Engen / BONO

I disse nyansene ligger også ulike forståelser av begreper som kunst, kunsthåndverk og håndverk.

⁹ Form følger funksjon var en parole i arkitektur- og designteori i mellomkrigstida og etterkrigstida, knyttet til funksjonalismen. I USA var slagordet i hyppig bruk fra midten av 1930-årene, i Europa fra slutten av 1940-årene. Tankegangen bak parolen gikk ut på at det ikke fantes estetiske problemer i seg selv; problemene eksisterte kun som en del av funksjonelle problemer. Designernes oppgave var å finne den angivelig iboende funksjonelle løsningen der det funksjonelle og det estetiske fantes i en slags preetablert harmoni, dvs. der form fulgte funksjon. Man mente at parolen sammenfattet naturens eget designprinsipp siden alle naturformer angivelig var bygd på dette prinsippet». (https://snl.no/form_følger_funksjon.10.07.2019)

¹⁰ I definisjonen av hva kunstnerisk utviklingsarbeid er, støtter jeg meg til Henk Borgdorff, (professor ved Leiden universitet, Akademi for skapende og utøvende kunst ved Humanistisk Fakultet; Det kongelige konservatoriet i Haag), som sier dette: "It concerns research that does not assume the separation of subject and object, and does not observe a distance between the researcher and the practice of art. Instead, the artistic practice itself is an essential component of both the research process and the research results" Borgdorff (2006).

Forskjeller og sammenhenger i dette har gjennom hele min yrkeskarriere vært tilbakevendende diskusjonstema. Min intensjon i dette essayet er å snakke fra innsiden av det å skape, Derfor anvender jeg samlebegrepet formgivning om det hele.

I mitt arbeid var trematerialet mer en råvare, som et konstruksjonsvirke, bygget opp og føya sammen på rasjonelle måter. Jeg tenkte på tinga mine som en del av en uttrykkskjede med ledd både bakover og framover, og fikk en skjellsettende opplevelse da jeg i 1988 fikk se utstillinga Kultur i retur, på Norsk folkemuseum i Oslo. Den svenske språkmannen og folkloristen Arthur Hazelius grunnla Nordiska museet i Stockholm i 1873. Alle de nordiske landa skulle være arbeidsfeltet, og det var en ny museumstanke Hazelius ville sette ut i livet ved at museets oppgave skulle være å samle inn og ta vare på det folket hadde skapt. Det var bondesamfunnets kulturarv Hazelius så som sin fremste oppgave å ta vare på og sikre for ettertida. Parallelt med industrialiseringas utvikling i andre halvdel av 1800-tallet, knyttet Hazelius til seg innkjøpere som reiste rundt og samlet inn ting (Ugelstad, 1988). Hundre år seinere, i 1988, ble noen av disse tinga vist på Norsk folkemuseum i Oslo, etter at de var tilbakeført. Mens man i dag fortsatt opplever en dyp uenighet om tilbakeføring av historiske gjenstander mellom tidligere tiders koloniherrer v/ British Museum og Den egyptiske staten, ble de norske kulturskattene alt i 1983 vedtatt tilbakeført fra Nordiska museet i Stockholm. Utstillinga samlet en ufattelig rikdom i bruk av materialer og uttrykk. Folketradisjonene arbeida i sine egne tolkinge og gjendiktinge. Hazelius sine samlinger avdekket for meg helt nye og ekspressive uttrykk, som i stor grad illustrerte det Åsmund Thorkildsen skriver om i 2019, at selv den enkleste geometriske abstraksjon i folketradisjonene kan ha et symbolsk innhold knyttet til menneskenes livssyklus og betingelser (Thorkildsen, 2019, op.sit).

En uendelighet av inspirasjoner og frodige utbroderinger ble tilvirka, for min del sterkt inspirert av folketradisjonenes ekspressive former. Fluoriserende ”steinvegger” og snodde spir. Bearbejda flater og felt der ulike kvaliteter ble lagt inn i fargerike fellesskap, bygget og tolka av minner og fornemmelser. Tanker og følelser om farger og form ble født på ny inn i nye fortellinger. Akryl, stålplast og tykke lag med maling. Eksperimenter gikk for seg kontinuerlig i våre arbeidsfellesskap. Det hele til skrekk og gru for purister av alle slag, og modernistenes strengt normerende formsyn fikk sitt nådestøt. ”Møbelfantasier og fantastiske objekter” kalte kunsthistoriker Anniken Thue det vi drev med, i katalogen vår fra 1986 (Dahle/Engen/Gjernes, 1986). I dag ville man kalt det for Kunstnerisk utviklingsarbeid¹. Ute i verden var det mange som bevega seg i dette samme landskapet av kritisk design. Godt kjent var for eksempel den italienske designeren Ettore Sottsass med sin Memphis-gruppe. De formgav respateksens mønstringer selv i sin design av gjenstander som ble industrielt framstilt. Men vi laga tinga for hånd fra bunnen av og under full kontroll i våre egne verksteder, fullt og helt for egen egning og risiko.



Figur 6. Fra Utstillinga Framtida er underveis. Brudekrone fra Tinn, Telemark. Foto: Anne-Lise Reinfelt 1999

I 1998 ble jeg engasjert av Norsk Folkemuseum til å lage en stor utstilling der arbeider fra deres samlinger skulle settes i sammenheng med mine arbeider. Utstillinga Framtida er underveis hadde et omfang på 400 m², og ble fulgt av en fyldig katalog (Veiteberg, & Ugelstad, 1999)

Barbariske tendensar

I mine materialbaserte refleksjoner over ”tingenes tale”, fantes det også en form for ironisk humor. Imitasjon av imitasjoner var særlig morsomt. Modernismens ekthets- og originalitets- forankring ble ved det helt og fullt forkastet og gjort narr av. Ideen om det rene pure materialet som ivaretok den entydige og rasjonelle funksjonen var ferdigsnakka. Imitasjoner og lån handla for meg om å trekke noe fram igjen, undersøke det og se på det en gang til med eget blikk på former, farger og overflater. Samtidas smaksdommere, der de fløt i modernismens kjølvann, hadde nok fortsatt en tendens til stadig å se ned på og diagnostisere våre ytringer som ”dekorative”; dette kriminelt uskjønne og mindreverdig frodige som kunne spores i mange av mine uærbødige tilkrotinger av alt som var reint og purt. Tilskuernes tolkinger var ofte fortsatt styrt av manglende aksept for krimskrams og snikksnakk. Og enhver antydning til funksjon i ting ble i tråd med Kant sin smaksdom nedstemt som uskjønt. Mine arbeider var fulle av overdrivelser og rabiate påstander. Å pøse på en mahognyflate med tyktflytende, koboltblå pigmentmaling, var en befrielse av dryppende materialitet. Man tar det man har og gjør som man vil. Ingen ”mester” hengende over skuldra. Håndverksmessig sett uperfekte, hjemmesveisa galvaniserte jernbeslag i skrubbene disharmoni med pastellfarget dekor. Hasselkvister og kuskinnspuler. Men ”Sittemøbel for kulturelt vidarekomne” (1982) ble kjøpt inn og lever stadig sitt stille liv i et av landets mest velmøblerte hjem. Langt utover mot 2000-tallet kom det fortsatt reaksjoner på våre frigjorte ytringsformer. Kanskje særlig fra enkelte kunsthistorikere, og spesielt de svenske og de danske, slik Jorunn Veiteberg skriver om i artikkelen ”Barbariske tendensar” fra 2004 (Veiteberg, 2004). Veiteberg viser til den franske kultursosiologen Pierre Bourdieus definisjon av den barbariske smak når hun skriver om forskjellene mellom ”de to smakene”. Det er ulike kulturer hun skriver om:



Figur 7. Veggpryd (Panelhøna) 1987. Tilhører Røhsska Museet, Gøteborg

”Det som har verdi i kunsten er det som har verdi i det vanlege livet. Den barbariske smaken likar friske fargar og ting med sanseleg appell og fryktar korkje sentimentalitet eller patos”, skriver hun (Veiteberg 2004 s. 81). Hun hevder at årsaken til at norske kunstnere sjokkerer de andre skandinavernene, ligger i vår kultur. Den ”barbariske tendensen” lever og vokser i det nære forholdet mange av oss har til grisgrendt folketradisjon og vill natur, langt borte fra de svenske og danske borgerskapenes avenyer. Men rundt omkring i ulike offentlige samlinger, møter jeg ganske ofte mine arbeider tolka og stilt ut først og fremst som funksjonsdefinerte objekter. Mine ”barbariske” fabuleringer omkring tinga som egne og talende subjekt i det vanlige livet blir slik redusert til ufarlige og langt på veg intetsigende raritetskabinett. Veggpryd (fig.6, over) presenteres også med dørene på vid vegg, men her som en bakenforliggende informasjon. Den ekspressive fortellinga til henne ingen ville danse med er hovedoppslaget i denne formidlinga. Hvis bruksfunksjon blir hovedsaken, reduseres disse arbeidene til å bli meningsløse dekorasjoner, prisgitt tolkinger som fortsatt synes å være låst i modernismens funksjonsdefinerte formsyn.

Dersom ”Hengebjørk for asfaltjungel” (fig.8) ble vist fram med sine dører på vid vegg, måtte det være for å redusere det sanselige, poetiske og sentimentale som denne tingen taler om:



Figur 8. ”Hengebjørk for asfaltjungel”1986.P.E. Danmark. © Liv Mildrid Gjernes / BONO
Foto Rolf M. Aagaard for Aftenposten,1987.

Bjørka som er avbilda over er imitert. Den har en kjerne av tre, med en overflate bygget opp av stålplast og maling. Krona er pryda med aluminiums-løv og akryl-maling. Den har et indre rom som man forsiktig kan åpne opp – og lukke igjen etter seg.

I 1985 ble noen av mine arbeider vist på den store internasjonale utstillinga ”Homo Decorans – det dekorerende menneske” på Louisiana utenfor København, sammen med arbeidene til Memphis-gruppen og en rekke andre samtidige kunstnere, designere og arkitekter fra hele verden. Til sammen hadde det da utviklet seg en stor og omfattende bevegelse. Den reflekterte over form som så mange slags mulige ytringer og i alle fall som noe med et svært mye mer omfattende innhold enn modernismens asketiske speiling av funksjon. ”Kritisk design” eller ”Radikal design” ble dette kalt (Hauffe 1996 op.sit.). Min særegne designerkarriere gikk av seg selv i en del år framover med mange utstillinger og oppdrag. Elisabeth Engen og Lillian Dahle driver fortsatt på med sitt eget. Men globalisering og internasjonalisering førte etter hvert med seg en konkurranseutsetting mot fattige land som på slutten av

det 20. hundreåret gjorde det kummerlig å arbeide med håndverks- og materialbasert arbeid. Det Bård Breivik kalte "en menneskelig og kulturell intelligens" ble konkurranseutsatt og pulverisert inn i globaliseringens malstrøm. Samtidig ble kunstfeltet avvirket, slik Svendsen forklarer. Kunsten ble teoretisert og fjernet fra det konkrete ved at først og fremst ideen eller konseptet skulle bære meningsinnholdet. Fortsettelsen er det vanskelig å skjelve, i dag er det digitalisering og datateknologi som utfordrer vår beskjeftigelse med "materiale, tid og rom", slik Dag T. Andersson skriver om det (Andersson 2001). "Ikke bare kunsten forandres av de tekniske nyvinnelsene, men selve vår oppfatning av materie, tid og rom blir en annen", skriver Andersson. "Den nye teknologien gjør det mulig å overskride den grense som tingenes materialitet setter. Ved å krenke tingenes fjernhet, invaderer teknologien selve tingenes natur" (s. 33) (...) "tingene taper sin aura når teknikkens inngrep i dem ødelegger deres fjernhet, når muligheten til å reproducere dem tar fra dem deres autonomi og deres karakter av å være unike", skriver han videre i sin tolking av Walter Benjamin (Andersson 2001 s. 35). "Benjamin betrakter auraen som et historisk fenomen som må forstås i sammenheng med hvordan menneskets sansemessige forhold til verden endrer seg historisk" (eller i tid, slik jeg leser dette). Auraen beskytter altså tingas egenverdi og individualitet. "Det er et spørsmål om ikke menneskets individualitet er like truet i et samfunn hvor tingene blir redusert til varer", skriver Andersson (s. 35).

Utover i det 21. århundret har materialitetens uttrykk i kunstfeltet bevege seg videre bort fra funksjonalismens tolking av bruksfunksjon og nytte, slik jeg oppfatter det. Som en reaksjon mot teknologiens premisser og overproduksjon beveger materialiteten seg tilbake til bare seg selv og sine muligheter. Det trengs ingen annen erfaring enn den man kan gjøre ved å kjenne på den, støtte seg til den, kjenne duften fra den og fornemme den tidløse viljen den bærer med seg til våre sanser for materialitet. Jeg ser en sterk optimisme i dette.

I mitt arbeid var det fortsatt snakk om en problematisering av forholdet mellom mening og bruksfunksjon utover mot og etter århundreskiftet. Som min serie "Tuntre" (1997–2002, fig 9 og 10, under). Trestubber, likt rester og etterlatte deler av noe større. De har stadig ved seg sin "merverdi", som Austring og Sørensen kaller det (Austring & Sørensen, 2006), selv om den er forenkla helt ned mot jorda.



Figur 9. Liv Mildrid Gjernes. "Tuntre" (1997–2002) Figur 10. Liv Mildrid Gjernes "Møbler for undring og konversasjon"

Å vise det man tenker, med og gjennom ting, er den materialbaserte poetikkens fantastiske arena. Men det er vanskelig å fortelle med ord om den muskulaturen av forhistorier og betydninger som lever og presser på bak skapende arbeids tilblivelsesprosesser. Verbalspråket har andre slags regler og andre slags brukere. Tida, med sine påstander og holdninger fører oss alle gjennom våre liv. Den historien som er bygget inn i tinga før de magasineres inn i museer og samlinger er alltid skapt av noen. Noen har tenkt gjennom, forma ut og gjennomført en ide som igjen har sprunget ut av individuelle reaksjoner, tanker og refleksjoner. En ting er ikke bare et funksjonsobjekt. De ytre rammene for å utvikle og vise sine formsvar til tida endrer seg underveis, i takt med en uforutsigbar strøm av betingelser.

Modernismens opphøyde, industriorienterte og knappe formspråk har for lengst blitt overtatt av andre tiders uttrykk og holdninger. I vår tid er det kanskje framfor alt vekst og vinning som preger disse rastløse og omskiftelige mulighetene.

Tinga, i sin tale, henvender seg til oss på en direkte og helt fysisk måte i en kommunikasjon som er der med alt sitt vesen, fullstendig og med et absolutt nærvær. Forhistorier bak faglige innsikter og engasjementet vil alltid være implisitt i en skapende praksis. For tinga eller de enkelte verk slik de møter sansene våre, romfølelsen og vår huds fornemmelse for materialers særegenheter, er noe i seg selv og blir til på ny i møte med nye mennesker i nye rom. Materialer har sin egen lydklang i våre ører, slik de møter våre estetiske erfaringer med sine tilbud om å oppleve form. De blander seg med våre opplevelser og våre minner og lar sin massive materialitet ramme inn våre liv og holdes fast i vår historie. Uttrykk der form manifesterer mening har fulgt menneskene gjennom deres liv. Som historiske fenomen, i nærværende og konkrete uttrykk for sin tids ånd, har form og materialitet vært ivaretatt og representert et ”sensemessige forhold til tingene i det hele tatt”, slik Andersson skriver (Andersson 2001 s. 32).

Alt dette som har gitt form til tingas betydning i seg selv, er også medier for vår egen erfaring med å være i verden. Slik kan man se at materialiteten, i sin poetikk rommer en sann uendelighet av forsøk, muligheter og undrende løsninger, drevet fram av nød, virketrang, kommunikasjonsbehov og rastløs nysgjerrighet. Og det menneskeskapte, som tinga bringer med seg til oss og etterlater, kan i fortsettelsen bli sett på nytt. Slik som her og nå; dette lille bordet jeg tok med meg fra en bruktbuikk, enkelt kledd i 1960-tallets nøkterne språkform. Det ble en gang produsert i en serie ved en liten møbelfabrikk som ble etablert i Øystese i Hardanger i 1913. I begynnelsen het den O. P. Rykken & co Møbelfabrikk, seinere ble den døpt om til RYBO (Linder, 2018). Da 1970-tallets lubne furumøbler klumpa seg opp i de norske stuene, ble det lille bordet degradert inn i et mindre viktig rom. Men det ble ikke forkasta, og via mystiske omveier har det kunna fortsette sine fortellinger her, i mine rom, 50–60 år seinere. Det lille bordet representerer for meg modernismens irriterende diktatur, slik den framstod for noen av 1980- og 90-tallets unge formgivere. Jeg har nå prøvt å se det en gang til, med nye øyne, der det i sin 1960-talls nøkterne men elegante aura troner gjevt men ufarlig i ettermiddagslyset. Det hviler her nå, i vår felles historie om tingas tale. Mens vi likevel vandrer videre i våre verdener og ser etter nye utsikter og nye uttrykk som gir oss mening, i stadig nye og ukjente landskap.

Litteraturliste

- Andersson, D. T. (2001). *Tingenes taushet, tingenes tale*. Oslo: Solum.
- Austring, B. D., & Sørensen, M. (2006). *Æstetik og læring : grundbog om æstetiske læreprosesser*. København: Reitzel.
- Eliassen, K. O. (2008). Tingenes tale. Epistemologi, estetikk og eksistens hos Michel Foucault. *Norsk filosofisk tidsskrift*(04), 272–283.
- Dahle/Engen/Gjernes (1986). *Ting. Møbler og objekter i tre*. In. Bergen: Dahle, Engen og Gjernes.

- Gjernes, L. M., Veiteberg, J., & Ugelstad, J. S. (1999). *Framtida er underveis : Liv Mildrid Gjernes på Norsk folkemuseum*. Oslo: Norsk folkemuseum.
- Gjernes, L. M. (2017). Å ta spørsmål om form på alvor. *Nordic Journal of Art and Research*, 6(1). doi:<https://doi.org/10.7577/if.v6i1.1926>
- Hauffe, T. (1996). *Design* (T. Øygard & B.-L. Øygard, Trans.). Oslo: Cappelen.
- Landro, J.H. (2016). Bård Breivik om Bård Breivik. In J. Veiteberg & R. Leppiniemi (Eds.), *Bård Breivik : [Bind I] : I'd love the key to the master lock* (Vol. [Bind I]). Bergen: Fagbokforl.
- Linder, M. (2018). *Rybo-Reklame for sybord*. Hentet 25.09.2018 fra <http://www.matslinder.no/2018/09/18/rybo-reklame-for-sybord>
- Loos, A. (1908). *Ornament und Verbrechen*. Hentet 20.09.2018 fra https://de.wikisource.org/wiki/Ornament_und_Verbrechen
- NRK.no. (2019). *Fem byer-fem kunstreiser*. I M. P. Bjerke (Red.), *Kulturreiser*. Norge: Norsk rikskringkasting a/s. Hentet fra: https://www.nrk.no/kultur/anbefaling_-kunstutstillinger-og-arkitektur-sommeren-2019-1.14601003
- Norberg-Schulz, C. (1996). *Stedskunst*. Oslo: Gyldendal.
- Sejersted, F. (2019). *Unionsoppløsningen i 1905*. Hentet 11.12.19 fra : https://snl.no/Unionsoppl%C3%B8sningen_i_1905
- Siesing, A. (2015). *Svenska möbler : folkhemsform i ull, jakaranda, furu och bok 1949–1970*. Sverige: Bokförlaget Atlantis.
- Svendsen, L. F. H. (2000). *Kunst: en begrepsavvikling*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Thorkildsen, Ø. S. B. a. Å. (2019). *Norsk modernisme og Bygdenes dekormaling*. In D. museum (Ed.). Drammen: Drammens museum.
- Ugelstad, J. S. (1988). *Kultur i retur : et utvalg av Den norske samlingen, Nordiska museet Stockholm* : Norsk folkemuseum juni 1988 (f. Norsk & s. Nordiska museet Den norske Eds.). Oslo Folkemuseet: Norsk, folkemuseum.
- Veiteberg, J. (2004). Barbariske tendensar. *Syn og segn*, 1-2004, 77–81.

Liv Mildrid Gjernes, Professor (medlem i Norske Billedkunstnere, NBK) arbeider med design og arkitektur/tre i grunnskolelærerutdanningen ved Høgskulen på Vestlandet campus Bergen. Hun bygger sin undervisning på utdanning som møbelsnekker og møbelarkitekt (Diplom fra Kunsthøgskolen i Bergen). Hun har i en årrekke drevet sin egen næring i kunst- og arkitektur/designfeltet. Hennes arbeid inneholder en mengde fagfelleverderte utstillinger nasjonalt og internasjonalt og mer enn 50 offentlige innkjøp og oppdrag, hvorav tre svenske. Det har også vært en rekke private oppdrag og innkjøp og en del samarbeid med mindre bedrifter. Etter en master i Art and Design Education har hun siden 2013 arbeidet med undervisning i fagområdene design og arkitektur i lærerutdanningene. I sitt arbeid med studenter er hun opptatt av å formidle de kvalitetene som ligger i det analogt menneskeskapt. I det ukommersialiserte ligger de verdiene som ikke er retta mot spekulativ vekst og overproduksjon, men som kan etablere, ivareta og videreformidle grunnleggende kulturelle og stedsspesifikke verdier, og med det bekrefter individets egenverdi. Hun er opptatt av å gi kunstnerisk utviklingsarbeid en kvalitetssikret og fagfelleverderte form, med følgetekster som også lar seg formidle i akademiske publikasjoner. For tiden arbeider hun parallelt med FoU i form av et arkitektur og design oppdrag for en privatperson.