

Svein Thingnes. Materialet og tingen.

*En studie av keramiske arbeider mellom
1990 og 2010*

Ingunn Svanes Almedal



Masteroppgave i Kunsthistorie

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2017

**Svein Thingnes. Materialet og tingen.
En studie av keramiske arbeider mellom
1990 og 2010**

© Ingunn Svanes Almedal

2017

Svein Thingnes. Materialet og tingen. En studie av keramiske arbeider mellom 1990 og 2010

Ingunn Svanes Almedal

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Svein Thingnes (1940) er en av våre eldste nålevende keramikere, og han har vært yrkesaktiv i en periode mens det moderne kunsthåndverket vokste fram og ble et profesjonalisert felt. Han utdannet seg i Bergen og ble således en representant for en keramisk retning som skiller seg fra andre gjennom et spesielt sterkt fokus på materialet, Han var en av de første til å ta inn funnede ting i keramikken samtidig som han har holdt fast ved de materielle kvalitetene i leiren. Jeg har undersøkt Thingnes sin keramikk fra cirka 1990 til 2010 i lys av antropologen Claude Lévi-Strauss sitt begrep brikolasje og Michael Thompson sin teori om søppel. Dette var en periode da den postindustrielle virkeligheten preget keramikken.

Innholdsfortegnelse

Svein Thingnes. Materialet og tingen. En studie av keramiske arbeider mellom 1990 og 2010	III
Sammendrag	V
Innholdsfortegnelse	VI
1 Innledning.....	1
1.1 Valg av tema	1
1.2 Formål	1
1.3 Problemstilling.....	2
1.4 Metode	3
1.5 Kilder	4
2 Keramikkmiljøet i Bergen	7
2.1 Keramikkutdannelsen i Bergen på 1960-tallet.....	7
2.2 Kunsthåndverkskolen og mangel på utenlandsimpulser.....	10
2.3 Brukskunsten før 1960-tallet	11
2.4 Et Bergensmiljø i endring	14
2.5 Nye holdninger i Bergen på 1960-tallet.....	15
3 Kunsthåndverket etableres	17
3.1 Opprør og profesjonalisering	17
3.2 Den nye kunsthåndverkeren.....	17
3.3 Kunsthåndverk som kunst.....	20
4 Etablering som keramiker	22
4.1 Hjemstavn og selvberging	22
4.2 Ovnsmalning	26
5 Kunsthåndverket og industrien.....	28
5.1 Kunsthåndverk versus industri i historisk kontekst	28
5.2 Kunsthåndverket i post-industriell tid.....	30
5.3 Begrepet «søppel» i antropologien	32
5.4 «Nostalgie» i en verden full av ting.....	35
5.5 Thingnes sin keramikk og industrielt avfall	36
5.6 Serien Tavle	39

5.7	Bryter	42
6	Brikoløren.....	43
6.1	Keramikeren som brikolør	43
6.2	Krukken	46
7	Thingnes og leirens ekspressive potensial.....	48
7.1	Virkemidler og prosess	48
7.2	Ny norsk ekspresjonisme	50
8	Oppsummering	54
9	Konklusjon	55
10	CV Svein Thingnes	56
	Litteraturliste	59
	Vedlegg	64
	Figur 1 (Svein Thingnes, Tavle 1).....	65
	Figur 2 (Svein Thingnes, Tavle 3).....	66
	Figur 3 (Svein Thingnes, 107).....	67
	Figur 4 (Svein Thingnes, Tavle 4).....	68
	Figur 5 (Svein Thingnes, Sovande stein)	69
	Figur 6 (Svein Thingnes, Skål)	70
	Figur 7 (Svein Thingnes, Spor)	71
	Figur 8 (Svein Thingnes, Drammeglass)	72
	Figur 9 (Svein Thingnes, Bryter)	73
	Figur 10 (Svein Thingnes, fra serien Relieff).....	74
	Figur 11 (Svein Thingnes, Mørk relieff fra serien Relieff)	75
	Figur 12 (Svein Thingnes, fra serien Relieff).....	76
	Figur 13 (Svein Thingnes, fra serien Relieff).....	77
	Figur 14 (Svein Thingnes, fra serien Relieff).....	78
	Figur 15 (Svein Thingnes, fra serien Relieff).....	79
	Figur 16 (Svein Thingnes, Kilar).....	80
	Figur 17 (Svein Thingnes, Vrak).....	81
	Figur 18 (Svein Thingnes, Blokk)	82
	Figur 19 (Svein Thingnes, Sydd murstein)	83
	Figur 20 (Svein Thingnes, Diverse pærer).....	84
	Figur 21 (Svein Thingnes, Oppsats)	85

Figur 23 (Svein Thingnes, NN1, NN2 og NN3)	86
Figur 24 (Svein Thingnes, Stengd krukke)	87
Figur 26 (Svein Thingnes, Flaske)	88
Figur 27 (Svein Thingnes, Sår)	89
Figur 28 (Svein Thingnes, Mort).....	90
Figur 29 (Svein Thingnes, uten tittel)	91
Figur 30 (Axel Salto, Vase i spirende stil)	92
Figur 32 (Neil Brownsword, Conversations relic)	94
Figur 33 (Voukos Peter, Josephine)	95
Figur 36 (Kari og Odd Gjerstad, relieff)	96
Figur 38 (Erik Pløen, uten tittel)	97
Figur 39 (Erik Pløen, uten tittel)	98
Figur 40 (Thingnes' verksted og bolig i Vevring ved Førdefjorden)	99

1 Innledning

1.1 Valg av tema

Norsk keramisk kunsthåndverk har en forholdsvis kort historie. «Den nye keramikken» kom som resultat av Kunstneraksjon-74 og framveksten av kunsthåndverksbegrepet. Svein Thingnes var en av de første kunsthåndverkerne som bidro til å definere den nye keramikerens rolle i en periode preget av uro og endring i norsk kunstliv. Han fanget tidlig opp samfunnsaktuelle temaer i keramikken og lot seg også påvirke av utenlandske impulser. Formende år i Bergen ser jeg som et viktig fundament i hans videre karriere derfor utgjør dette en forholdsvis stor del av avhandlingen. Thingnes sine mest produktive år strakk seg over noen tiår fra og med 1990-tallet. Keramiske arbeider jeg har valgt ut er avgrenset til dette tidsrommet. Den postindustrielle virkeligheten med tap av industrihistorie og håndverk aktualiserte keramikken eksistensberettigelse. Samtidig økte verdens forbruk av varer. Kunsthåndverket er nært forbundet med en materiell verden derfor er dette spørsmål som det må tas stilling til. Thingnes velger strategier som går ut på å gjenbruke ressursene lenge før det blir alminnelig blant norske keramikere. Gjennom hele kunstnerskapet jobber han med leiren som et uttrykksfullt materiale og innlemmer de funnede gjenstandene på eksperimentelle måter i keramiske framstillingsprosesser. Jeg har risset opp et bilde av kunsthåndverkstradisjonen tilbake til den britiske Arts & Crafts-bevegelsen da Thingnes lener seg sterkt på dens idealer og fortolker dem inn i arbeider som tilhører tiåret før og etter 2000.

1.2 Formål

Svein Thingnes sitt kunstnerskap har vært lite omtalt i norsk sammenheng enda han har vært et forbilde for de etterfølgende generasjoner norske keramikere. Han har fulgt alle faser av norsk kunsthåndverk fra dets spede begynnelse og fram til i dag og har en rettmessig plass blant de eldste pionerene med røtter i den bergenske tradisjonen. Det er publisert én liten bok om ham til jubileumsutstillingen i 2010, skrevet av Knut Astrup Bull. Bull setter Thingnes sitt kunstnerskap inn i en filosofisk tradisjon men behandler ikke inngående de keramiske kvalitetene ved arbeidene. Thingnes er en av de eldste nålevende kunsthåndverkerne innen keramikk, og det har vært min intensjon å få ham i tale om arbeidsprosesser og andre forhold som ennå ikke er dokumentert skriftlig. Prosess og materialkunnskap er ikke bare nødvendige

innsikter å ha for en keramiker, men også for andre som opererer i fagfeltet og ønsker å forstå innhold og betydning til et keramisk sluttprodukt. Materialet i seg selv er meningsproduserende selv når det inkorporerer en funnet ting. Materialet kan dermed være uttrykk for symbolske systemer. Thingnes sin generasjon skolerte seg mens kunnskapen ennå var «taus» og har ventelig ikke den samme evnen til formidling som yngre generasjoner kunstnere. En annen intensjon har vært å få tilgang til Thingnes sitt private bildearkiv for slik å kunne samle arbeider som inngår i serier. Fotodokumentasjonen i boken fra 2010 er begrenset til hva som ble vist i utstillingen. Jeg har også fått laget en oppdatert CV på Thingnes.

Jeg har hatt til hensikt å undersøke Thingnes sin sene keramiske produksjon innenfor samfunnsaktuelle problemstillinger i dag. Kunstnerskapet hans kan vise til egenartede arbeider der utførelse og innhold er etterstrebet ved bruk av sjeldne strategier i norsk sammenheng. Dette faktum gjør arbeidene hans til interessante studieobjekter innenfor kunsthåndverkets tradisjon i tillegg til at de har fått ny gyldighet i en kultur av høyt konsum og ressursutnyttelse. I Bull sin bok finnes kun ledetråder til problematisering av et slikt tema. I et forskningsprosjekt fra 2010 relaterer også Jorunn Veiteberg Thingnes til en større diskusjon om kunstnerisk verdiskapning i perspektiv av gjenbrukskonseptet.

Formålet ved å framheve Thingnes sin keramikk gjennom et fokus på kunstnerisk prosess, kunsthåndverkstradisjon og samfunnsaktuelle temaer, er å synliggjøre kunstnerskapet hans i dag og poengtere at kunsthåndverket, og mer spesifikt keramikken, har en verdifull funksjon i en kultur der materielle og håndverksmessige verdier og tenkning er under press.

1.3 Problemstilling

Problemstillingen tar utgangspunkt i om Thingnes sin keramikk på 1990-tallet sannsynliggjør et brudd med tradisjonen. I de første kapitlene tar jeg for meg noen omstendigheter som kan sies å ha relevans for opprettelsen av det moderne kunsthåndverket som fag, yrke og begrep. Thingnes sitt kunstnerskap tar form under disse omstendighetene men inneholder også noen retningsvalg som er svært uortodokse og nyskapende. Han bryter til dels med konvensjonen om troskap til materiale og at dette materialet skal ha samme opphavsmann gjennom hele skaperprosessen slik organisasjonen Norske Kunsthåndverkere definerte innholdet i begrepet i 1974. En av grunnene til tvetydigheten er det forholdet Thingnes har til sine omgivelser og at

de danner et rikholdig tilskudd til hans keramiske produksjon både idémessig og gjenstandsmessig. Argumenter som kan forsvare hans plass innenfor tradisjonen, handler om hans troskap til materialet i en utvidet forstand. Alle ting han velger å legge sin hånd på, har en materiell kobling til leire og de bereder grunnen for mangfoldige utvidelser i det keramiske repertoaret innen prosess og uttrykk i sluttproduktet. I overført betydning gir tingene signalement om betegnende trekk i fagområdets historie som gjenstandsformer, bruk, praktisk-tekniske prinsipper og fenomener. Sistnevnte argumenter kan tyde på at det har vært essensielt for keramikken som medium å bryte med foreldede metoder og diskurser. Å skulle definere kunsthåndverkets innhold begrepsmessig, har vært forbundet med store utfordringer siden 1970-tallet. Thingnes sin keramikk eksemplifiserer at et teoretisk rammeverk ikke nødvendigvis korresponderer med kunsthåndverkernes praktiske fortolkning. Hans keramikk gir derimot bekræftelse på at kunsthåndverket har manifestert seg som et autonomt fagfelt og at det i Norge har en berettiget eksistens. Skal han kunne betraktes som en keramiker med berettiget plass innenfor tradisjonen, må forutsetningen være et åpnere kunsthåndverksbegrep der innovasjon og fornyelse skjer i takt med utøvere og samfunn.

1.4 Metode

Jeg bruker et teoretisk rammeverk for å underbygge temaer og problemstillinger som jeg behandler. Kunsthåndverket har i historie og samtid rot i vårt hverdagslige liv hvor de fysiske tingene vi omgir oss med har betydning for våre relasjoner til hverandre og omgivelsene. Dette gjør seg gjeldende i det bruksrettede kunsthåndverket og også i det konseptuelle der man, som Thingnes, bringer inn resirkulerte ting og annet eksternt råmateriale i en såkalt «uren» praksis. Disse funnede tingene har for en keramiker ofte affinitet til leiren som materiale og de historiske kontekstene den har opptrådt i. Tingene bærer i seg fortellinger fra andre steder og tider og vil sette krav til en rekontekstualisering i situasjoner hvor de innlemmes i et keramisk materiale. Meningen som her produseres i arbeidet vil stille spørsmål ved både keramikk som tradisjon og keramikk som et kommuniserende kulturelt objekt. I en slik reforhandlingssituasjon utfordres etablerte begrepers betydning og nye vil oppstå. For å forsøke å klarlegge slike prosesser, har jeg henvendt meg til strukturell og semiotisk tenkning. Strukturalismen undersøker grunnleggende strukturer som er nødvendige for å forklare individuelle handlinger og tings eksistens. Postindustrialismen er en aktuell underliggende struktur med innvirkning på nye tendenser i keramikken hovedsakelig etter cirka 1990. Det

tradisjonelle kunsthåndverket i etterkrigstiden og fram til 1960-tallet, eksisterte på andre premisser enn kunsthåndverket på siste halvdel av 1900-tallet. Et nytt sett av symboler kom for dagen da keramikkerne ble sankere og tillot «fremmede» gjenstander å kombineres med leiren. Jeg bringer her inn semiotikken. Den er en disiplin der man tolker kulturens system av tegn og tegnbrukende atferd¹. I første del av avhandlingen vier jeg noe plass til biografisk materiale. Det er nødvendig for å identifisere Thingnes sine yrkesfaglige valg og etablering som kunsthåndverker og for å tids- og stedsbestemme dem innenfor en større kontekst.

1.5 Kilder

Litteratur om Svein Thingnes er svært begrenset. Knut Astrup Bull sin bok *Svein Thingnes. Keramikk 1970-2010* kom i 2010 i forbindelse med jubileumsutstillingen.

Gjenstandssortiment og litterært innhold er begrenset av hva som ble presentert i utstillingen. Bull plasserer Thingnes sin keramikk inn i et filosofisk perspektiv og foretar noen biografiske dokumentasjoner. I tillegg til boken ble det trykket en lengre artikkel i tidsskriftet *Kunsthåndverk* der utstillingen dannet utgangspunkt for innholdet.

Andre kilder på Thingnes er omtaler av utstillinger i lokalpresse og noen spredte og korte utstillingskritikker i regional og nasjonal presse. Han nevnes også i organisasjonen *Norwegian Crafts* digitale artikkel i intervju form hvor intervjuobjektene kommenterte utstillingen «Paradigme» (2011-2013). «Brennpunkt Bergen» (2002) er en annen utstillingskatalog hvor Thingnes omtales som en del av den vestlandske keramikktradisjonen.

Jorunn Veiteberg har forfattet to kortere verksbaserte tekster i henholdsvis utstillingskatalogen «Norwegian Contemporary Ceramics», der norsk keramikk ble lansert i Nederland i regi av «Ceramic Millenniums» konferanse. Den andre teksten finnes i utstillingskatalogen til «Ting Tang Trash» (2011). Her diskuteres begrepet «oppvinning» som en tendens i samtidig keramikk og kunst.

Generelt er det ganske få søkbare kilder som grundig dekker det keramiske feltet i årene 1960-1980. Tidsskriftet *Bonytt* bidrar med stoff om brukskunst, etter at dette legges ned, etableres tidsskriftet *Kunsthåndverk* som har vært den viktigste aktøren i det norske fagfeltet for kunsthåndverk. Norges Kunsthistorie med Anniken Thues kapittel «Kunsthåndverket

¹ *Store norske leksikon online*, s.v. «semiotikk».

1940-1980» gir en grundig oversikt over perioden. Andre kunsthistorikere med publikasjoner som jeg har gått gjennom er blant annet Anne Britt Ylvisåker, Gunnar Danbolt, Fredrik Wildhagen, Jan-Lauritz Opstad og britiske Peter Dormer. Norsk dagspresse har hatt dårlig dekning av kunsthåndverk inntil for noen få år siden. Svært mye av litteraturen om kunsthåndverk har kommet fra aktører innen feltet.

Thingnes er en kunsthåndverker som sanker råmateriale fra omgivelsene sine. Denne metoden mener jeg er nærliggende å finne igjen i sosialantropologen Claude Lévi-Strauss sin figur «brikoløren». Veiteberg er den første som har antydnet sammenfallende trekk mellom disse to metodene fra kunsthåndverket og sosialantropologien (i katalogen «Ting Tang Trash»). Brikoløren introduseres i boka «Den ville tanke» (1962 i fransk utgave). Han er en som konstruerer sin tilværelse ut fra hva han har *for hånden* av materiale på en personlig og oppfinnsom måte. Funnene, eller brikolasjen, gjenoppstår i nye sammenhenger og kan resirkuleres igjen og igjen i et evigvarende arbeid. Brikolasjen blir slik et «ustabilt» objekt mottakelig for nye funksjoner og nye meninger hele tiden. Den illustrerer godt hvordan Thingnes sine funnede ting generer mening i keramikkobjektene. Brikoløren representerer en bestemt måte å bruke intellektet på som kan overføres til kunstnerens kreative prosesser og står i kontrast til den rasjonelle ingeniørens. I brikolasjen ligger det aktivert et subversivt potensiale da den virker på tvers av samfunnets rasjonelle prioriteringer. Lévi-Strauss' teori har fått ny aktualitet innen mange faglige disipliner siste årene der for eksempel flernasjonalitet er et forskningsemne, men i kunsten er den relevant fordi den tilfører nye perspektiver på «hybride» kunstpraksiser som har fått fornyet eksistens i vestlige samfunn med overforbruk og digitalisering.

Michael Thompson er en sosialantropolog som har spesialisert seg på teorier om søppel og dets betydning som marginalisert materiale med nullverdi. I en globalisert verden er søppelet og dets enorme omfang blitt et faktum man ikke kan ignorere. Thompson deler gjenstander inn i ulike kategorier av «varig» og «flyktig» karakter og er spesielt interessert i fenomener der søppel kan endre tilstand fra en usynlig limbo-tilværelse til kategorien «evig». Han lener seg på et semiotisk perspektiv og studerer de sosialt betingede tegnsystemene relatert til slike endringsprosesser. Jeg bruker hans teori for å kartlegge hvordan verdi skapes og endres når industrielt avfall utover 1990-tallet kommer til syne i Thingnes sin keramikk, hvorfor dette kan utgjøre som en trussel i keramisk kunsthåndverk og hva en slik keramikk kan si om samfunnet generelt. Forskningslitteratur på søppel har eskalert siden 1990-tallet og har fått en

relevans i kunslitteraturen. Den har et utgangspunkt i Mary Douglas sin teori, som jeg nevner, der søppel defineres som «noe som er på feil sted» (i boken *Purity and danger* fra 1966).

2 Keramikkmiljøet i Bergen

2.1 Keramikkutdannelsen i Bergen på 1960-tallet

Svein Thingnes ble uteksaminert fra Bergen kunsthåndverkskole i 1965. Han tilhørte det første kullet med 3-årig utdannelse innen keramikk. Skolen hadde tidligere kunnet tilby kveldskurs ved keramikkavdelingen. I 1951 ble institusjonen profesjonalsert og fikk full status som skole for brukskunstnere tilsvarende den Statens håndverks- og kunstindustriskole i Oslo (SHKS) hadde hatt siden 1939. Før dette hadde det ikke fantes utdannelse for keramikere. Fra og med 1957 ble det etablert en dagbasert undervisning i Bergen der keramikere Kåre Mjøs² og Alf Rongved³ ble stående i stillingene som faglærere slik de hadde gjort de sju foregående årene. For elevene ville undervisningsmodellen si at de nå oppfylte kravene til støtte fra Statens Lånekasse. Retten til studielån fikk søkerne til håndverksfagene til å stige (Malterud 2002:2). Det var flere årsaker til at man nå satset på utbygging av skoletilbudet med keramikk som én av mange nye fagretninger. I fredstid like etter andre verdenskrig kom et oppsving i antall barnefødsler, og på sikt presset denne befolkningsveksten fram et krav til flere skoleplasser (Veiteberg 1999:4). Urbanisering trakk befolkningen bort fra spredtbygde strøk til tjenestenæring og mer moderne boforhold i byene. Framtidstro og tilgang på råvarer førte til utvikling av ny teknologi og ekspansjon i industrien, nasjonalt og internasjonalt. Konturene av en velferdsstat ble tydelige, fundert på stabile økonomiske og sosiale forbedringer over lengre tid. Henimot 1950- og 1960-tallet ble det norske samfunnet forvandlet til et konsumsamfunn, og markedets etterspørsel etter husholdningsartikler var enormt (Wildhagen 1984:12). Forankret i en slik tidsånd kunne kunsthåndverkskolen med sin målbevisste satsning, gjennomføre en lenge planlagt flytting til større og mer egnede lokaler i Bergen sentrum i 1964. Institusjonens tidlige fase ble i ettertid kjent for imøtekommenhet overfor eksperimentering og impulser av ulike slag ved keramikkavdelingen, og for å ha lagt til rette for åpne og meningsbrytende dialoger mellom elever og ansatte (Malterud 2002:3). Pågående diskusjoner antydde derimot et klima med motstridende interesser mellom lærere og elevers holdninger til faget. Temaene studentene tok opp til drøfting, illustrerte godt de generelle utfordringene fagfeltet kjempet med i 1960-

² Store norske leksikon online, «Kåre Mjøs».

³ Store norske leksikon online, «Alf Rognved».

årene. Thingnes hadde ett år igjen av utdannelsen da flyttingen fant sted. Han og medelever fikk være de første til å innvie skolens fasiliteter i Strømgaten 1. Skolehverdagen var i mindre grad styrt av lærernes tilstedeværelse. Elevenes sterke engasjement resulterte i egne initiativ til en fri og utforskende arbeidskultur utover obligatorisk undervisning. Yngvild Fagerheim (1942-), noen år bak Thingnes i studieforløpet og sentral aktør i fagpolitisk arbeid, hevdet at Thingnes sin eksperimenterende holdning vakte oppmerksomhet og fikk innvirkning på hennes eget syn på leirematerialet (Toyomasu 1997:82). Laila Baadstø (1939-) i årskullet til Thingnes delte verkstedfelleskapets holdning til innovasjon. Hennes nedslagsområde var leirens kjemi og prosessuelle utprøvelser innen glasurlære.⁴ Fagerheims klassekamerat, Terje Westfoss, husket at skolen var en åpen og inkluderende institusjon hvor det var fritt fram for egne, selvstendige undersøkelser (Gali 2015:136). Begge var imidlertid kritiske til undervisningen og dens rigide form og tradisjonelle innhold. Få impulser utenfra fikk innpass. Det var vanskelig å få aksept for elevarbeider som ikke oppfylte kriteriene til hva god brukskunst skulle være (Toyomasu 1997:82). Undervisningen vektla flid og moral og arbeidsprosessenrommet omstendelige faser med forstudier før selve leirearbeidet kunne ta til (Malterud 2002:2). Utdannelsen bygget opp under det konvensjonelle håndverkets idealer der referanse til funksjon og ferdighet overtrumpet mer fabulerende tilnærmelser. For å forklare hva Fagerheim mente med at det rådet et puristisk syn på leire, ordla hun seg som følger i det svenske tidsskriftet *Form* i 1978: det ble kun «tillatt å arbeide i overflateplanet, alt perspektiv var ikke-keramisk»⁵. Hun utdypet dette i festtidsskriftet til skolens 75-årsjubileum:

Utdanninga må ta utgangspunkt i det materiale og den framstillingsmetode som studenten har tenkt å arbeide med som hovudfelt, og då opnar det seg to heilt skilde fag, fundert på vesensforskjellige tankesett. God form er ikkje noko fastsnekra omgrep, men intimt forbunde med den framstillingsprosess og det materiale som er nytta.⁶

Keramikerne var «for konforme», og det ble satt skarpe grenser for hva som var tillatt. «Me har frykt for nye virkemiddel»⁷, sa Kjell Johannessen (1951-) om egen yrkesgruppe og

⁴ Baadstø, «Laila Baadstø», unummerert.

⁵ Toyomasu, *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning. Keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe*, 82.

⁶ Fagerheim, «1964 – 1974 – 1984», 17.

⁷ Roald, «Kjell Johannessen. Med samtida som læremeister», 17.

kollega Arne Åse kunne bekrefte dette. Åse (1940-) ytret seg i krassere vendinger og brettet ut et bredere bilde av situasjonen. Åse var i årskullet til Thingnes og hans sammenlikningsgrunnlag var først og fremst orientert mot utenlandske strømninger. Her hjemme fant han manglende bevissthet omkring fagets identitet og lite litteratur og utviklingsarbeid på fagets egne vilkår. Proteksjonismen fikk råde, og i vesentlighet var «det et kvinneyrke med lavstatus i kunstsammenheng». Man måtte «distansere seg fra industrien og amatørerne» og de «markedsmessige betingelser». Man bedrev «husmannsutdanning i stor stil». En radikal «forandring i innstilling»⁸ måtte til. Paraplyorganisasjonen Landsforbundet Norsk Brukskunst (LNB) meldte seg inn i debatten om utdanning med et brev rettet spesielt til Kirke- og Undervisningsministeren i 1962. LNBs styre foreslo et splittet utdannelsesløp mellom designer og kunsthåndverker ettersom industrien ikke lenger etterspurte begge kompetanse. «I tilretteleggingen av kunstindustri-skolene har man bare i ringe grad tatt konsekvensene av denne utvikling. Deres målsetting er som regel uklar». Kunsthåndverkeren hadde ikke det samme sosiale ansvar som designeren og hans praksis ville «mer falle på linje med den rene kunstners»⁹.

Alle disse ulike ytringene fra elevene vitner om en ny reflekterende holdning til faget, og man kan si at de avspeilet de generelle politisk, kulturelt og sosialt betingede endringene samfunnet var på vei inn i. De tilhørte en gryende generasjon keramikere som fremmet krav om synliggjøring og statusheving og et moderne sett verdier til å fylle et kunsthåndverksbegrep tilpasset deres tid. Oppsummert kan man si at de forlangte et samfunnsansvar med virksomheten sin om det så måtte klores «ut av hjerterota!»¹⁰, som glasskunstner Ulla-Mari Brantenberg deklamerte. Men foreløpig var ikke tiden moden og den gjengse holdning kunne utarte seg som dikteren Stein Mehrens påstand i dagspressen: «en krukke kan aldri vise utover seg selv». Artikkelen ble imøtegått med løpesedler og motsvaret: «en krukke viser alltid utover seg selv».

⁸⁸ Åse, «En forandring i innstilling», 14-15.

⁹ Brochmann, «Utdanning av designere og kunsthåndverkere i Norge», 72.

¹⁰ Holt, «En større sannhet enn det talte ord alene. Tidsskriftet Kunsthåndverks historie», 62.

2.2 Kunsthåndverksskolen og mangel på utenlandsimpulser

Fra Kunsthåndverksskolens hold første halvdel av 1960-tallet ble det ikke oppfordret til å orientere seg i internasjonale strømninger. Ingen av de sentrale keramikk-tidsskriftene fra USA eller England sirkulerte blant elevene, og publikasjonen til Bernard Leach, «A potter's book» fra 1940 fikk ikke innpass før i 1966. En tilsvarende viktig og komplementerende utgivelse om studioteramikk, var *Daniel Rhodes: Stoneware and porcelain. The art of high-fired pottery*. Den ble omtalt i Bonytt av Nils Jørgensen i 1962. Her nevnes Leach sin bok og amerikanernes voksende interesse for keramikk som et kunstnerisk uttrykk på linje med maleri og skulptur. På et av fotoene i omtalen figurerer en krukke av Peter Voukos (1924-2002). Boken har et teknisk fokus og inkluderer oppskrifter på glasurer og leireblandinger. Keramikks historie skisseres kort av Jørgensen samt navn på de få norske med erfaring fra steingods, deriblant Erik Pløen (1925-2004). Thingnes sin medelev, Arne Åse, så verdien av denne faglitteraturen og var rask til å spre publikasjonene så snart de kunne skaffes til veie. Man hadde ikke hatt tilgang på teknisk informasjon av denne sort tidligere. Faglig oppdatering for elevene måtte skje utenfor skolen på basis av utstillingsbesøk og turer innom utvalg for kunst og brukskunst. Vestlandsutstillingen var en arena for kunstnere og brukskunstnere tilknyttet regionen og hadde vært en årlig foreteelse siden 1922¹¹. I Bergen sentrum lå et av landets eldste foretak for salg av kunst, Hjertholm. Malerier og antikviteter hadde stått for omsetningen, men på 1960-tallet opplevde familiebedriften et oppsving for kunsthåndverk og ble et sentralt visningssted for mange keramikere, deriblant Jens von der Lippe, Erik Pløen (1925-2004) og Dagny (1936-2001) og Finn Hald (1929-2010). Thingnes var spesielt oppmerksom på Pløens krukker når han oppsøkte butikken (fig 38)¹². Pløen hadde nylig lagt bak seg studieopphold ved Den kongelige Porcelainsfabrik i København og et ettårig gjesteprofessorat ved University of Chicago. En nyhet Pløen ble introdusert for begge steder, var bruk av gassovn og hvordan brenningene i slike ovner kan gi kraftige utslag på farge- og glasur (fig. 39). I USA dominerte Peter Voukos og hans krets på vestkysten. Voukos drev etter idealene fra den abstrakte ekspresjonismen og brøt med kunstens tradisjonelle kategorisering. Han bygget monumentale skulpturer for hånd og var beryktet for en brutal omgang med leiren når han demonstrerte for studenter. Han gikk løs på materialet

¹¹ Vestlandsutstillingen "Informasjon om Vestlandsutstillingen", oppsøkt 24.01. 2017. <http://www.vestlandsutstillingen.no/>

¹² I en telefonsamtale med Svein Thingnes den 26.2. 2014.

som masse og løsrev seg naturlig nok fra tradisjonell formproblematikk. Pløens USA-år ble en betydelig kilde til ny kunnskap både for ham selv og det hjemlige miljøet i Norge. Under oppholdet, stilte han blant annet ut i universitetets kjente galleri, Renaissance Gallery, og kritikerne skrev om den ledende norske pottemakerens steingods: «[...] strong, heavy shapes and firm contours, suggesting the solid geometry og (op.cit) architecture [...] these have subtly colorful glaces».¹³ Pløen ble kjent for mange da han fikk nordisk anerkjennelse ved mottakelsen av Lunningprisen i 1961. Thingnes sitt blikk for hans keramikk må ha rettet seg mot godsets ekspressive overflater. Pløen gransket i dem volum, plastisitet og fortettet stofflighet slik han hadde sett hos dansken Axel Salto. Vasene var hevet over bruksaspektet. De var håndbygget, og hver enkelt gjenstand opptok mye tid og konsentrasjon. Tykflytende glasurer fikk renne fritt i nyanserte skiftninger etter japanske forbilder.¹⁴ Han søkte alltid etter nye uttryksmuligheter og undersøkte dem omhyggelig gjennom rekker av ulike former.

De skandinaviske nabolandene inntok en helt spesiell posisjon i utviklingen av Bergenskeramikken, som vi skal se. Påvirkningen derfra ble først og fremst ivaretatt av keramikeren Kari Gjerstad. Hun delte hennes og mannen Odd sine erfaringer fra dansk studioteramikkk ved å invitere de unge keramikere fra kunsthåndverkskolen hjem til verkstedpraksis på Sotra.

2.3 Brukskunsten før 1960-tallet

Diskusjonene på skolen berørte ofte det Fagerheim hadde definert som «overflateplanet». Begrepet hadde rot i holdningen til leire slik den ble forvaltet av de mange små verkstedpraksisene første halvdel av det 19. århundre. Denne bevegelsen bestod av kunstnere og fagarbeidere og fikk sitt gjennombrudd med pioneren Andreas Schneiders (1861-1931) suksess-utstilling i Kristiania i 1894¹⁵. Schneider var opprinnelig maler men fikk av ulike årsaker et opphold ved Københavns Lervarefabrik under kunstnerisk ledelse av formgiveren Thorvald Bingesbøll. I Kristiania bygde han opp et skandinavisk anerkjent verksted med hjelp fra danske fagarbeidere da det fantes få norske pottemakere med tilsvarende kompetanse. Schneider og en økende mengde keramikere begynte fra nå av å produsere leiregjenstander av

¹³ Møller, *Erik Pløen. En moderne klassiker*, 28.

¹⁴ *Norsk kunstmerleksikon online*, s.v. "Erik Pløen", av Ivar Stranger, oppsøkt 22.06. 2015.
http://nbl.snl.no/Erik_Werenskiold/utdypning

¹⁵ *Norsk biografisk leksikon online*, "Andreas Schneider", av Christopher Hals Gylseth, oppsøkt 14.05. 2017.
http://nbl.snl.no/Andreas_Schneider

estetisk og nyttig verdi til høyst varierende kvalitet. (Olsen og Andersen 2000:5). Enkelte av keramikkerne var periodevis tilknyttet designavdelinger i fabrikkene. Storhetstiden for virksomhetene kom etter 2. verdenskrig. Ideologisk falt den fulle realiseringen av nytteproduksjonen sammen med utviklingen av de nordiske demokratiene på 1950-tallet (Halén et al. 2005:38). I underskuddet på alt av materielle goder arrangerte Foreningen Brukskunst allerede i 1946 utstillingen «Foran gjenreisningen». Utstilt var tidstypisk hånddreide kopper og kar påført gulbrun glasur dekorert med blomsterornamenter (Olsen og Andersen 2000:47). Kunsthåndverksbegrepet til disse småskalaprodusentene var tuftet på et program fra britiske *Arts and Crafts movement* og tyske *Bauhaus*: idéen om «det praktisk brukbare og kunstnerisk vakre knyttet til hjemmeinnredning»¹⁶. Formuleringen til Fredrik Wildhagen har utspring i propagandapublikasjonen *Vackrare vardagsvara* (1919)¹⁷ ført i pennen av den svenske kunsthistorikeren Gregor Paulsson (1889-1977). Han fremmet et sosialestetisk syn på kunst og kritiserte en kultur der kunstlivet vendte seg bort fra allmenheten. Til forskjell fra den britiske bevegelsen stilte han seg ikke kritisk til industriens framvekst, men fulgte Bauhaus' linje om et samarbeid mellom kunstner og industri, fag og samfunn. Med denne modellen kunne en brukskunst med høy kvalitet og hensiktsmessig form nå ut også til de økonomisk mer svakerestilte gruppene. I Norge ble Foreningen Brukskunst stiftet i 1918 med de samme estetiske og sosiale mål på dagsordenen. Fokuset rettet seg først og fremst mot tilgjengelighet og et godt sluttresultat, og man skilte ikke mellom unika- og maskinell serieproduksjon (Wildhagen 1984:14). For første gang hadde formgivingen tatt stilling til industriens framvekst og latt tidens nye teknologi og administrasjon av arbeid påvirke dens idémessige verdigrunnlag. Men sammenliknet med andre skandinaviske land, var den norske keramiske industrien begrenset i omfang og befestet ikke noen sterk posisjon innen eksperimentering (Veiteberg 1999:4). Bransje etter bransje la om fra håndverksbasert til mekanisk produksjon. Masseproduksjon, standardisering og dertil tap av kunstnerisk identitet forverret kårene til brukskunsten. Mens håndverkstradisjonen ikke lenger mestret å utvikle bærekraftige løsninger i denne samfunnsutviklingen, kom det et gjennombrudd for en mer profesjonalisert brukskunst på 1930-tallet. Ekteparet Margrethe og Jens von der Lippe var blant flere som introduserte en profesjon med utvidet kunnskapsbasis: kombinasjonen kunstner/ håndverker. De hadde kunstutdannelse fra henholdsvis Østerrike og Tyskland og verkstedpraksis fra Skandinavia. Schneider og flere av hans samtidige hadde startet

¹⁶ Wildhagen, «Formgiving under industrikulturen. Profesjonalisering og endring.», 8.

¹⁷ Svenskt biografiskt lexikon, av Hans Pettersson, «Paulsson», oppsøkt 2017-05-19. <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8074>.

virksomheten som malere *eller* håndverkere og mestret sjeldent begge deler tilstrekkelig. Med Lippe ble en hittil todelt arbeidsoperasjon samlet hos en og samme yrkesutøver. Arbeidet deres var fundert i fagets historie og rommet i tillegg en teknisk eksperimentering. Wildhagen tilføyer to elementer i hans definisjon av profesjonalitetsbegrepet som influerer på kunsthåndverkets videre utvikling på 1900-tallet: «en kollektiv bevissthet om fagets egenart og plass i samfunnsbildet»¹⁸ og at yrket bør utøves på heltidsbasis. Jens von der Lippe ble i 1956 overlærer på den nyopprettede keramikklinjens ved SHKS og hadde flere verv i brukskunstbevegelsen. At han lente seg på bevegelsens ideologi i sin personlige oppfatning, skinte tydelig gjennom i omtalen av studenter med ønske om å skape seg en egen karriere utenfor industrien: «De fleste elevene hos meg er fordringsløst og for så vidt ‘gammeldags’ innstilt. De tenker seg et eget verksted hvor de kan drive håndverksmessig produksjon av pene bruksting. Men i våre dager trengs også kunstnere med interesse for serieproduksjon»¹⁹. Innen 1960-tallet opphørte var aktiviteten ved de tallrike verkstedene og designavdelingene langsomt avvirket, utkonkurrert av industriens rasjonaliseringsformer, økende vareimport og mer holdbare materialer (Olsen og Andersen 2000:5). Jens von der Lippe gikk tilbake på kritikken han ga studentene om deres daterte tro på egen verkstedetablering. Han innrømmet at [...] «man (kan) imøtese at kunsthåndverket må komme til å stå som industriens motsetning... de kunstneriske og estetiske elementer i kunsthåndverket (vil) få stadig større betydning»²⁰. Gjennom hele første halvdel av 1900-tallet hadde diskusjoner sirklet omkring brukskunstens nyttefunksjon kontra kunsthåndverkets «virkelighetsfjerne» eksperimentering. Så lenge brukskunstbevegelsen hadde hatt bredt nedslag, så man på behovet for estetisk og formmessig frigjøring som udemokratisk og elitistisk. Det sterke avhengighetsforholdet til hjeminnredning og ideen om det samfunnsforbedrende potensial, hadde hemmet innovasjon og lenge plassert det norske miljøet i en bakevje i forhold til andre skandinaviske lands brukskunst. Kunstneriske intensjoner hadde aldri helt fått fotfeste i fabrikkene, og småverkstedene hadde sjeldent ambisjoner om å nå ut til et eksportmarked (Thue 1983:371).

¹⁸ Wildhagen, «Formgivning under industrikulturen. Profesjonalisering og endring.», 9.

¹⁹ Thue, «Kunsthåndverket 1940-1980», 370.

²⁰ Thue, «Kunsthåndverket 1940-1980», 371.

2.4 Et Bergensmiljø i endring

Jens von der Lippe markerte seg som skribent, verkstedmester og lærer og ble en nøkkelperson for den såkalte Oslo-stilen. Keramikken derfra ble kjennetegnet ved enkle former med dekorasjon utført i heldekket tinnglasur (Ylvisåker 2002:23). Bergen skulle stake ut en annen retning og maktet tiåret etter krigen å samle seg om et alternativt miljø. Grunnpilarene som sikret dette var den aktive lokale Foreningen Brukskunst, kunsthåndverksskolen og kunstindustrimuseet ved innkjøpet av samtidskeramikk i 1950. En større mønstring av keramikk i foreningens kjellerlokale under kunstindustrimuseet i 1955, ble første synlige markør. Bergenskeramikkerne presenterte arbeider med eksperimentering i glasurebruk og materialvirkninger. Noen få år tidligere hadde man fått tilgang på de andre nordiske landenes kunsthåndverk gjennom flere utstillinger i Oslo, Blant dem var den betydelige dansken Axel Salto (1889-1961) hvis utstillinger i tillegg besøkte Bergen og Trondheim (fig. 30). Vasene hans var artikulert i et organisk uttrykk der tidvis spontant påført glasure hadde betydning for det endelige resultatet (Linder 2017). Fra England til Oslo kom studiokeramikkers far, Bernard Leach (1887-1979), i 1949. Han turnerte Skandinavia med forelesninger om hvordan Østens og Vestens filosofi kunne kombineres i en keramikk preget av «naturlig» vitalitet og personlighet. Hans egen helhetlige term «head, hand and heart» var myntet på en oppfattelse av hvert objekt som et eget kunstverk og en type håndverk som var tapt i det industrialiserte samfunnet²¹. Kritikerne responderte med alt fra ydmyk begeistring til forrykte uttalelser i provokasjon over blant annet glasurekrakeleringer med «fabrikasjonsfeil»²². To norske par skulle bevirke til at Axel Salto og den vitale danske keramikken fikk en spesiell posisjon i Bergen. Kari (1925-) og Alf Rognved (1924-2016) og Kari (1925-) og Odd Gjerstad (1923) søkte seg til København for utdanning mot en keramikk der materialets kunstneriske potensial ble dyrket. Tidligere nevnte Axel Salto ble et ideal for dem begge i arbeider der vaseformen gikk mot oppløsning og naturens krefter fikk spille i glaserne ornamenter og steingods. Rognved deltok på brukskunstforeningens utstilling i 1955. Alf Rognved hadde også vært i verkstedpraksis hos Jens von der Lippe men valgte altså bort hans Oslo-stil da det kom til valg av utdanning. Som lærer i Bergen da keramikklinsen startet opp på heltid, ble Rognved den fagpersonen Svein Thingnes tilla størst betydning i studieårene (Bull 2010:8). Kari og Odd Gjerstad ble prioritert da Thingnes søkte første praksisplass som nyutdannet. Paret Rognved opparbeidet seg et godt omdømme for

²¹ McDonald, «Leach and his circle», 4.

²² Thue, «Kunsthåndverket 1940-1980», 362.

spesialiseringen i steingods. Fra deres verksted kom grove, sylindrerformede bruksting med forenklet dekor innrisset eller penslet på (fig. 36). I Bonytt 1957 ble paret omtalt av kollega, Jens von der Lippe, som keramikere av «den rette støpning, med fin følelse for form og sikker teknisk kunnen»²³. Bernard Leach, derimot, stilte Lippe seg skeptisk til, og manet til måtehold og troskap til lavbrent hvitglasert leire med dekor - eller «en slags perfektjonistisk jakt på den rent ytre form», som ekteparet Gjerstad benevnte den som²⁴. Ylvisåker velger å sette et foreløpig punktum for Oslo-stilen med kritikernes lunkne omtale av 1955-utstillingens østlandske innslag: [...] «Lippe legger vekt på en primitiv virkning i form og dekor, det synes nok som mange av hans elever har distansert ham udi keramikk-faget», elevene hadde «større sans for materialets mange muligheter»²⁵. Tidligere rektor ved Kunst- og designhøgskolen i Bergen, Nina Malterud, poengterer at åpenhet for impulser utenfra og en insisterende holdning til undersøkelse i teknikk, materiale og form var retningsgivende for det pluralistiske klimaet i bergensmiljøet allerede fra 1960-tallet (Malterud 2002).

2.5 Nye holdninger i Bergen på 1960-tallet

Den unge etterkrigsgenerasjonen brakte med seg friskere tanker og en skarpere tone om kunsthåndverkets plass i samfunnet. Studentene var en av samfunnsgruppene som organiserte seg til et bredt anlagt opprør mot undervisningsformer og autoriteter. De kjempet for en kollektiv identitet med mer innflytelse og medbestemmelsesrett. Man ble seg bevisst at materielle og sosiale mål som tidligere hadde virket samlende, ikke lenger hadde kraft. Kunsthåndverket var som Arne Åse hadde konstatert, assosiert med hjemmet, kvinnesyssel og ikke umiddelbart en motor for politisk makt. Avstanden mellom den tilpasningsdyktige, sosialt ansvarlige brukskunstneren og den selvstendige kunsthåndverkeren i opposisjon til gjeldende sosiale, økonomiske og estetiske premisser, eskalerte utover 1960-tallet. Er det «en nødvendighet for dem, denne trangen til uhemmet utfoldelse. [...] Ligger det nødvendig incitament i disse sprang ut av banen? [...]», spørres det i en Bonytt-artikkel fra 1963, [...] produktene (kan) ikke med strengeste vurdering betegnes som kunst»²⁶. Debattene i fagbevegelsen og media var mange og krasse. Kunsthåndverket begynte å få et mer mangfoldig uttrykk og utøverne så at keramikk kunne egne seg som instrument for å

²³ Olsen og Andersen, «Alf og Kari Rognved», 128.

²⁴ Per-Harald Nilsson, «Kunsthåndverkere med suveren forakt for virkeligheten», 29.

²⁵ Ylvisåker, «Hva synes De om lapskaus på røde roser?», 27.

²⁶ Schjødt og Remlov, «Kunsthåndverk – Industriell formgivning», 253.

kommunisere et innhold, da gjerne forbundet med det økende samfunnsengasjementet. Vi «må huske på at kunsthåndverkeren bruker sitt materiale som et slags kampmiddel i tilværelsen, et slags identites-materiale (op sit). Det brukes filosofisk eller kunstnerisk, om du vil.»²⁷. Dette erklærte ekteparet Kari og Odd Gjerstad. De ønsket å uttrykke noe eksistensielt i arbeidene, en form kunne ikke være «noe annet enn dens innhold»²⁸. Paret hadde hittil ikke følt tilhørighet til brukskunstmiljøet i Bergen og ble av konservator på Kunstindustrimuseet i Oslo, Alf Bøe, beskylt for å ha mistet av syne designet i kunsthåndverket. Gjerstads verksted på Sotra ble en magnet for mange unge keramikere, blant annet Svein Thingnes. I 1965, året etter at Thingnes hadde avsluttet studiene og fått praksisplass på Sotra, fikk man et lederskifte ved Vestlandske Kunstindustrimuseum. Den påtroppende direktøren, Peter Anker, hadde intensjoner om å løfte institusjonen og dens samling inn i samtiden. Med en overbevisning som innebar å sidestille kunsthåndverk med billedkunst, satset han på norsk og utenlandsk kunsthåndverk gjennom en mengde innkjøp og mønstringer.²⁹ At både institusjon og aktive kunsthåndverkere nå vendte ryggen til kunstindustrien, ble lagt merke til. Den østlandske glasskunstneren Arne-Jon Jutrem uttalte seg slik om hva han observerte i den nye keramikken i 1964: «Sansen for stoffet, for materialenes struktur har utviklet seg og den ser ut til å ha oppstått i en nærmest motreaksjon til formdyrkelsen³⁰». Gjerstad var blant de få i utstilling som høstet gode kritikker for radikal bruk av skulpturelle kvaliteter og rå overflater, og arbeidene ble for første gang ervervet til museets samling. Kari Gjerstad hadde vært kunsthåndverkets frontfigur i Bergen og fikk nå en tiltrengt støttespiller for å påvirke til en vending fra en rasjonell brukskunsideologi til et studio-kunsthåndverk der friere utfoldelse i materiale og form var mulig (Bull 2010:20). Katalogen og utstillingen «Brennpunkt Bergen. Keramikk 1950-2000» der Thingnes og flere av de omtalte kunsthåndverkerne er representert, er en av de første tekstene som prøver å gi en grundig framstilling av Bergenskeramikens historie.

²⁷ Per-Harald Nilsson, «Kunsthåndverkere med suveren forakt for virkeligheten», 30.

²⁸ Per-Harald Nilsson, «Kunsthåndverkere med suveren forakt for virkeligheten», 29.

²⁹ Opstad, Jan-Lauritz. (2013, 31. januar). Peter Anker 1. I Norsk biografisk leksikon. Hentet 11. april 2015 fra https://nbl.snl.no/Peter_Anker_-_1.

³⁰ Ylvisåker, «Hva synes De om lapskaus på røde roser?», 29.

3 Kunsthåndverket etableres

3.1 Opprør og profesjonalisering

Årene etter at Thingnes forlot kunsthåndverkskolen, eskalerte konflikten mellom lærere og elever. Det kulminerte i en eksplosjonsartet aksjon i 1977 hvor elevene fikk avsatt lærerstaben og en ny ordning med «artist-/teacher-in-residence»³¹ ble introdusert. Mange profilerte keramikere fra de mest kjente internasjonale miljøene ble i tur og orden tilbudt gjesteopphold på skolen de neste ti årene. Internasjonale fagtidsskrifter og tidligere hemmeligholdte glasuoppskrifter, brenningsteknikker og kontaktnett ble delt flittig. Den nye generasjonen keramikere gjorde et kraftig kunnskapsmessig sprang. De favnet bredt faglig, og holdningene de utviklet til kunsthåndverk, formidling, fagpolitisk arbeid og nettverksbygging, ble avgjørende for utviklingen av norsk keramikk.

I *Kunstneraksjon-74* samlet alle kunstnerorganisasjoner seg til opprør med krav om at staten måtte ta et økonomisk ansvar for at landet skulle kunne ha en kunstnerisk virksomhet. Hele organisasjonslivet ble omorganisert og kunsthåndverket redefinert. Industri og kunsthåndverk skilte for alvor lag da man vendte Norske Brukskunstnere ryggen og stiftet organisasjonen Norske Kunsthåndverkere i 1975. De utformet en definisjon som ivaretok kunsthåndverkerens ansvar gjennom hele prosessen fra ide til ferdig produkt. Organisasjonen jobbet hardt for anerkjennelse og ble fort den mest fleksible og moderne pådriveren i kampen for kunsthåndverkernes interesser. Tidsskriftet *Kunsthåndverk* ble etablert i 1980 og tok en tittel som markerte den nye holdningen til faget. I 1977 ble Statens garantiinntekt for kunstnere innført. Kunstsentrene oppsto på midten av 1970-tallet. De var kunstnerdrevne institusjoner hvor kunsthåndverkere fikk utstillingsplass på vilkår med andre kunstnere.

3.2 Den nye kunsthåndverkeren

Enkelte teoretikere har ønsket å kartlegge trekk ved kunsthåndverkeren og kulturen som de mener indikerer noen generelle fellestrekk. Jeg har skissert to av dem her.

Kunsthåndverkskulturen som vokste fram på midten av 1900-tallet, dro veksel på arven fra Arts & Crafts-bevegelsen, men den ble også i stor grad et distinkt fenomen der en ny type

³¹ Malterud, «Keramikkutdanning – vedfyring eller intellektuell virksomhet?», 48.

kunsthåndverker sto i sentrum. Forandringen inntraff allerede i ung alder da yrkesvalget skulle foretas. Et tilbud om høyere utdanning innen disse disiplinene var forholdsvis nytt på den tiden da Thingnes søkte seg til Bergen. Studentene fikk der møte et medium og en håndverkstradisjon som kunne være ukjent for dem fra før slik keramikken var for Thingnes. Noen utprøvinger inntil man fant «sitt» materiale, var ikke uvanlig. Dette var tilfelle for klassekameraten Terje Westfoss som i likhet med Thingnes, ble tatt opp på skolen med grunnlag i gode tegneferdigheter. For begge ble satsningen på leirematerialet overraskende da de manglet forkunnskaper og Westfoss de første to årene fulgte undervisningen på møbelsnekkerlinjen. Thingnes så muligheten for å få utfoldet seg innen tegning i og på materialet og ble tiltrukket av dets reelle tilstedeværelse³². Westfoss skildrer første fascinerende befatning med leiren på en måte svært mange keramikere kan gjenkjenne seg i og har bekreftet på liknende vis: «[...] et materiale jeg fikk direkte kontakt med. Det var nok det jeg alltid hadde søkt. Ta i et materiale, granske det og gi det en form, min [...] fabulerende form»³³. Både Thingnes og Westfoss sin sjelsettende erfaring ved først å kunne gjøre et fritt valg av medium og deretter at dette mediet ble keramikk, framkalte en sterk intuitiv respons. Responsen syntes å være forløst av en slags indre motivasjon og kan være vanskelig å forklare logisk for den det gjelder. Kunstner og kritiker Bruce Metcalf (f. 1949) mener reksjonen hos studenten ikke nødvendigvis har utspring i noen form for kultur eller språk men beskriver den som hjernens tale gjennom kroppen. Motivasjonen vitner om en latent evne og følsomhet som vekkes til live, og den tillegger et arbeid innen kunsthåndverk stor, og kan hende, livslang mening. Han benevner fenomenet som «kroppslig intelligens». Kroppslig intelligens kan sees som et biologisk og kognitivt fundament i kunsthåndverkspraksis. Metcalf siterer psykologen Howard Gardner (f. 1943): «Characteristic of [bodily] intelligence is the ability to use one's body in highly differentiated and skilled ways, for expressive as well as goaldirected purposes [...]»³⁴. Denne typen intelligens spiller en rolle for hvordan kunsthåndverkere velger et materiale og når de, ettersom tiden går, utvikler en uløselig lojalitet til det. Kroppslig intelligens anerkjennes og finner altså sitt endelige uttrykk idet studenten når det punktet da en respons utløses som har vært latent forankret.³⁵ Metcalf vektlegger i denne sammenheng ikke primært kunsthåndverkerens rasjonelle og verbale

³² Bull, *Svein Thingnes*, 8.

³³ Gali, «I kamp med materialet», 136.

³⁴ Metcalf, «Craft and art, culture and biology», 75.

³⁵ Metcalf, «Craft and art, culture and biology», 77.

intelligens, men hans følelser og praktiske evner til å kunne bearbeide et objekt. Sensibilitet og eksepsjonell motorisk kontroll må til for å nå et kunstnerisk nivå. Innen keramikk kan dette for eksempel innbefatte koordinering og presisjon stilt overfor leirens mange tekniske utfordringer enten disse er relatert til å jobbe ved dreieskive eller å konstruere volumer for hånd. Samlet sett mener Metcalf at den nye kunsthåndverkeren og hans bevisstgjøring gjennom kroppslig intelligens, årelang tilegnelse og mestring samt stor dedikasjon til faget, oppfyller et behov for individuell selvrealisering. Kunsthåndverkeren drives i tillegg av en indre motivasjon som i før-industriell tid utartet seg annerledes da håndverkeryrket ikke ble valgt individuelt men var nedarvet via slektsleddene.³⁶ Kunsthåndverkskulturen, slik den her kommer til uttrykk, må ikke forstås som et preindustrielt tilbakeblikk. Dens tilsynekomst må derimot sees i sammenheng med 1900-tallets fokus på teknologisk utvikling og rasjonell tenkning. I kombinasjon med den modernistiske kunstens streben etter radikalitet og brudd, vil kunsthåndverkets verdier og lojalitet til prosess og materiale, håndverksferdighet og tradisjon, settes under press. Kunsthåndverkeren vil i et slikt landskap representere en motkraft der praktisk arbeid og kroppens sanselige erfaring igjen kan bli en gyldig kilde til meningsproduksjon innenfor en utvidet kognitiv forståelse.

Den britiske kunsthistorikeren Peter Dormer (1949-1996) tar utgangspunkt i den nye økonomiske situasjonen på 1900-tallet og prøver å kartlegge hvilke følger løsrivelsen fra kommersiell handel har for tilsynekomsten av den selvstendige kunsthåndverkeren. Dormer setter kunsthåndverkeren og det håndlagde opp mot designeren og det industriproduserte. Han berører Metcalfs punkt om kunsthåndverkerens selvrealiseringsbehov. Ved fullt og helt å ha kontrollen over eget design, blir kunsthåndverkerens primære hensikt å arbeide skapende og framelske et individuelt uttrykk. Dette i motsetning til designerens som styres fra et høyere nivå i produksjonslinjen og er underlagt krav om etterspørsel. Kunsthåndverkerens verdier representerer i så måte en alternativ estetikk til industriell design.³⁷ Han har forlatt et kommersielt yrke og oppnådd en annen status som nærmer seg kunstnerens i kraft av at objektene hans lages og kjøpes for kontemplasjon. De tillegges en gyldighet og blir attraktive estetisk for dem som ikke synes det kommersielle aspektet er viktig. Idet pottemakeriet kobles opp mot kunstbegrepet, begynner det blant annet å gravitere mot museene, hevder kunsthistoriker Gunnar Danbolt (f. 1940). Det fylles med en dynamikk annen enn kun den

³⁶ Metcalf, «Craft and art, culture and biology», 76.

³⁷ Dormer Peter, *The meanings of modern design*, 142.

funksjonsrettede tilpasset hverdagslivets sfære.³⁸ Dormer mener kunsthåndverkeren nå er løst fra en fysisk og moralsk hemmende arbeidsform der profitt og produksjonskostnader er målet. I erstatning har kunsthåndverkeren sikret seg en filosofisk og praktisk frihet med kontroll over hele arbeidsprosessen.³⁹ Han forvalter dimensjonene tid og rom etter eget behov og kan tillate seg en annen innstilling også til fagets mer konservative modus, som selve arbeidet og prosessene bak et ferdig resultat. Thingnes ga en gang uttrykk for at betingelsene for en selvberget tilværelse var harde og bant opp all tiden i et repeterende arbeid med kopper og kar. Kunstnerisk krevende undersøkelser med prøving og feiling, kom først med garantiinntekten (GI) i 1978 og ga ham en etterlengtet økonomisk frihet til å bli kunsthåndverker med kontroll på tidsbruken⁴⁰. Arbeidet i seg selv blir da meningsbærende, det inviterer til en absorbering i full mental og fysisk oppmerksomhet.⁴¹ Dette var en oppfatning som den japanske keramikeren Shoji Hamada (1894-1978) sto for og delte med kollegaen, briten Bernard Leach (1887-1979). Hamada dyrket og formidlet autonomien i den kreative arbeidsformen. For ham handlet det ikke bare om hva som ble laget men vel så mye om hvordan det ble laget. Når han etterstrebet vitalitet i leirematerialet, ble han drevet av konseptet om personlig frigjøring og åndelig fullbyrdelse.⁴² Leach gjennomførte flere reiser til Skandinavia på 1950-tallet der denne filosofien ble fremmet gjennom foredrag og utstillinger.⁴³ Dormer har dermed sirklet inn tre bestanddeler som gjør keramisk arbeid til en givende aktivitet: intelligens, ferdighet og frihet til å velge, muliggjort innenfor en ny økonomisk virkelighet for kunsthåndverkeren.

3.3 Kunsthåndverk som kunst

Med nye rettigheter kom nye problemstillinger relatert til forholdet kunst – kunsthåndverk. Kunsthåndverkerne kunne velge et uttrykk som lå nær opp til kunstnerens. De produserte verk til gallerier nå som ikke nyttefunksjonen la hovedpremissene i argumentasjonen om hvordan man definerte seg. I postmodernismen opphørte idealet om renhet og rasjonell produksjon. Kunsthåndverkets dyrking av ornamentet, det personlige, hverdagslivet, det kortreiste og ekte ga håp om gode vekstvilkår. Hybride praksiser minimerte avsenderens tilstedeværelse i

³⁸ Danbolt, «Forskning i keramikk», 71.

³⁹ Dormer Peter, *The meanings of modern design*, 150

⁴⁰ Firda, «Brent, hengt», 24. mars 1993

⁴¹ Dormer Peter, *The meanings of modern design*, 154

⁴² Sorkin Jenny, *Live Form: Women, Ceramics, and Community*, 139.

⁴³ Leach Pottery, «History of the Leach Pottery», unnummerert.

kunsten, og det konkretiserte Roland Barthes (1915-1980) i essayet «Forfatterens død» i 1967. I USA betraktet keramikeren Peter Voulkos (1924-2002) og hans krets seg som kunstnere på linje med Jackson Pollock (1912-1956) og de abstrakte ekspresjonistene (fig. 33). Kunsthåndverket hadde vært «lillebroren» til kunsten, og innflytelsen fra den amerikanske «Craft as art Movement» (kunsthåndverk som billedkunst)⁴⁴ engasjerte mange kunsthåndverkere for å høyne statusen for feltet. I framveksten av den nye keramikken spres likevel en interesse for studiohåndverket i arven etter engelskmannen Bernard Leach. Hippieidens idealer om et tilbake-til-naturen-alternativ, får mange keramikere til å flytte på landet og bli selvberget med eget verksted i tradisjonen etter Arts and Crafts-bevegelsen. Hele denne komplekse nyorienteringen med parallelle ideologier side om side fra modernismens stringente materialdefinisjon til postmodernismens frihet om å dyrke det vilkårlig og midlertidige, er betegnende for 1970-tallet og utover. Kunsthistoriker Anniken Thue oppsummerte perioden med formuleringen «Craft, a Concept in Transition».⁴⁵

⁴⁴ Bull, *Svein Thingnes. 1970-2010*, 16.

⁴⁵ Veiteberg, *Craft in transition*, 24.

4 Etablering som keramiker

4.1 Hjemstavn og selvberging

I 1970 returnerte Thingnes til hjembygda Vevring ved Førdefjorden (fig. 40) og satte i gang med å bygge bolig og etablere verksted. Fra Bergen hadde han erfart at et mangfold av impulser hadde brøytet vei for vestlandskeramikens fornyelse og internasjonale synlighet. Ikke minst hadde utenlandske strømninger fått raskt og solid rotfeste. Thingnes hadde tilbrakt et halvt år i praksis på Sotra hos ekteparet Gjerstad og oppsøkte deretter pottemakermiljøer i Sverige og Danmark. Som kunstutdannet keramiker, møtte han liten forståelse blant de yrkesfaglærte kollegene. Forholdene var til dels primitive og mengden arbeid investert i forhold til faglig utbytte, var ikke tilfredsstillende. Han gjorde et forsøk på å bygge opp et verksted fra bunnen av i Danmark, men avvirket på grunn av krevende forhold omkring ovn og fyringsprosesser. En ny mulighet bød seg da han fikk innvilget en stipendsøknad utlyst av utenriksdepartementet. I 1968-1969 studerte han ved Kunstakademiet i Sofia, Bulgaria. Han ble sosialisert inn i et svært internasjonalt studentmiljø, men på akademiet var undervisningen i mindre grad rettet mot kompetanseområder Thingnes hadde forventet å kunne utvikle (Bull 2010:10). Noen år senere mottok han statens reisestipend og vendte tilbake til de skandinaviske nabolandene. Kunsthåndverksfeltet der var i likhet med Norge preget av kunstneropprør og idealer om kunsthåndverkets samfunnsforbedrende potensial og «(h)anden som 'motkultur'» til menneskers «överindustrialiserade liv»⁴⁶.

For Thingnes skulle erfaringen fra første utreise til svenske og danske pottemakerier komme ham til gode når han nå hadde planer om å være selvberget keramiker og bygge opp et arbeidssted i hjemtraktene. I intervjuer har han sagt at byer som Oslo og Bergen aldri var et alternativ selv om han med tiden skulle få henvendelser fra butikker som Hjertholm. Han hadde tiltro til at det fantes et kjøpende publikum i regionen selv om forventet inntekt fra hånddreide kopper og kar knapt ville kunne livnære en familie på bygda. Man hadde kjennskap til at kunstnere hadde slått seg ned i distriktet før, men lenge forble Thingnes den eneste etablerte kunsthåndverkeren mellom Bergen og Ålesund. Foreldrene hadde vært dyktige med vevnad og håndverk relatert til jern og tre. Med sitt eget materiale leire, bekreftet han at det nok var mistro «[...] til at det var noko ein levde av. Heller noko ein levde for. Det

⁴⁶ Zetterlund, «Att göra samhällsengagemang», 116.

låg vel i oss [...]»⁴⁷. Verkstedet grenset til fjorden med flo og fjære like under bryggen. Verkstedet var ikke større enn cirka 20 kvm. Her snekret han en seksjon med hyller hvor nylaget keramikk ble stilt på rekke til skue og salg for besøkende som det var mange av sommerstid. Skilting og annonsering var minimal, men nyheten om virksomheten gikk på folkemunne og keramikken havnet på bordet hos lokalbefolkningen. Kunstnere og kunsthåndverkere valfartet også til Vevring på 1970-tallet (Solheim 2010:6), og de samlet seg spesielt omkring tidspunkter for når ovnen skulle åpnes og arbeider tas ut. I ovnshuset var det installert ovn for oljefyring med et kammer for råbrann og et for glasurbrann der det lå til rette for eksperimentering med reduksjonsbrenninger. Yngre generasjoner fra kunsthåndverkskolen hadde stor interesse av å tilegne seg kunnskapen som lå nedfelt i en slik tilvirkningsprosess, Formidlingen foregikk ved praktisk deltakelse eller ved konsentrert betraktning fra sidelinjen. Denne mer pedagogiske og formidlingsbaserte delen av yrket, nevnes som et amerikansk fenomen i Bonytt-omtalen av Daniel Rhodes bok. «Education through art»⁴⁸ var et undervisningstilbud i skoleverket der keramikkerne ble hentet inn som lærekrefter og en viktig motor i å spre interessen for keramisk kunst. En annen innarbeidet praksis hos amerikanerne var utstillinger og konferanser konsentrert rundt workshops. I en workshop står en mesterkeramiker og skaper et verk foran kolleger og studenter (Veiteberg 2013:34). Tilstrømmingen til Thingnes sitt verksted i sommermånedene kom til å danne kimen til den årlige Vevringutstillinga, etablert i 1979 (Thingnes 2000). Til daglig stablet Thingnes ovn og fyrte ukentlig.

Med knapt noen meters avstand mellom verksted og ovnshus, kunne Thingnes sitte ved dreieskiven og jobbe parallelt med at fyringen gikk sin gang. Når han åpnet ovnen og resultatet hadde feilet og gjenstandene ikke kunne være til noen nytte, gikk de rake veien til fjordbunnen. «Det er ein naturleg del av prosessen. [...] Det er ikkje alltid like vellukka.»⁴⁹ Fjorden hadde betydning ikke bare som endestasjon for vrakgods, men også som kilde til ideer om hva som faktisk kunne inngå i råleire før brenning: sjøens fisk og skaldyr trukket over båtripa eller selve fiskeredskapene kunne få nytt liv i et stykke keramisk arbeid (fig. 28). Likeens dugde forekomster fra skog og hei eller ting som var utslitt og oppbrukt etter endt kretsløp i hverdagslivet på hjemstedet (fig. 5). Til og med remedier fra prosessene i den oljefyrte ovnen fikk inngå i vurderingen for hva som var egnet. Da valget naturlig falt på

⁴⁷ Urdal, «Brent, hengt og sprengt», unummerert.

⁴⁸ Jørgensen, «Keramiker om keramikk», 108.

⁴⁹ Urdal, «Brent, hengt og sprengt», unummerert.

etablering i nettopp Vevring, så det ut til at Thingnes ville følge en tanke om at liv og virke skulle gå opp i en enhet og at denne skulle kunne avleses i form av arkeologiske spor i keramikken skapt her. En liknende overbevisning hadde han møtt hos ekteparet Gjerstad på Sotra. De hadde adoptert livsfilosofien til deres læremester Arno Lehman i Østerrike, om hvilken åndelig ballast som måtte til for å bygge seg opp som kunsthåndverkere og videre hvordan dette kunne avspeiles i nærhet til materialet og «organisk formfølelse for tingene»⁵⁰. I oppstarten hadde de utvunnet leire fra jordsmonnet og blandet seg fram til selvlagde glasuoppskrifter. 1970-tallet var et tiår da konseptet gjøre-det-selv fikk sterkt fotfeste. Selvbygd signaliserte noe nært og autentisk, skriver Veiteberg, om Torbjørn Kvasbøs (1953-) konstruksjon av oljeovn i 1976. Kvasbø bygget etter Thingnes' modell slik han hadde sett den under besøk i Vevring (Veiteberg 2013:16). Etter kunstneropprøret var det en nødvendig reaksjon å kunne vise til kontroll over eget kunstnerskap. Det innebar blant annet å ikke være bundet til butikkutsalgsalg og ditto høye kommisjonssatser, men drifte formidling og salg fra eget etablert verksted. Dermed unngikk man at kunsthåndverket virket innenfor forvirrende sammenhenger med brukskunst, husflid og annet håndverk man hadde kjempet for å definere seg bort fra. Foretrukne visningsarenaer ble nå gallerier og museer og kunstnerdrevne foretak. Hele den kunstneriske framstillingsprosessen fra råstoff til ferdig verk skulle forvaltes av kunsthåndverkeren, hadde interesseorganisasjonen Norske Kunsthåndverkere (NK) slått fast. Teknologiens framskritt og dens negative innvirkning på natur og miljø, hadde tvunget fram en større tiltro til mer økologiske løsninger. Kortreist, stedegen og alternativ levemåte var fenomener som vant over sentralisering, materialisering og EU-medlemskap. Kunsthåndverkets verdier om manuelt arbeid, lokal materialbruk, personlig preg, originalitet og tradisjon svarte godt på samfunnets nye kulturelle og politiske imperativ.

Keramikeren Bernard Leach sin estetikk spilte også en rolle i kunsthåndverkerens trang til å skape egen arbeidsplass i landlige omgivelser. Boken han ga ut i 1940, *A Potter's Book*, kom til Norge i 1966 og ble lest og til dels tolket bokstavelig i sentrale Europa, Skandinavia, Australia og USA. Sammen med japanske Shoji Hamada og studenter grunnla han pottemakerverksted i St. Ives i England på 1920-tallet. Boken åpnet for teknisk informasjon om materiale og brenning som tidligere hadde vært yrkeshemmeligheter og inspirerte til utforskning med boken som manual (Malterud 2002:3). En samtidig kritiker karakteriserte arbeidene til Leach som «born not made»⁵¹ i keramikerens filosofiske streben

⁵⁰ Nilsson, «Kunsthåndverkere med suveren forakt for virkeligheten», 29.

⁵¹ McDonald, «Leach and his circle.», 2.

etter en ny felles standard. Edmund de Waal mener Leach sin appell dro veksel på bildet han tegnet av kunstneren som fritt menneske, løst fra samfunnets krav til hva det innebar å være et moderne menneske (Veiteberg 2013:16). Senere førte blant annet selvbergingskonseptet til at mange oppfattet filosofien hans som et hinder for utvikling. For den «nyfødte» kunsthåndverkeren stred det mot dagens ideal å lede produksjonen inn i mangfoldiggjøring for å få endene til å møtes, selv om hver gjenstand nå skulle avføde unike kvaliteter (Margetts 2002:9).

Dette skulle også gjelde for Thingnes' del. Da etableringsfasens problemer var håndtert, uttalte han at han gikk trøtt av å lage serielt betingede bruksting og at han hadde lyst til «å arbeide meir med form og undersøkje dei mulegheitene som er i det materialet ein arbeider med [...] eg vil at ho (leiren) skal komme til orde i det eg let ifrå meg».52 Å komme i dialog med et materiale, involverer fysiske prosesser som kunsthåndverkeren tar stilling til på ulikt vis. For Thingnes' lærer i Bergen, Alf Rognved, handlet det om en skolering eller temming av leirens egenskaper på veien mot sluttprodukt. «Vi må spørre leiren hva den vil vi skal gjøre med den»53, var holdningen til Gjerstad, og dette siste utsagnet ble arven Thingnes tok med seg videre inn i arbeidet. I 1978 ble Thingnes tildelt statens garantiinntekt for kunstnere. Denne økonomiske tryggheten bevirket til en forutsigbar arbeidssituasjon, og han kunne investere mer krefter i kunstneriske undersøkelser som han allerede i studietiden var blitt kjent for. Med fullt fokus kunne han nå utvikle keramikk for gallerivisninger og nedskalere produksjonen til daglig salg fra verkstedet. I tiårene som kom deltok han med arbeider nasjonalt og internasjonalt og gjorde flere utsmykninger i offentlige bygg i vestlandsregionen. De tre kunstindustrimuseene våre ervervet arbeider av ham til samlingene. Organisasjonen NKs årsutstillinger har mye å si for at han i innledende fase av karrieren ble vurdert på linje med de mest aktuelle keramikere (Bull 2010:12-13). Vevringutstillinga der Thingnes' hjem og verksted ble et samlingspunkt for landets mest etablerte kunstnere og kunsthåndverkere om somrene, var et av de mange dugnadsbaserte arbeids- og utstillingsfellesskapene stiftet i en gjøre-det-selv-ånd. Den brakte sentrum til periferien og befestet seg som et åsted for faglig utveksling i praktisk og muntlig overlevering.

⁵² Urdal, «Brent, hengt og sprengt», unummerert.

⁵³ Malterud, «Keramikkutdanning – vedfyring eller intellektuell virksomhet?», 24.

4.2 Ovnstrenning

Når Thingnes fyrer ovn, strekker brenningsprosessen seg over 9-10 sammenhengende timer.⁵⁴ Avsluttende nedkjøling tar cirka ett døgn. Hele prosessen håndteres av én person. Som regel brennes tingene én gang, er han ikke fornøyd med oppnådd effekt, får de gjennomgå en ny brenning. På den tiden han bygde ovnen, tok man lite hensyn til helse, miljø og sikkerhet. Alt var selvgjort til lavest mulig kostnadsnivå. En gammel støvsuger med omkoblet slange blåste luft inn i oljebrenneren slik at oljen kunne strømme inn i første brennkammer og videre inn i andre brennkammer. Det vil være ulike forhold i de to kamrene, henholdsvis med en temperaturforskjell på 1300 grader og 900 grader på maksimalt oppnådd varme. Disse atmosfæriske forskjellene utnytter han, for eksempel til å framkalle mattere/blankere glasurer eller fargevariasjoner i leiren. Luftgjennomstrømningen i ovnen regulerer temperatur og flammer samtidig som trekken drar med seg luftpartikler innover i ovnen. Ved cirka 1100 grader kan han starte reduksjonsbrenning. Denne høytempererte brenningen lar han pågå i omtrent en halv til én time ved å tilføre ekstra mengder olje. Han overvåker røyk og flammer gjennom kikkhull, og sjekker flammemengden ut av pipen. Oksygentilførselen reguleres ved å justere sidelukene. Reduksjonsbrenning er en kjemisk prosess der oljen brenner med underskudd av oksygen. Det utvikles røyk med frigitte karbonpartikler. Partiklene virvles rundt i en aggressiv søken etter oksygen og tiltrekkes leiren. Mens siste rester av oksygen suges ut, brytes molekyllære bindinger i overflaten.⁵⁵ Slik skapes ekstreme resultater i farge, metallisk stofflighet eller glasurers flyt og blankhet. I tillegg til sotpartikler og flammer og temperatur, kan grovsalt og rakufritte og kobber være med på å påvirke godsets «hud» i den retning Thingnes ønsker. Tar man rakufritten som eksempel, kan fargen i siste instans romme et spekter fra brun til grønn eller rød ettersom Thingnes velger oksyderende eller reduserende brenning (fig. 20, 26). Sist men ikke minst har måten han stabler på betydning og tingenes plassering i ovnen. Står de i nærheten av brennkammeret, er det atmosfæriske miljøet røffere og temperaturen høyere slik at aske og avleiring setter et tydeligere preg på tingene. Er de trukket lenger bakover i ovnen, står de ikke fullt så utsatt til med hensyn til kreftene som

⁵⁴ I en telefonsamtale med kunstneren den 7.6. 2017 om ovnsfyring.

⁵⁵ Peterson, «Oxidation and reduction atmospheres» <https://www.thespruce.com/oxidation-and-reduction-atmospheres-2745940>.

virker på godsets overflate og farge. Valg av leire og leirens jerninnhold er også avgjørende for sluttresultatet.⁵⁶

⁵⁶ Kvasbø, Torbjørn Kvasbø. *Fjøset Ringebru Prestegard 2017. Verksliste*, 4.

5 Kunsthåndverket og industrien

5.1 Kunsthåndverk versus industri i historisk kontekst

Selv om det moderne kunsthåndverket har en forholdsvis ung historie, springer det som sagt ut fra Arts and Crafts-bevegelsen på slutten av 1800-tallet. En av grunnleggerne, designeren William Morris (1834-1896), tok bevegelsen til inntekt for sosialismens verdier og lanserte kunsthåndverkeren som et ekte og uavhengig menneske. Han vendte blikket bakover mot tradisjonen før industrialiseringen av samfunnet for å utvikle nye verdier om materialekthet og skjønnhet. Marxismen derimot, hadde skapt et syn på industriarbeideren som fremmedgjort og underlagt maskinens krav til progresjon (Gali 2015). Helt opp mot vår tid har kunsthåndverket hatt et noe uavklart forhold til industrien. Dette avspeiles i motsetningene som ofte kommer til uttrykk når kunsthåndverket skal posisjonere seg og bekrefte sin gyldighet: håndarbeid eller maskinelt arbeid, konservativt eller radikalt, tilbakeskuende eller fremtidsrettet? Det har vært mange kontroverser og mye maktutøvelse relatert til defineringen av begrepet på veien fra et kunsthåndverk som dekorerte borgerlige hjem til en manifestasjon der kunstneriske idealer fikk råde. I flere Bonytt-artikler på 1960-tallet gikk benevnelsen «arkitekt-kunst» igjen, og det var ikke fritt for at avsenderen kunne være en kunsthåndverker med følelsen av tilkortkommenhet. Fredrik Wildhagen avslutter et essay om formgivning siste hundre år med å konstatere at kunsthåndverkets ideer og profesjonalisering ble utløst av den industrialiserte kulturen, dette gjaldt også for tidspunktet det skjedde. I det store og det hele handlet det kanskje om håndverkets plass i et industrialiserende samfunn, ikke om det var håndverkskunst eller kunsthåndverk. (Wildhagen 1984:9,11). Wildhagen mener at kunsthåndverket støtter seg på tradisjonen, forstått som en kvalitativ norm tilbake til den førindustrielle kulturen. André Gali argumenterer for at ved å plassere det i førmoderne tid og tenkning, står man i fare for å marginalisere det i møte med teknologien og kunsten (Gali 2015). Morris holdt fast ved en myte om fortiden, et «falskt minne»⁵⁷ om noe storslått som aldri hadde eksistert, som den amerikanske kunsthistorikeren Glenn Adamson korrigerer. I Morris' lesning kunne kunsthåndverket være en stabiliserende

⁵⁷ Gali, «Kunsthåndverk som moderne innovasjon», unummerert.

faktor i modernitetens brytningstid, mens design representerte effektivitet og billedkunst avant-garde.

Da postmodernismen inntrådte syntes de opptrukne grensene å bli brutt ned, og håndverkets tilstedeværelse ble minimert. Marcel Duchamp (1887-1968) sine «already made»⁵⁸-skulpturer som han navnga dem i 1916, introduserte starten på objektkunsten der skulpturene var identiske med eller satt sammen av ferdiglagde ting. Veiteberg er kritisk til 1960-tallets konseptkunst og dets readymade-begrep med «hands-off»⁵⁹-konnotasjoner og splittelse mellom hånd og hode. En kunsthåndverker, og spesielt keramikeren, anvender sjeldent en funnet ting uten at også dette «materialet» få gjennomgå samme bearbeidelsesprosess som leirematerialet. Adamson mener at betrakter man hele tilvirkningsprosessen fra idé til ferdig objekt, vil håndverkskunnskapen manifestere seg i alle stadier og åpne opp nye rom for kunstnerisk nyskaping. Kunsthåndverket deler nå plass med design og billedkunst i et mer uavklart estetisk felt der avsenderen blir ansvarliggjort «for hvert aspekt av sin praksis»⁶⁰. Adamson reformulerer de tre kategoriene. Teoretisk tenkning, praktisk tenkning og fysisk utførelse fungerer som ulike innganger til et og samme verk. Kunsthåndverket har vært en motkulturell kraft siden industrialiseringen, hevder han, og håndverket kan ha en betydning innenfor en kunsthåndverkshistorie parallelt med at det virker innenfor større sosiale og kulturelle sammenhenger. Veiteberg understreker at begrepene brukskunst og kunsthåndverk står for forskjellige verdier og idéer om praksis. De kan ikke fastlåses i endelige definisjoner men får mening ettersom hva en kunsthåndverker gjør, hvilken kontekst begrepet opptrer i og hva det blir brukt til å betegne (Gali 2015:32).

Når vi nå befinner oss i den postindustrielle tid med outsourcing av arbeidskraft til lavkostland, har pendelen svingt og nye berøringspunkter mellom keramikere og industrien har oppstått. Industrielt håndverk går tapt i den vestlige verden. Produksjonen ligger i ruin, og fabrikkhallene blir arkeologiske soner hvor fortidens historier, fagkunnskap og vraket materiale kan hentes ut. Den britiske kunsthistorikeren Tanya Harrod, formulerer situasjonen slik: «[...] today, factories are places full of marvels, more exciting and challenging than the studio, exotic places for the service-industry nation we have become».⁶¹ Uten å begripe hvor

⁵⁸ Veiteberg, «Funne og ferdiglagde ting. Oppvinning som kunstnarleg strategi», 14.

⁵⁹ Veiteberg, «Funne og ferdiglagde ting. Oppvinning som kunstnarleg strategi», 16.

⁶⁰ Gali, «Kunsthåndverk som moderne innovasjon», unummerert.

⁶¹ Veiteberg, *Torbjørn Kvasbø ceramics. Between the possible and the impossible*, 54.

tett sammenvevd kunsthåndverket er med industrisamfunnets vesenskarakter, «kan vi ikke gjøre oss forhåpninger om å trenge inn i kunsthåndverkets natur⁶²», fastslår Wildhagen.

5.2 Kunsthåndverket i post-industriell tid

Utover 1990-tallet berøres kunsthåndverksfeltet av det Tanya Harrod kaller «forbruksparadigmet».⁶³ Perioden er preget av økonomisk globalisering med økende massekonsum og akkumulert materiell velstand. Det internasjonale samfunnet presser på for økt fokus på miljøbevissthet og menneskeskapte klimaendringer. En konsekvens av dette, er blant annet at Bergen i 1990 blir vertsby for den store FN-konferansen om miljø og utvikling. Med overbevisningen om at de vestlige forbrukersamfunnene utgjør en trussel mot bærekraftig utvikling, begynner kunsthåndverkerne å oppleve det som moralsk utfordrende å tilføre en overfylt verden enda flere ting. Kulturen består nå av flere forbrukere enn produsenter, og denne realiteten tas på sitt vis også opp i kunsthåndverket som et nytt faktum.

Organisasjonen Norske Kunsthåndverkere får behov for å definere om begrepet «kunsthåndverk». Fra å ha lagt tyngden på fagets håndverk, poengteres nå den konseptbaserte praksisformen. Utgangspunktet er fremdeles et materiale, men dette kan inngå i en kunstnerisk prosess.⁶⁴ Heller enn å la seg begrense av troskap til og fordypning i ett materiale og ha grep om hele tilvirkningsprosessen, søker kunsthåndverkeren utenfor verkstedet mot markeder, bruktbutikker, avfallsplasser, nedlagt industri og liknende reservoarer for egnet råstoff. Slike annenhåndstilbydere og liknende «dumpingsteder» oppstår som et utslag av vestens «bruk-og-kast»-mentalitet. Fenomenet fikk tilnavnet i 1960 av amerikaneren Vance Packard.⁶⁵ Mentaliteten har generert et enormt overskudd av neglisjerte gjenstander med anonyme produsenter: ferdigproduserte ting, ting der håndverket har funnet sted forut for den kunstneriske handlingen, ting der latente symboler og fortellinger kan danne rike utgangspunkt for rekontekstualisering og resirkulering innenfor en ny sammenheng. Når kunsthåndverkeren går løs på og transformerer utrangerte ting, blir han en slags forbruker og produsent i én og samme person men unnslipper stereotype forbruksmønstre og de kommersielle betingelsene som følger med. I en slik praksis vil kunsthåndverkeren utvikle et spesielt nyansert blikk for tingene. Han vil kunne fornemme hvilke verdier som knytter seg til

⁶² Wildhagen, «Formgiving under industrikulturen. Profesjonalisering og endring», 11.

⁶³ Veiteberg, *Craft in transition*, 38.

⁶⁴ Gali, «Et eget språk for kunsthåndverket», 37.

⁶⁵ Veiteberg, «Funne og ferdiglaga ting. Oppvinning ...», 21.

tingenes sosiale status når de sirkulerer i systemer hvor hele registeret fra kategorien *kostbart* til *søppel* inngår. For ham har alle kategorier like stor gyldighet i en kunstnerisk vurdering. Ved å berge samfunnets overflødige remedier og gjenvinne dem, underordner han seg en visjon som så dagens lys på 1990-tallet: streben etter økologisk, økonomisk og sosial bærekraft. «Bærekraft» var et begrep som ble flittig brukt i norsk samfunnsdebatt dette tiåret.⁶⁶ I den sammenheng skriver Paul Scott i et essay om gjenbruk av degradert keramisk materiale at ved å gripe fatt i dette, kan kunsthåndverkeren tilføre både estetisk og økonomisk verdi. Det eksisterer derimot flere former for resirkulering der noen utfall faktisk resulterer i «nedvinning» og tap av verdi. Men, det finnes materialer som kan «oppvinnes» på mer effektive måter uten verdiforringelse. Keramikeren kan sies å være involvert i en slik prosess. Han bruker fortrinnsvis et materiale med egenskaper som er gjenkjennelige ut i fra hans erfaring med leire, et eksempel er avfall fra porselensindustrien. Her er det snakk om en ressursgjenvinning med svært positiv måloppnåelse. Selv om alminnelig resirkulering foregår på et basisk nivå, vektlegger Scott at kunstneriske prosesser som involverer «rematerialisering», vitner om mer komplekse bakenforliggende konseptuelle drivkrefter.⁶⁷ Sistnevnte kan føre til utvidelser av keramikens visuelle vokabular som for eksempel en annerledes refleksjon omkring hva materialitet kan være.⁶⁸ Scotts eksempel fra postindustriell keramikk eksemplifiserer hvordan gamle motsetninger i feltets tradisjon blir ugyldiggjort. Objektene han omtaler, kan man si inkorporerer elementer fra industri, design og kunst i ett og samme arbeid. Forholdet mellom til dels «uforenlige» parametere som masseprodusert og unik, god smak og dårlig smak, verdifull og verdiløs settes på prøve.⁶⁹

Kunsthåndverkerens saumfaring av sine fysiske omgivelser sammenlikner Tanya Harrod med en annen faggruppes observasjoner av kulturen, nærmere bestemt antropologens.⁷⁰ Skrot og etterlatenskaper som har vært på andres hender, er ladede objekter der informasjon om levd liv og sosiale strukturer danner fritt leide inn til ny fortolkning for kunsthåndverkeren. Han presenteres for en anledning til å forme noe personlig fra en videre sammenheng. Med tanke på denne grenseoverskridende praksisen, blir det mer nærliggende å tenke kunsthåndverket i interaksjon med materielle kulturstudier og antropologifaget, slik det

⁶⁶ Hallén og Fahlvik, «Forskning og bærekraft i krisetider», unummerert.

⁶⁷ Scott, *Willow, vindmøller og ville ...*, 38.

⁶⁸ Scott, *Willow, vindmøller og ville ...*, 46.

⁶⁹ Veiteberg, *Craft in transition*, 37.

⁷⁰ Harrod og Goldberg, *Carol McNicoll*. 69.

ble alminnelig utover 1990-årene.⁷¹ For en keramiker er et funnet keramisk objekt et materiale på linje med andre egnede materialer, med unntak av at det allerede er «programmert» med et innhold fra en annen tid. Jorunn Veiteberg framhever derfor hvordan materielle kulturstudier og deres fokus på de fysiske omgivelsene våre, kan være relevant for kunsthåndverket og tilføre andre forståelseshorisonter enn den design- og kunsthistorien alene kan by på.⁷² En rekke antropologer har siden 1960-tallet utviklet teorier knyttet til avfall, eller «ressursar på avvegar»⁷³, som de foretrekker å karakterisere det som.

5.3 Begrepet «søppel» i antropologien

For videre å belyse Thingnes sin rolle som brikolør, kan det være nyttig å gå nærmere inn på en mer generell kartlegging av hans såkalte «urene» keramiske arbeidsmetode, eller praksisen ved å bruke et funnet råmateriale. Det er anvendelig å undersøke hvordan et slikt materiale kan kategoriseres og hvilken betydning det har i en større sammenheng utenfor kunsthåndverkets kontekst. Dette er som sagt blitt prøvet ut i sosialantropologien, og en av de tidligste og mest betydningsfulle forskerne er Mary Douglas (1921- 2007). Hun beskriver samfunnets biprodukter, det vil si søppel, som «matter out of place» i boken *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (1966). Hun gir en strukturell framstilling der alle former for avvik, som søppel, tabuer og forurensning, er en nødvendig konsekvens av å danne et samfunnssystem og opprettholde orden. Nøkkelen til å forstå en kultur, ligger i studiet av det som kulturen prøver å avvise. Kan man identifisere hva som kvalifiserer for at noe havner i søppelkategorien, kan man lettere klarlegge også øvrige kategorier innen et system og hvilke sett av symboler som knytter seg til disse. *Søppel* er et relativt begrep og må defineres ut ifra forskjellige kulturelle konvensjoner. Språkforsker Jonathan Culler (1944-) sier at i en slik semiotisk tilnærming er det nødvendig først å ha rekonstruert det underliggende systemet for normer og kategorier før man kan avdekke meningen til enkeltobjekter og hendelser og deres symboler.⁷⁴ Han mener at Douglas sin utgangsposisjon er fruktbar men påpeker at den er mangelfull. Hun leder analysen ofte i negativ retning når hun fokuserer på alt som ikke er på sin rette plass, og søppel blir dermed helst kategorisert som frastøtende og har få andre konstruktive funksjoner eller positive

⁷¹ Harrod og Goldberg, *Carol McNicoll*. 69.

⁷² Veiteberg, *Ting Tang Trash ...*, 25.

⁷³ Veiteberg, *Ting Tang Trash ...*, 23.

⁷⁴ Culler, «Junk and rubbish: A semiotic approach», 2.

verdier. Den avdekker lite om objekters hierarki og om hvordan verdi blir ødelagt eller skapt.⁷⁵

Culler påpeker at det finnes et annet marginalisert materiale med et mer ubetydelig innhold: nipsgjenstander eller *skrot*. Dette forurenser nødvendigvis ikke, men det kvalifiserer som skrot da det ikke oppfyller noen bruksfunksjon eller har noen økonomisk bytteverdi. For det første har skrot en berettiget eksistens hos menneskene i kraft av sin betydning som minnetanker og markører. Gjennom dem blir steder og narrativer virkeliggjort som om de var originale og autentiske.⁷⁶ For det andre, av respekt for fortidens fortellinger og at ved å ha sanket tilstrekkelig mengder skrot, vil fortellingene komme til å få større og mer reell betydning en gang i framtiden. Hvilken symbolverdi har så skrot om det skilles ut fra Douglas sin definisjon av *søppel*? Culler henvender seg til en teori av sosialantropolog Michael Thompson (1931-) der han utvikler et konseptuelt rammeverk for hvorledes ting kan gjennomgå et verdiskifte. Søppel har en essensiell rolle her. I boken *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value* (1979) starter Thompson med å dele kulturelle objekter inn i to hovedkategorier: en flyktig og en varig. Objekter i den flyktige kategorien er forbundet med avgrensede livsløp og en verdi som taper seg over tid: “here today, gone tomorrow”.⁷⁷ Objekter i den varige kategorien, er befestet med konstant eller økende verdi over tid og har ideelt sett, evig liv: “a joy forever”.⁷⁸ I et sosialt system vil kategoriene kunne forbindes med maktstrukturer da de mest bemidlede vil forsøke å låse verdien til ettertraktede gjenstander samtidig som de vil holde «verdiløse» gjenstander isolert i den flyktige kategorien. Imidlertid faller ikke alle gjenstander naturlig inn i de nevnte klassifiseringer og her, i konstitueringen av en tredje kategori for såkalte skjulte gjenstander med nullverdi eller uendret verdi, er det at systemendringer kan oppstå. Søppel, som dermed tilhører den alternative tredje klassifiseringen, har et potensiale for å bli gjenoppdaget mens det er et null-objekt og befinner seg i en tidløs limbo-tilstand. Et radikalt skifte inntreffer idet transformasjonen skjer og gjenstanden foretar en «klassereise» til kategorien varig, og i tillegg adopterer stigende verdi. Denne *kulturelle alkymien* skjer altså med søppel i den tredje kategorien, ikke med objektet tilhørende flyktig-kategorien. Douglas sitt utsagn om at det er i marginene og i de ustrukturerte områdene energi kan genereres, korresponderer således med

⁷⁵ Thompson, *Rubbish theory. The creation ...* 116.

⁷⁶ Culler, «Junk and rubbish: A semiotic approach», 5.

⁷⁷ Smith, «Rubbish Theory: The Creation and Destruction ...», unnummerert.

⁷⁸ Smith, «Rubbish Theory: The Creation and Destruction ...», unnummerert

Thompsons poeng om at en uforutsett forbindelse mellom søppel og samlerobjekt, fullt ut er realiserbart i den skjulte, tredje kategorien.⁷⁹

Et av Thompsons mest kjente eksempler illustrerer transformasjonen fra flyktig til søppel til varig: Fram til andre verdenskrig ble det i England produsert vevde silkebilder kalt «Stevengraphs», og disse ble en del av turistindustriens souvenirartikler. Verdien på dem falt fort til et null-nivå inntil en amerikansk samler på 1960-tallet fikk øynene opp for silkebildene. Han skapte et annenhåndsmarked og en etterspørsel som fikk prisen til å skyte i været, ikke minst da bildenes originale mønsterbok ble innkjøpt til samlingen i et museum. Et av poengene her er at et objekt blir verdifullt først når det kommer i hendene på en person eller institusjon med makt, eksemplifisert ved samleren og museet. Gjenstander i museumssamlinger er under normale omstendigheter sikret plass i varig-kategorien.⁸⁰ Eksemplet viser også at Thompsons kategorier ikke korresponderer med en alminnelig økonomisk modell for en vares kretsløp fra varen er ny til den eldes og til den til slutt vrakes og mister all verdi. Culler hevder at Thompsons semiotiske struktur evner å belyse aspekter ved hverdagslivet og menneskers handlingsmønstre og de sosiale maktfaktorer de impliserer. Der søppel er involvert, vil posisjonering og kamper om eierskap til koder komme i kjølvannet, for søppel opererer i konfliktsonen mellom varig og flyktig kategori. Tidligere var det vanlig å indikere status og makt opp imot en persons forbruksnivå fordi forbruk betydde konsum av verdifulle ting. I senere tiår har verden opplevd økende bekymring om forhold koblet til økologi, forurensning og bevaring, og situasjonen presser på for økt oppmerksomhet på fenomenet søppel. Søppel kan ikke lenger ignoreres som en marginalisert utfordring til samfunnets orden. Av nødvendighet vokser det fram en forbruksaktivitet som er høyst kontroversiell i forhold til den etablerte: en ikke-forbruksmodell.⁸¹ Den inkorporerer et videre perspektiv på tingenes tilstand og virker som en opposisjonell kraft til økonomiens forbruksmønster og den gamle målbarheten for høy status. Thompson mener at vi har nådd en ny historisk situasjon der man beveger seg i retning av aksept for det såkalte «søppeltriangelet», flyktig, varig og søppel.⁸² Økonomisk aktivitet kan man si er blitt syklisk med ikke bare én utgang, det vil si forbruk, men med tre, og alle tre henger sammen. Det tyder på at klassifisering alltid vil være en kompleks prosedyre og at objekter, mennesker og ideer ikke kan skjematiseres som konforme og statiske. Mening og symboler vil kontinuerlig

⁷⁹ Culler, «Junk and rubbish: A semiotic approach», 6.

⁸⁰ Culler, «Junk and rubbish: A semiotic approach», 6.

⁸¹ Thompson, *Rubbish theory. The creation ...* 117.

⁸² Thompson, *Rubbish theory. The creation ...* 118.

måtte prøves mot dynamiske kulturelle prosesser og de betingelser som legges til grunn for et sosialt system.⁸³

Thompson erfarer at det samme skiftet kan observeres i kunstens utvikling. Kunst vil alltid være en høystatusaktivitet siden kunstnere håndterer samfunnets symboler på fullverdig og eksplisitt vis til forskjell fra andre yrkesgrupper hvor symbolbruk opptrer sjeldnere. Kunstnerisk kapital knytter seg opp mot varige verdier til forskjell fra for eksempel økonomisk kapital der målet, som nevnt, er det flyktige. Med en sterkere sentrering mot ikke-forbruksmodeller og søppel som omdreiningspunkt for forandring, er søppel blitt en ressurs som kunstnere ser muligheter i. Culler viser til et verk i Tate Gallery i London der cirka 48 gamle mursteiner var arrangert i et rektangel på gulvet. Verket forårsaket sterke og forvirrede reaksjoner blant publikum om hvorvidt det virkelig kunne ansees som kunst og om det var verd en plass i museets samling. I kraft av kunstnerens posisjon hadde en tidligere nyttegjensstand med søppelstatus fått en standardheving gjennom forvandlingen til kunst. Dette stykket søppel provoserte mer enn noe annet i varig-kategorien i museet på den tiden.⁸⁴ Thompson bekrefter at søppel-teorien gjerne leder vei inn i det abnorme, ulogiske og paradoksale, og mange vil bli frastøtt og finne det monstrøst og dessverre foretrekke en form for seriøsitet som helt utelukker den slags monstre.⁸⁵

5.4 «Nostalgia» i en verden full av ting

Med en verden full av ting, følger en stor opphopning av minner. «Nostalgia» har snarlig vært et like bredt anlagt tema til utforskning som søppel siden 1990-tallet. Det er minst to grunner til det: kasserte objekter er bærere av minner men fysiske objektene minsker drastisk i antall i vår digitaliserte kultur.⁸⁶ Modernismen favoriserte flyktighetens paradigme i en samfunnsstruktur der alt skulle være nytt, radikalt og irreversibelt. Vi lever i etterdønningene av denne utopiske tenkningen og konsekvensen er en besettelse for fortiden.⁸⁷ «Nostalgia» betyr lengsel for en ting eller for fortiden.⁸⁸

⁸³ Thompson, *Rubbish theory. The creation ...* 127.

⁸⁴ Culler, «Junk and rubbish: A semiotic approach», 11.

⁸⁵ Culler, «Junk and rubbish: A semiotic approach», 12.

⁸⁶ Trangleman, «Nostalgia for a lost work», 72.

⁸⁷ Huyssen, *Twilight memories: Marking ...*, 6.

⁸⁸ *English Oxford Living Dictionary*, online, s.v. «nostalgia»

Alle har en trang til å ville huske fortiden, men det er mange måter å stille spørsmål om den på. Den britiske sosiologen Tim Strangleman strukturerer opp tre distinksjoner for ikke å havne i fellen for sentimental nostalgi: Alt var bedre før, eller var det det? Hvorfor føler jeg meg nostalgisk og hva betyr det? Sistnevnte faller inn i kategorien fortolkende nostalgi og fremmer et kritisk syn på minner. Den hjelper oss til å sortere ut minner og verdifull innsikt om fortiden. Fra vårt ståsted vil minner aldri være helt sanne men alltid dukke opp som representasjoner slik vi erfarer dem ut i fra våre forutsetninger i nåtiden. Melankolien er stimulert av tap, den er en påminnelse om at en endring har skjedd⁸⁹. Likevel vil vi ikke ønske oss tilbake til fortiden. Vår assistanse i begjæret etter å gripe immaterielle hendelser, er materielle ting. Ikke bare hjelper de oss til å huske, deres fysiske framtoning har påvirkning på oss og vårt samspill med omgivelsene. Tingene er aktive minnetanker og de er der for at minnene kan ledsage oss i nåtiden.⁹⁰ Det er et paradoks, slår litteraturviter Andreas Huyssen (1942) fast, at høyteknologien visker ut vår fysiske historie og vår historiske bevissthet parallelt med at det strides om hvem som skal ha retten til kulturelle minner.⁹¹

5.5 Thingnes sin keramikk og industrielt avfall

Skrot og innsanket materiale kan spores i Thingnes sin keramikk helt tilbake til studieårene da han kom over kantaltråden på kunsthåndverkskolens verksted. Det funnede materialet kan forsøksvis deles inn i to hovedkategorier, organisk og industrielt, og det hører med få unntak hjemme i hans nærmeste omgivelser. Intuitivt er det interessen for det keramiske materialet som styrer utvelgelsen og hvorvidt det egner seg for videre bearbeidelse i en keramisk prosess. Denne holdningen har rot i årelang utprøving i elevmiljøets eksperimentering i Bergen. Sett i betraktning av de antropologiske perspektivene jeg har beskrevet ovenfor, vil jeg gå nærmere inn på Thingnes' bruk av industrielt avfall. Dette favner objekter og fragmenter som porselensasjetter, sikringer, teknisk porselen, ovnsplater, klinkerflis og klinkermurstein. Thingnes utviser her en langt bredere kjennskap til den keramiske historien slik den ikke bare favner hans egen pottemakertradisjon men også er forankret i en mye mer omfattende samfunnskulturs tradisjon. Når Thingnes får materialet for hånden, er det defekt og oppbrukt og kastet som vrakgods på fabrikkavfallsplasser eller i renovasjonen til husholdningen. Tingene er frarøvet estetiske kvaliteter og sin opprinnelige funksjon. Det

⁸⁹ Trangleman, «Nostalgia for a lost work», 71.

⁹⁰ Huyssen, *Twilight memories: Marking ...*, 5.

⁹¹ Huyssen, *Twilight memories: Marking ...*, 5.

dreier seg ofte om uanselige ting, men de har vært til viktig nytte i opprettholdelsen av et moderne hverdagsliv eller i en keramikers verkstedproduksjon. Det er i kraft av Thingnes sitt spesifikke keramikkfaglige og kunstneriske blikk at tingene får gyldighet. I Michael Thompsons definisjon av dem, ville de kvalifisert for søppel-kategorien og tilhørt limbo-fasen der verdien var nådd et nullpunkt inntil de fant veien inn i keramikkverkstedet. En underliggende årsak til at Thingnes og mange andre keramikere har tilgang på et uuttømmelig reservoar av teknisk porselen, er det postindustrielle samfunnets overgang fra en produksjonsbasert økonomi til en service-basert økonomi. Produksjon av industri- og håndverksvarer ble flyttet til lavkostland samtidig som fabrikkene gikk ned og ble lagt i ruiner i hjemlandene (Bull 2010: 26). Tilbake ligger fysiske spor som fyller områder med industriavfall over hele den vestlige verden. Denne realiteten slår tilbake på keramikeren virke på to ulike måter. Først tilbyr den et uvurderlig materiale av tekniske porselensinstallasjoner kostnadsfritt til den som finner verdien i å utforske industrihistoriens etterlatenskaper. Dernest setter den under lupen erkjennelsen om det massive tapet av praktiske og intellektuelle håndverksferdigheter som gikk tapt under outsourcing av industrien, en kompetanse som nå lavkostlandene nyter godt av. Kulturen vår er blitt slik innrettet at den ikke gir plass for arbeidsprosesser der tid og ressurser knapt balanserer med kravet til lønnsomhet. Her har keramikeren en funksjon å fylle. Når Thingnes lar utrangerte produkter inngå i kombinasjon med leire, byr sjansen seg til å lete opp nedfelt informasjon om glemte praksiser. I tillegg markerer han et politisk standpunkt der han gjennom en kunstnerisk ytring retter konstruktiv kritikk mot den moderne sivilisasjonens håndtering av en type praktisk orientert ferdighet. Et keramisk arbeid av Thingnes med innslag av teknisk porselen, vil etter Thompsons teori, produsere mening og danne symboler relatert til denne postindustrielle samfunnsordenen. De funnede nullverdi-tingene fra Thingnes' nærmiljø graderes, som beskrevet, opp i verdi gjennom en alkymisk fyringsprosess i verkstedet hvor de avslutningsvis kommer ut som et stykke kunsthåndverksobjekt. Objektet forflyttes over i en varig kategori. Den styrkes ytterligere med kunsthåndverkeren som opphavsmann og et eventuelt innkjøp til en museumssamling der den garanteres en plass i varig-kategorien. Et kunsthåndverksobjekt var før 1990 imidlertid ingen garantist for et livsløp slik det er framstilt av Jonathan Culler i hendelsen om kunstverket bestående av gamle mursteiner og dets opptakelse i Tate Gallerys samling. Første tiårene av Thingnes sitt etablerte virke var kunsthåndverksfeltet ikke gjennomprofesjonalisert innad, og utad kjempet det for aksept og oppmerksomhet på linje med billedkunsten. Det var ikke før i 1990 da Innkjøpsfondet for

Norsk Kunsthåndverk ble opprettet at blant annet keramikernes utsikter til å bli innlemmet med arbeider i kunstindustrimuseenes samlinger, kunne bli innfridd på en noe sikrere basis.

Thompson er overbevist om at et stykke søppel i varig-kategorien nødvendigvis gir støtet til oppstandelse og motstand. Det har potensiale til å forrykke maktstrukturer og bryte ned vedtatte normer. Av den grunn sammenlikner han det med et monster. Thingnes sin karriere er forbundet med kunsthåndverkets tidlige framvekst da en markant avstand til alt industrien representerte var elementært hos kunsthåndverkerne. Polariseringen mellom kunsthåndverk og industridesign hadde eskalert mens kunsthåndverkerne tilhørte organisasjonen Norske Brukskunstnere. Etter bruddet og opprettelsen av Norske Kunsthåndverkere, ble det viktigere å definere seg *bort fra* alt man ikke identifiserte seg med, enn å finne egen identitet (Gali 2015: 36), kunstindustrien utgjorde klart en av antitesene. Det er derfor ikke et nøytralt materiale Thingnes' valg faller på når han går til nærmeste industriavfallsplass utenfor Vevring og gjør funn. Heller ikke når han tyr til fabrikkprodusert servise. Strategien setter fagfeltets moralske og estetiske verdier på spill og stiller fundamentale spørsmål om hva kunsthåndverket skal være og hvilken rolle det skal fylle i samfunnet. Denne avarten av uren praksis blir en av Thingnes sine løsninger på utfordringene han møtte som student i et Bergensmiljø der diskusjonene gikk høylytt om hvordan keramikens framtid skulle formes. Et «monster» gjorde sin inntreden og endret drastisk vilkårene for refleksjon og utførelse i den nye keramikken.

Thompsons teori om søppel underbygger prinsippet om at statisk tenkning omkring ting og menneskelige forhold, er umulig å holde fast ved. Det kulturen frastøter forsvinner ikke, men slår tilbake som en boomerang. Strukturelle endringer krever nye sett av symboler og mening. Kunsthåndverket er i en liknende forfatning. Siden begrepet oppstod i brukskunstbevegelsen, har det eksistert i en tilstand av fluks, stadig til revurdering, åpent for nytt innhold, påvirkelig av samfunnstendenser og aktører som tar det i bruk. Siden slutten av 1990-tallet har man sluttet å forsøke å gi noen felles definisjon av det. Når det gjelder søppelets plass i kunsthåndverket, kan man si at et skrotet objekt kan reddes fra en livløs tilstand når en keramikker som Thingnes plukker det opp, men man kan like gjerne snu om på det og si at søppelet kan være det som redder kunsten (Veiteberg 2011: 23).

5.6 Serien *Tavle*

Tavle (fig. 1-4) er en serie veggrelieffer laget i 2006 og 2007 i Thingnes sitt verksted i Vevring. Relieffene ble første gang stilt ut samme år på Norske Kunsthåndverkeres visningssted i Bergen, Galleri Format. Innkjøp fra serien er gjort til museumssamlingen i Kode, Bergen, og Sogn og Fjordane kunstmuseum, Førde. *Tavle* utgjør én av flere titler på serier som Thingnes utviklet i aktive tiår med deltakelse på utstillinger i Norge og utlandet. I seriene tar han ofte utgangspunkt i et bestemt sett materialer og undersøker således tema og motiv ved å prøve ut farger, form og stofflige virkninger.

Hvert arbeid fra 2006 og 2007 består av ting som er funnet i omgivelsene hans: en ødelagt ovnsplate og et sett med gamle porselenssikringer, begge produkter fra den keramiske industrien. Sikringene hører opprinnelig hjemme i elektriske installasjoner som i dag er utfaset. Ovnsplatene stammer fra fabrikkens vrakhauger der all slags produkter med defekt og avvik naturlig nok sorteres ut. Platene har varierende størrelser innenfor målene 20 x 35 cm og er håndterbare i forhold til brenning i Thingnes' oljefyrte ovn. *Tavle*-seriens plater bærer preg av å ha vært gjenbrukt som stableplater gjennom mangfoldige av Thingnes sine fyringer: dype sprekker løper diagonalt i godset og brekkasje fra både industrielle og egne verkstedprosesser etterlater tilfeldige og asymmetriske omriss. Det som gjenstår av platenes originale utforming som hull, slisser og nummerstempling, er bevart og ytterligere uthevet gjennom videre bearbeiding. Noen sikringer er montert over endepunktet til slissen som bryter inn i midten av platenes nedre kant. Sikringene er et industrielt fremstilt produkt, og Thingnes legger ut ledetråder for dette i måten de er montert: på rekke og rad slik industriens varer opptrer på samlebånd. Raden med sikringer danner et naturlig blikkfang med sin symmetriske plassering og er det eneste tredimensjonale objektet som fyller planet. Til tross for at sikringene er stilt slik sentralt til skue, vil blikket snart henledes mot ovnsplatenes overflate og uavlatelig veksle mellom de to. Dette skyldes visuelle virkemidler som i sterk grad har fått fritt spillerom. Hvert relieff i serien har ulik stofflighet der kombinasjonen av selve ovnsplatenes historie med synlige arr, avskallinger og avleiringer får virke med forskjellig type påføringer av pigment og kobberoksid. I flere av relieffene antar porselenet i sikringene et tilnærmet likt farge- og mønsterspill. Der dette er artikulert til det mest ytterliggående, vil sikringenes skulpturelle aspekter reduseres og formene bli assimilert inn i et tilsvarende uttrykk som ovnsplatenes. I enkelte andre relieffer er sikringenes beholderform og tekniske porselen imidlertid løftet fram og markert i kontrast til en slags underliggende

mørk «skygge» tegnet ved påføring av kobberoksid. Men fabrikkvarenes blanke, glatte overflate-finish får ikke stå uberørt. Blankheten bærer i seg konnotasjoner om noe perfekt og markedstilpasset der en menneskelig berøring ikke har noen synlig plass i sluttproduktet. Hos en keramiker som Thingnes, er den attraktiv som et hvilket som helst annet råstoff og må testes prosessuelt på linje med råleire.

For å komme fram til en så rik og variert effekt av disponible virkemidler som er oppnådd her, kreves tekniske ferdigheter og inngående erfaring med den keramiske fyringsprosessen. Langt på vei ble den økonomiske forutsigbarheten som Statens garantiinntekt for kunstnere ga Thingnes, en drivende faktor for at han etter 1978 kunne gjøre prioriteringer der eksperimentering i materiale og brenning fra studieårene kunne bli gjenopptatt og utviklet på heltid. Han har sagt at bruken av fine glasurer og salt fra tiden som nyetablert keramiker ga et uttrykk på godset og krevde ovnsatmosfærer som han ønsket seg bort fra.⁹² *Tavle*-serien eksemplifiserer godt hvor langt en ubundet holdning til råvarer og en kunstnerisk bearbeidelse av materialet kan føre hen. Fra en plate til en annen oppstår det store koloristiske skifter, og de er til en viss grad kontrollert og utviklet under ulike atmosfæriske forhold i fyringsprosessen. Ved høy temperatur smelter pigmentet til en sydende masse og fyller fordypninger og andre ujevnheter i platens grove tekstur. Svart kobberoksid vitner ytterligere om hvilke røffe forhold arbeidet har vært utsatt for i ovnen. Oksiden har ekspandert i forkullede områder langs kantene og «blødd» utover pigmenterte flater. Fra sikringenes metallhetter renner oksidet som flytende væske. I en omtale fra 2010 skriver Kristin Mandt Heim om *Tavle* at Thingnes har en grunnleggende holdning til farge der denne har til hensikt å opptre i samspill med tekstur. Når brenningen får prege pigmentet, legges trykket på tilfeldighetenes spill og det prosessuelle synliggjøres i sluttresultatet. Eller mer spesifikt: istedenfor leire omskapes deler av keramikkovnen til et ferdig verk. For Thingnes er materiale og prosess uadskillelige bestanddeler.⁹³ Den omstendelige bearbeidningen av overflatene til det industrielle godset gir i *Tavle* signaler om årelang slitasje.⁹⁴

Tavle visualiserer hvordan Thingnes forholder seg til dekor. Tidligere var dekor underordnet form og ble lagt til gjenstanden i etterkant. Thingnes sine gjenstander avviser denne praksisen. I funnene han gjør av brukte ting, er ikke utgangspunktet nøytralt. Han velger et materiale som bærer med seg spor og forordninger fra tidligere sammenhenger. I

⁹² Telefonsamtale med kunstneren 29.08.2017.

⁹³ Ylvisåker, «To kunstnarar, fire verk og ein professor», unummerert.

⁹⁴ Heim, «I historiens lys», 85.

Tavle illustrerer hullene i nedre kant, slissen og brekkasjen et slikt potensial for videre dekor. De er bestemmende for sikringenes plassering og hva som blir opp og ned på platen samtidig som de tilbyr betrakterens blick et streif inn i platens materialitet. De opprettholder en rytme og gjenkjennelse når Thingnes stiller «tavlene» sammen slik han gjerne gjør i utstillingspresentasjoner. Likedan poengterer brekkasjen en aksentuering av den utøylelige linjen som løper i alle platenes øvre kant. Thingnes sin videre håndtering av relieffene i et keramisk forløp tar hensyn til den på forhånd gitte «dekoren» når han planlegger egne inngrep og tilføyelser med farger, stofflighet og tredimensjonale objekter.

«Tavle»-tittelen henleder til mange typer fortolkninger. Keramikeren har et evighetshorn å ta fra med hensyn til å velge former og temaer innenfor egen tradisjon. I de eldste kulturer som Syria og Iran, har man funnet leirtavler innrisset med skrift som forteller noe om samfunnet de ble laget i.⁹⁵ I vår protestantiske kultur stammer hustavlen fra Martin Luther (1483-1546) og *katekismens hustavle*. Den hadde en sammenstilling av skriftsteder fra Bibelen hvor menneskene formaneres om å huske hvilke plikter og ansvar de var tildelt i forhold til hverandre og samfunnet.⁹⁶ På 1800-tallet kan det se ut til at hustavlen fikk fornyet aktualitet relatert til økte diskusjoner om endringer i samfunnslivet. I Norge har vi også den helt konkrete sikringstavlen knyttet til elektriske installasjoner. Thingnes sin *Tavle*-serie kan tolkes på et overført plan der Memento mori-motivet, i likhet med hustavlen, minner oss om at livet er forgjengelig. Svidde «flaskemunner» hos sikringene omgitt av forkullede felt gir en heller dyster framstilling. Sikringene har slektskap med vasen som er en av de helt essensielle arkeformene i keramikktradisjonen og representerer en symboltung historie. Vasen er et gjennomgangsmotiv hos Thingnes, både som hånddreid, lukket form fratatt sin funksjon (fig. 23, 24, 26) og der han erstatter den med liknende, funnede objekter som sikringer og lyspærer (fig 20, 21, 1-4). I *Tavle* har sikringen likhetstrekk med flaskformen. Kobles flasken sammen med en utbrent sikring og en underfundig humor som ofte er tilstede i Thingnes' arbeider, kan man få inntrykk av at det her handler om flere former for overbelastning, mener Jorunn Veiteberg (Veiteberg 2011: 126). En alminnelig leveregel har vært påminnelse om måtehold og den ser ut til å treffe godt som formaning.

⁹⁵ USF Kultur- og scenehuset, Utstilling: Martin Woll Godal ..., unummerert.

⁹⁶ Thorkild C. Lyby: hustavle i Den Store Danske, Gyldendal. Hentet 14. november 2016 fra <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=94064>

5.7 Bryter

Thingnes sitt arbeid *Bryter* (Fig. 9) er også sammensatt av industrielt skapt gods, det vil her si teknisk porselen. Lysbrytere er et naturlig valg for Thingnes da porselenet har interessante kvaliteter som han kan spille videre på i en kreativ foredling av objektet. Teknisk porselen har i utgangspunktet en livløs overflate og er i seg selv lite verdsatt blant de fleste keramikere. “Skulpturen” er derfor gitt en forskjønning med en ekstra glasurbrann etter monteringen av den.

En lysbryter er en ting man har lett for å overse, men den opptrer nær sagt hvor som helst og holder liv i alles innendørsaktiviteter ved å spre lys i mørket rom. Her er to skrudd sammen i en tett og statisk brytekamp der energien ikke har mulighet til å slippe ut. “Undertrykt energi” danner tematisk en rød tråd gjennom flere av Thingnes sine arbeider. Bryterne står på en stang boret ned i en plint av støpt betong. Betong er et annet jordbunnet materiale med naturlige bånd til leiren. Montering på plint eller sokkel trekker assosiasjonene mot kunsthistoriens praksis der viktige objekter fortjener å bli løftet opp og sett. “Skulpturen” er beskjedne 12 centimeter høy så det skulle ikke være fullt så ærefullt å innta posisjonen på denne sokkelen. «Hodet» er heller ikke et hode, men kan med god vilje likne en hodeform med utstikkende ører. Skulpturen har et komisk preg som følge av den lille størrelsen, kanskje også et snev av selvhøytidelighet da håndverket er presist og solid utført og assosieres med andre sorter aktiviteter enn en «lek» med søppel. Thingnes viser at han behersker teknisk finesse og konseptuell tenkning.

Vi ser her et nytt eksempel på at et stykke søppel er berget og bokstavelig talt løftet opp på en plint der det revideres og går over i en tilstand med fornyet verdi som kunstverk, slik Thompsons nullverdi-gjenstander kan bli varige. Men, det foreligger en annen mulig tolkning av skulpturen. I det tidlige kunsthåndverkets streben etter status og anerkjennelse, var en av strategiene å «låne» kunstens presentasjonsformer. Da kunsthåndverkerne oppgraderte visningsrommene sine fra butikk til galleri, plasserte de objektene på sokler for på det viset, å “tilrøve seg en posisjon de (ennå) ikke hadde.

6 Brikoløren

6.1 Keramikeren som brikolør

I 2011 var Svein Thingnes representert i den internasjonale utstillingen «Ting Tang Trash» i Bergen. Utstillingen markerte sluttpunktet for et 3-årigt forskningsprosjekt kalt *Kunstnarisk verdiskaping. Eit prosjekt om søppel og readymades, kunst og keramikk*, forkortet til K-verdi. Forskningsgruppen var sammensatt av deltakere fra Kunsthøgskolen i Bergen og Kunstmuseene i Bergen. Prosjektet omhandlet keramikk og keramikens potensiale som bildemedium og bruksting. Hovedfokus rettet seg mot den kunstneriske prosessen der ting kan tillegges ny verdi ved å flyttes fra en hverdagslig kontekst til en kunstnerisk kontekst, slik man har sett i keramikk fra 1960-tallet. Ordet *oppvinning*⁹⁷ (etter *upcycling* på engelsk) ble introdusert og skulle her stå som samlet betegnelse for tendensen. Jorunn Veiteberg var leder for forskningsprosjektet. I artikkelen «Funne og ferdiglaga ting. Oppvinning som kunstnarleg strategi», diskuterer hun flere begreper som kan belyse keramikernes nye, uortodokse arbeidsmetoder. Metodene vitner om en såkalt uren praksis der utradisjonelle råmaterialer kan gå inn i kombinasjoner med leire. Blant de tidligste foregangspersonene i Norge, nevnes blant annet Terje Westfoss, Yngvild Fagerheim og Svein Thingnes. Thingnes var den eldste av utstillerne. Veiteberg mener at Thingnes sine arbeidsmetoder kan gjenfinnes hos en aktør som den franske antropologen Claude Lévi-Strauss (1908-2009) har kalt *brikoløren* (Veiteberg 2011:19). Brikoløren skriver seg fra Lévi-Strauss sin bok *Den ville tanke (La Pensée Sauvage)*, utgitt i 1962. Boken regnes av mange som Lévi-Strauss sitt hovedverk der han gjør rede for strukturalismens metode og mål. Allerede i tittelens ordspill og originalutgavens illustrasjon (en villfiol) antydes temaets kjernemotiv: fri tenkning og tenkningens billedlige virkemåte (Eriksen 2002:14). Lévi-Strauss er kjent for å ha innført to distinkte tenkestiler. Den ene tilhører *le bricoleur*, brikoløren, og den andre tilhører *l'ingenieur*, ingeniøren. Førstnevnte har sitt virkeområde innenfor tradisjonelle, skriftløse kulturer og konstruerer sin verden på tusenkunstnerens prinsipper. Sistnevnte har sitt virkeområde i den moderne, skriftbaserte kulturen og utvikler en samfunnsmodell basert på ingeniørkunstens prinsipper. Selv om Lévi-Strauss trekker opp skillelinjer mellom den «primitive» og den «moderne» tenkingen her, framhever han at begge er like gyldige. Det finnes henholdsvis en type

⁹⁷ Veiteberg, «Funne og ferdiglaga ting. Oppvinning som kunstnarleg strategi», 27.

refleksjon som henter egenskaper fra begge fremgangsmåter og har gyldighet i dag. Den eksisterer bare i kunsten fordi kunsten befinner seg «midtveis mellom vitenskapelig kunnskap og mytisk eller magisk tanke».⁹⁸ «Kunstneren har noe både av vitenskapsmannen og av brikoløren i seg» fordi han kan skape med håndverkets midler en fysisk «gjenstand som samtidig er et kunnskapsobjekt».⁹⁹ Han tar det han har for hånden, rester og bruddstykker, «fossile vitner til historien til et individ eller et samfunn»¹⁰⁰. Han vil aldri kunne ferdigstille prosjektet sitt, og underveis vil den opprinnelige intensjonen bli forskjøvet. Noe av ham selv vil bli liggende igjen i det. I protest mot det meningsløse, virker den mytiske tanken som et frigjørende alternativ.

Brikolørens holdning til tingene og verden rundt seg kan man finne spor etter i industrialiseringens tidlige fase. Med de raske samfunnsomveltningene som fulgte ble de store metropolene et symbol på menneskets rastløshet og fremmedgjøring. Lyrikeren Charles Baudelaire (1821-1867) tegner et bilde av en figur som lever av det moderne samfunnets etterlatte skrammel og skrot. I diktet «The Ragpicker's Wine» møter vi fillefransen på vandring gjennom Paris' nattemørke gater i en splittet draging mellom sansningens nytelse og den faktiske undergang: «One sees a ragpicker knocking against the walls / Paying no heed to the spies of the cops, his thralls / But stumbling like a poet lost in dreams [...]».¹⁰¹ I forfatterskapet til Baudelaire har evnen til «den skapende fantasi» en framtrødende plass. Evnen er særlig utviklet hos kunstneren siden hans styrke er forankret i kreativiteten. Han skiller seg dermed fra andre tatt i betraktning at han har denne «oversanselige» vissheten og kan bruke den til å uttrykke en harmoni som ikke har rot i den virkelige verden.

Begrepet *brikolage* kan gjerne oversettes med «gjøre-det-selv»¹⁰² og har tradisjonelt vært brukt i kunstneriske sammenhenger der man benytter mange former for utradisjonelle kunstmateriale. Claude Lévi-Strauss brukte selv tid i kunstgallerier, men i løpet av årene han tilbrakte i New York første halvdel av 1940-tallet, mistet han interesse for den institusjonaliserte kunsten og begynte å samle objekter uberørt av marked og kulturindustri. I en liten selvbiografisk artikkel kalt "New York in 1941", gjenforteller han en hendelse han hadde sammen med vennene Georges Duthuit, André Breton og Max Ernst.¹⁰³ De streifet

⁹⁸ Veiteberg, «Funne og ferdiglagte ting. Oppvinning som kunstnarleg strategi», 19.

⁹⁹ Lévi-Strauss, Den ville tanke, 44.

¹⁰⁰ Lévi-Strauss, Den ville tanke, 43.

¹⁰¹ Baudelaire, «The Ragpicker's Wine», unnummerert.

¹⁰² Tate, «Art term. Bricolage», unnummerert.

¹⁰³ Minturn, «Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut», 247.

gatelangs i New York på leting etter en antikvitetsforretning og oppdaget til slutt en *Ali Babas hule* der «neglected masterpieces» og «overlooked treasures» ble tilbudt dem.¹⁰⁴ Lévi-Strauss skriver om disse og liknende gjenstandstyper som han nå var begynt å erverve seg;

"One surrounds oneself with these objects not because they are beautiful, but because, since beauty has become inaccessible to all but the very rich, they offer, in its place, a sacred character and thus one is, by the way, led to wonder about the ultimate nature of aesthetic emotion."¹⁰⁵

Tanken om restmaterialer og det selvlagde dukket opp tidlig i forrige århundre da man hadde knapphet på ressurser. Men det var ikke før på 1960-tallet med italienske Arte Povera at det fikk skikkelig fotteste, da som et politisk alternativ til kommersialisering. Hverdagens verdier sto på spill, og kunstnerne i Arte Povera-gruppens tilsvar på dette, var strategier som devaluerte det tradisjonelle kunstobjektet og slik fremmet det ordinære og hverdagslige. De følgende tiårene har kunstnere fortsatt å samle avfallsprodukter og annet funnet materiale for å forhandle om verdispørsmål relatert til blant annet overflodssamfunn og økologi.

Det er i hovedsak fire tekniske kriterier som kvalifiserer til at et kunstverk kan passe inn i brikolasje-modellen til Lévi-Strauss (Tveitan 2008:42). 1. En brikolasje består av råmaterialer som allerede er brukt eller er ment å skulle brukes, men som sankes fra andre sammenhenger enn den kunsten opptrer i. Råmaterialene tilfører historier og assosiasjoner fra tidligere bruk, og i en ny konstellasjon vil andre, uforutsigbare fortellinger og ideer springe fram. 2. brikolasjen lokaliserer seg i mellomrommet mellom verkets fysiske framtoning, det konkrete, og verkets abstrakte meninger, det konseptuelle. 3. Brikolasjen er i konstant flyt og alltid mottakelig for nytt innhold. 4. Det tilfeldige sammensatte materialet i brikolasjen fremmer ny bruk og vil romme ulike tidsdimensjoner som peker mot både fortid, framtid og nåtid.

Det essensielle som kommer til syne her, er reforhandling om bruk og kontekst, og potensialet som ligger til grunn for symboldannelse i materialene. Brikolasjen er hverken det ene eller det andre fullt ut men en hybrid som stiller seg tvilende til etablerte konvensjoner. Lévi-Strauss' tre begreper knyttet til hans innkjøpte antikviteter, verdi og smak og skjønnhet, genererer en mengde videre konnotasjoner som for eksempel høy-/lavstatus, personlig/anonym, varig/flyktig. Forhandlingen foregår konstant, og symbolskiftene kan

¹⁰⁴ Minturn, «Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut», 247.

¹⁰⁵ Minturn, «Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut», 247.

oppstå i tydelig eller tildekket grad. Brikolasjens mytedannende potensial appellerer i så måte til Baudelaires skapende fantasi. Den har også et subversivt potensial med nerve og styrke til å bryte med etablerte konvensjoner.

6.2 Krukken

I Thingnes sin keramikk er krukken en gjenstandsform som går igjen. Krukken, eller vesselet som Bull omtaler den, er en arkeform i keramikken historie. Som symbol representerer den en beholder som har vært fylt med skiftende meningsinnhold til alle tider. For Thingnes der bruk er et sekundært mål, representerer krukken en kommentar til tradisjonens lange historie og en forbindelse til hverdagens hjemlige rutiner hvor blant annet lagring av mat og drikke var nødvendig for overlevelse. Krukkene til Thingnes er underlagt de samme prosessene som øvrige arbeider, og det vil si at formen undersøkes med interesse for det ekspressive uttrykket, og samtidig er det konseptuelle potensialet utviklet. Krukkene er ubrukelige i tradisjonell forstand da de har en plumbert flaskehals. De kan være dreiet eller trykket ut i en selvlaget form. Har han kommet fram til en *god* form, danner denne utgangspunkt for en lengre serie. *Flaske* (2006, fig. 26) er en dreiet form hvor åpningen er tettet igjen. Den har en svært enkel og noe usymmetrisk flaskeform, men til gjengjeld er overflaten levendegjort med sprekker i godset og en dramatisk glasureffekt av rakufritte og kobber. Amerikaneren Peter Voulkos er kjent for krukken *Josephine* fra 1961 (fig. 73). Den har en tilsvarende enkel dreiet form. En tykkvegget bunn og flaskehals er føyet sammen på «uskjønt» vis. Alle overganger og overlappinger er sterkt aksentuert uten spor av videre bearbeidelse. Begittingen (glasur av uttynnet leire) er lagt på med en heftig gest. Leirens plastisitet og hudlige overflate og innside er vektlagt. Krukken har generelt en grov og tilfeldig framtoning som skyldes spor fra brenning og røff fysisk behandling av kunstneren. Den amerikanske abstrakte ekspresjonismen fremmet en ny og uvant estetikk der temperament og rebelsk opprør trumfet over tradisjonelle skjønnhetsidealer. I Bergen var keramikkmiljøet orientert via bøker og artikler, og keramikeren Torbjørn Kvasbø skulle bli en av de fremste til å videreføre dens idealer i Norge. Inspirasjonen hos Thingnes er tydeligst å avlese i serien *Relieff* (fig. 10-15), men den viser seg også i andre flaske-serier. Overflatebehandlingen er spesielt slående i *Stengd krukke* (1994, fig. 24). Der har kjemiske reaksjoner under høye brenningstemperaturer framprovosert røde rektangulære mønstre fra kobbersulfat og salt i brukt laksenot og rander av forkullet kobberoksid. Lokkene er brent fast i krukken. Selv om de ikke er høyere enn 15

cm, virker de monumentale og skulpturelle. Verst har brenningsprosessen rammet krukke-serien *NN1*, *NN2* og *NN3* (2000, fig. 23). Kjernen som krukkene er dreiet rundt, er en stein. Under brenningen oppstår kraftige spenninger mellom den og steingodset slik at det gir etter og sprekker. Ut av sprekke-ene renner forkullet kobber fra laksenot. Avskallinger og brekkasje er beholdt. Her ser vi at konvensjonell glasur ikke er det som avtegner seg som farger og dekor, men derimot spor fra brenningsprosess og kjemiske bindinger fra materialer som vanligvis er fremmed for keramikken. Thingnes har sanket ting han har funnet i sitt hjemlige miljø. Krukken blir en beholder for fortellinger om menneskers hverdagsliv og forhold til naturen, Tar man humoren til følge, spiller den menneskelige natur også en rolle i og med de stengte krukkeåpningene. Helt eksplisitt framtrer naturmotivet i klinkerflisen *Mort* (1996, fig. 28) hvor tre juleansjoser har etterlatt fossile avtrykk på flaten. Ingenting er i utgangspunktet for trivielt til at det kan tas i betraktning.

Gjennom gitte eksempler har jeg her trukket fram arbeider der organisk materiale i ulike former gjør brikolasjen mulig. Jeg vil si at det er relevant å gjøre en inndeling i to hovedkategorier: funnede ting fra naturen og funnede ting fra industrien. Begge drar veksler på menneskelig liv og virke. Et organisk materiale i keramikken billedliggjør enda tydeligere at keramikk er et jordbundet materiale som gjennomgår en brenningsprosess og blir til et kulturelt produkt.

7 Thingnes og leirens ekspressive potensial

7.1 Virkemidler og prosess

Thingnes' arbeidsmetoder og redskaper er like originale og personlige som tingene han putter inn i leiren. Allerede som student ble ovnsavdelingen et laboratorium for eksperimentering. Han dro ut på leting etter restmateriale fra omgivelsene for å teste prosessuelt hva det i kombinasjon med leire kunne utvikle seg til under brenning. Funnene fra den gang førte til interessante uttrykk med så rikholdige variasjonsmuligheter at de etter hvert ble del av et slags standardrepertoar. Dette er tilfelle med blant annet kantaltråden. Den kan spores i arbeider helt ut på 2000-tallet. Metalltråden er presset inn i sprekkdannelser i godset eller brukt til å «sy sammen» revner med (fig. 19 og 27). Hos Yngvild Fagerheim (1942-) som gikk to klasser under Thingnes på kunsthåndverkskolen, kan vi finne igjen den samme «kirurgiske» form for reparasjon i krusker fra 1980-tallet. I enda større grad enn kantaltråden, er porselenssikringen blitt en kunstnerisk signatur hos Thingnes (fig 6, 21). Han husker ikke selv når sikringen kvalifiserte til første fyringstest i oljeovnen¹⁰⁶, men i serier påbegynt omkring 2000, dukker den opp gruppevis som hovedornament eller enkeltvis som absorbert i leirmaterialets dyp (fig. 1-4). Glasurbruken faset Thingnes omtrent helt ut henimot 1990. Etter dette fikk det naturlige steingodset danne gjenstandens grunnfarge, og stoffet kobberoksid inntok en sentral plass i overflatedekoren, påført med pensel eller helt over (fig. 16). Laksenot impregnert med kobbersulfat binder han rundt krusker eller dytter ned i sprekker. Denne blir svart og kan avtegne seg som hårfine streker i flaten (fig. 23, 24). Knust flaskeglass hører også med blant ingrediensene til dekor.

Like før Thingnes' studietid fikk steingodset gjennomslag i Norge med Kåre Berven Fjeldsaas (1918-1991) mønstring i 1956 (Danbolt/Gaustad 1990:17). Steingods er en type leire som krever høyere brenningstemperaturer og egner seg vel til eksperimentering med form og uttrykk. Thingnes har alltid foretrukket denne leiren og gjerne latt den inngå i samspill med teknisk porselen eller funnet dekketøyporselen (fig. 29). Dreieskiven har fulgt Thingnes siden studietiden men denne avløses mer og mer av selvlagde gipsformer. Hele hans

¹⁰⁶ I en telefonsamtale med Thingnes den 7.6. 2017.

samlede produksjon er brent i den samme to-kammers oljefyrte ovnen han oppførte på hjemstedet etter mønster fra dem han hadde sett på arbeidsoppholdet hos Gjerstad og i de øvrige skandinaviske landene.

I utstillingskatalogen til «Bergen Timeline 2011» der Thingnes var en av de deltagende kunstnerne, skriver Anne Britt Ylvisåker om hvilken uløselig tilknytning brenningen har til Thingnes' keramikk visuelt og materielt: «For han heng det i hop, og det går ikkje ann å skilje det eine frå det andre.»¹⁰⁷ Til og med deler av ovnen gjør han til et verk. Briten Neil Brownsword er kjent for å gjøre det samme. Han monterer industriavfall på ovnsplater, slik Thingnes lar ovnsplater fungere i relieffer med sikringer (fig. 32, 1-4). Prosessen avtegner seg direkte og sanselig i det ferdige arbeidet. I kritikken av Thingnes' jubileumsutstilling i 2010 (fig. 7) skriver Kristin Mandt Heim om hvordan fargens samspill med teksturen og tilfeldighetenes spill på overflaten synliggjør brenningens rolle. Den amerikanske filosofen John Dewey (1859-1952) var opptatt av å vise hvordan et kommuniserende materiale i kunsten på nytt kan vekke til live en varhet i oss for det vi har kommet til å miste av syne. Men bare hvis et materiale kan forvandles «by entering into relations of doing and being undergone by an individual person with all his characteristics of temperament, special manner of vision, and unique experience».¹⁰⁸

Alt kunstneren bringer inn i arbeidet er av betydning, også sporene av ytre krefters ukontrollerbare påvirkning. For å skjønne kunsthåndverket, må historien om hvordan det er blitt til belyses. «Kva verktøy som er blitt brukte, kva dei fysiske vilkåra har vore, og kva stadar tinga har blitt produserte [...]».¹⁰⁹ Disse aspektene er for sjeldent behandlet i kunstteorien, mener Jorunn Veiteberg. Det holder ikke å skrive om denne typen kunst slik den fremstår for oss i utstilling. Thingnes' keramikk innbyr til personlige og kroppslige opplevelser nettopp gjennom sitt markante fysiske nærvær. Dette nærværet retter seg mot kunsthåndverkets essensielle verdier «der arbeidsprosessen og dialogen med materialet står i sentrum».¹¹⁰ Verdiene ble befestet da kunsthåndverkerne vendte industrien ryggen. Her kommer Thingnes' oljefyrte ovn inn i bildet igjen. Ovnene som keramikere foretrakk å brenne i utpå 1970-tallet, var vedfyrte, oljefyrte eller gassfyrte. De var krevende å få kontroll på og keramikken kom ut like uensartet hver gang. Spenningsmomentet knyttet opp mot

¹⁰⁷ Ylvisåker, «Bergen Timeline 2011. To kunstnarar, fire verk og ein professor», unummerert.

¹⁰⁸ Jackson, «*John Dewey and the Lessons of Art*», 41.

¹⁰⁹ Veiteberg og Wickman, *Torbjørn Kvasbø Ceramics. Between the possible and the impossible*, 60.

¹¹⁰ Veiteberg, Torbjørn Kvasbø ceramics. *Between the possible and the impossible*», 59-60.

uforutsigbarheten, var akkurat det kunsthåndverkeren etterstrebet for at hver gjenstand skulle kunne vise til unike farger og overflater. Reduksjonsbrenning der oksygentilførselen holdes tilbake ved høye temperaturer, ivaretok alle slike begjær. «Eksperimenteringa har gått i bylgjer. [...] Det er ikkje alltid det er like vellukka.»¹¹¹, innså Thingnes når han valgte å kaste «vrakgodset» på sjøen (fig. 17). Det kunne hende det hadde antatt en mer fordelaktig karakter når det ble dratt opp i garnet året etter. Utsagnet er at av Thingnes' egne og sier noe om betydningen han tillegger overflatebehandling. For industrien var ikke slike brenningsvilkår attraktive. Elektriske ovner med nærmest nøytral atmosfære var en nødvendighet for en serieproduksjon der avvik var uakseptabelt.

7.2 Ny norsk ekspresjonisme

På begynnelsen av 1990-tallet i Norge vant det fram en ny ekspresjonisme i keramikken. I USA hadde ekspresjonismen lenge stått sterkt og fått bre om seg, og den fikk omtale i et helt nummer av det norske tidsskriftet *Kunsthåndverk* i 1983. Artikkelen myldret av ord som vill og fandenivoldsk. De mest oppsiktsvekkende forskjellene mellom kunsten i dag og kunsten i mellomkrigstiden, er at i dag har de røffe overflatene tatt over for de myke, skrev David Sylvester i *The Times* i 1955. Røffheten signaliserte stemninger og utøylede følelser og forhåpninger om frihet. Herbert Read forfattet katalogteksten til Veneziabiennalen i 1952 og ble kjent for ordbruken som en ikonografi over menneskelig lidelse: «Here are images of flight, of ragged claws scuttling across the floors of silent seas, of excoriated flesh, frustrated sex, the geometry of fear».¹¹² Rose Slivka hadde vært tidlig ute med å definere den amerikanske ekspresjonismen i tidsskriftet *Craft Horizons*. Hun oppfordret til å fri seg fra tyranniet under dreieskiven og tradisjonelle redskaper og heller dyrke prosess, leire og språk og undersøke det spesifikt amerikanske hun mente skilte seg fra det mer tradisjonelle europeiske. Hun definerte keramikken som del av et utvidet kunstfelt. (Slivka 1961:31).

Keramikeren Torbjørn Kvasbø (1953-) er en sentral figur innen en monumental og abstrakt retning av den ekspresjonistiske keramikken i Norge. Sommeren 1993 inviterte han Peter Voulkos (1924-2002) og flere av de mest profilerte internasjonale keramikere til workshop i Ringebu, Gudbrandsdalen, med påfølgende utstillinger. Kolleger fra det norske miljøet fikk delta i demonstrasjoner og arbeidsfelleskap. Tette forbindelser mellom det

¹¹¹ Urdal, Fritjov. «Brent, hengt og sprengt», unummerert.

¹¹² De Waal, *20th century ceramics*, 121.

norske og amerikanske miljøet, forårsaket et gjennombrudd for en ny ekspresjonistisk keramikk i Norge.

Thingnes møtte Kvasbø første gang på en av de tidlige Vevring-utstillingene og har kjennskap til deler av produksjonen hans. På et bilde i boka for utstillingens 10-årsjubileum, kommer Kvasbø fotografen i møte med en kraftig leirform på ei tralle. Thingnes ser ut til å føle gjenkjennelse i måtene Kvasbø presser og tøyler godset ved høye temperaturer og hvordan det kan gi etter for ekstreme spenninger i konstruksjonen.¹¹³ I eksemplet «Trauform» (fig. 31) fra 1996 er gjenstandsform og overflater undersøkt serielt. Det finnes mye kunnskap å hente når keramikeren går i dybden av en gitt form. Kvasbø dokumenterer arbeidsmetoder i utfyllende tekster med informasjon om kjemikalier, glasurer, leiretyper, ornamenteringer, fyringstyper, sandblåsing temperaturer og materialbruk. Tekstene gir også innblikk i rutine og rytme i en kunstners hverdag i verkstedet og hvor omfattende en slik virksomhet kan være. Tid og rom blir helt avgjørende dimensjoner i et ferdig arbeid. I perioden Kvasbø jobbet med traufornene, utviklet han ornamentet. Ornamentet underbygger leirens plastiske egenskaper og blir mer enn en estetisk nytelse i en ytre flate. Det speiler menneskelivets sykluser og indre følelsesliv. Her er det utført ved å presse fingertuppen hardt mot skumgummiens bakside. Til innrissede mønsterdannelser kan han finne fram en løkholder eller et huljern. Selve hovedformen er deformert til det ugjenkjennelige, underveis er leireplater slengt i betonggulvet med rå kraft, kanter løsnet og vegger revnet. Traufornene gjennomgår kanskje en av de mest brutale prosessene Kvasbø har utviklet for å presse materialet til det ytterste av hva som er mulig. Traufornene er til slutt reduksjonsbrent i japansk anagamaovn (tunnelovn for vedfyring).

Thingnes involverer i mindre grad kropp og fysisk styrke i agering med leiren. Dette var imidlertid vanlige framgangsmåter i amerikansk keramikk. Jackson Pollocks (1912-1956) heftige og gesturale malerpraksis var en direkte inspirasjon for Voulkos som han overførte og tolket inn i det keramiske materialet. Skulpturene til Voulkos eskalerte i størrelse da han overtok industrielle ovner og kunne brenne under helt andre forhold. Kvasbø har i likhet med Voulkos, tidvis leid seg inn i profesjonelle fyringsmiljøer der storskalaproduksjon er mulig. Størrelse og fysisk styrke har vært assosiert med maskulinitet og dominans, og det er karakteristikk som har festet seg til amerikansk ekspresjonisme i billedkunst og keramikk.

¹¹³ Telefonsamtale med kunstneren 7. juni 2017.

Thingnes har siden starten av sitt yrkesaktive liv holdt seg innenfor formatet av den lille oljefyrte ovnen. Hele gjenstandssamlingen består av håndterlige formater. På 1980-, 1990- og 2000-tallet produserte han flere lengre serier. Utstillingsaktiviteten tok seg opp, og på 1990-tallet introduseres en gryende internasjonalisering. *Oslo International Ceramics Symposium 1990 Research in Clay Art* arrangert av Institutt for keramikk på SHKS, var et sjeldent høydepunkt for å prøve ut norsk kunsthåndverk mot det utenlandske. Thingnes hadde et høyt aktivitetsnivå i verksted og i utstillingsdeltagelse disse årene. Den kanskje mest eksplitt ekspressive serien Thingnes kan vise til, er *Relieff*-serien (fig. 10-15), og den ble til på begynnelsen av 2000-tallet. Thingnes og Kvasbø ser begge verdien i en elementær form eller et formelement som utgangspunkt for videre undersøkelser. De er insisterende og tålmodige i letingen etter nye språk som kan få leiren i tale. *Relieff*-objektene har en sirkulær form og er trykket ut ved hjelp av en bøtte. Den forenklete geometriske formen tilrettelegger for sterke fysiske nærvær i flaten. Figur 15 og 13 og 10 er så preget av indre spenninger og kamp mellom de ulikeartede materialblandingene at en irreversibel oppløsningsprosess ser ut til å være i gang. Flate og dybde kjemper mot hverandre. Leiren slår sprekker og åpner for gløtt inn i en indre materie. Alt som har hatt en eksistens på overflaten synes i objektets tilstand å være delvis absorbert av den fysiske materien. Inntrykket forsterkes der kobbersulfat «blør» rundt åpninger. I flere relieffer har reduksjonsbrenningen forårsaket metalliserende effekter. Ingen steder er uberørt av ilden og varmens destruktive krefter. «Blok» (Fig. 18) har en liknende stofflighet og ladet potensial som relieffene.

Da denne keramikken begynte å spres i gallerier og museer, manglet man referansegrunnlag for å kunne uttrykke hva man så. Verkene signaliserte prosess, plastisitet og tydeliggjøring av overflate. (Ulekleiv2005:9) Man ble overveldet av kroppsligheten og de brutale følelsene som hjemsøkte dem og det fysiske nærværet de kommuniserte ut. Abstraksjonen var en driver her. I keramikk var de materielle betingelsene tydeligere enn i andre kunstarter, men de bakenforliggende tekniske utfordringene langsommere. For å bevare spontanitet helt til siste brenning, kreves rutiner og en viss grad av kontroll i alle ledd av prosessen.

Mange kobler et ekspresjonistisk uttrykk uten videre til 1970-tallets antiautoritære motkulturbegrep¹¹⁴. Den gangen var, som jeg tidligere har vært inne på, kunsthåndverkerne i opposisjon til markedslogikken og dens favorisering av en skjønnhet og estetisk verdi som de

¹¹⁴ Ulekleiv, «Mot beleiring», 8.

syntes var betydningsløs. Håndverket ble derfor en slags tidkrevende protest. Likeså ble håndens avtrykk i overflaten det autentiske sporet, det samme med nærheten man fremelsket til materialet. Strategiene på 1970-tallet er beslektet med den ekspressive keramikken da denne også aksentuerer overflaten og det kroppslige nærværet. Prosessen er vesentlig for hvordan den preger leiren, og man jobber plastisk med materialet. Ulekleiv er derimot usikker på om ekspressiv keramik evner å virke som en motkulturell kraft. Den kulturelle situasjonen er ikke splittet i to lenger slik den var på 1970-tallet og framstår mer kompleks å forholde seg til.¹¹⁵

Tilstedeværelsen av ekspressivt og estetisk nærvær som keramik kan uttrykke, observerte Thingnes aller først hos Odd og Kari Gjerstad mens han var i verkstedpraksis på Sotra etter studiene. De var pådrivere for et radikalt syn på form og kombinerte dette med poetiske og uttrykksfulle aspekter i keramikken. En kort periode hadde de gått så langt som å grave råleiren ut av jordsmonnet selv. I Bergen var de aktivt engasjert i å spre en friere holdning både i synet på leirens kvaliteter og en selvberget livsstil på 1960-tallet.

¹¹⁵ Ulekleiv, «Mot beleiring», 9.

8 Oppsummering

Gjennom biografisk materiale, teoretiske perspektiver og et utvalg keramiske gjenstander har jeg forsøkt å vise hovedtrekk ved Thingnes sin keramiske praksis i årene etter at han sluttet å lage bruksrettede gjenstander. Jeg har fokusert på det abstrakte ekspressive uttrykket der leirgodsets overflatepreg og plastiske sider spiller inn. I arbeidene står også ideen sterkt med inkorporering av funnede ting. Tanken og hånden som jevnbyrdige størrelser i kunsthåndverket. Keramikken til Thingnes er kommuniserende objekter, de rommer fortellinger fra historien og har potensiale for samfunnskritikk.

9 Konklusjon

Keramikeren Svein Thingnes har siden 1960-tallet fulgt det moderne kunsthåndverkets fremvekst og utvikling. Perioden etter at Thingnes var ferdig utdannet var en turbulent tid i fagfeltet. Brukskunsten var i ferd med å utspille sitt opprinnelige mandat, og kunsthåndverket begynte å bygge fundamentet for sin framvekst. Utover i 1980-årene befester de ulike materialområdene autonomi, og Thingnes uttrykker dette ved å fordype seg i leirens plastisitet og eksperimentere med brenningsprosesser. Inspirert av blant annet amerikansk abstrakt ekspresjonisme, dyrker han et eksplisitt ekspresjonistisk potensial der materialet og dets iboende egenskaper gjennomgående danner utgangspunkt for ideer og utførelse. Han insisterer på å holde fast ved en undersøkende og fri holdning. Den kommer til uttrykk i en rekke serier der motiv og form er bearbeidet over lengre tid innenfor et rikholdig og variert keramisk vokabular.

I begynnelsen av karrieren etablerte Thingnes seg med produksjon av nyttegenstander. Nyttefunksjonen har vært et utgangspunkt også for praksisen etter 1980 da han markerer en overgang primært til idebasert tenkning og utførelse der gallerier og museer er prioriterte visningsarenaer. Bruk av funnede ting, humor, samfunnskritikk og en personlig tilnærming er noen av de nye strategiene i den postindustrielle keramikken. De får et nedslag blant norske keramikere i 1990-årene, men noen få kolleger, deriblant Thingnes, har tilkjennegjort en visshet om strategiene allerede i tidlige formende år.

Thingnes har utvist troskap til brukskunstbevegelsens idealer om å verdsette håndverk, kjennskap til materialet og teknisk utførelse. Han har også markert seg blant keramikkenes pionerer med hensyn til å våge og reflektere over og innlemme brukte og funnede objekter i leiren allerede på 1960-tallet. Med de to nevnte aspektene som kan sies å beskrive Thingnes sin holdning til keramikk, det ekspresjonistiske formspråket og den konseptuelle refleksjonen, her framstilt ved brikolørens gjenbruk av omgivelsenes ressurser, bidrar han til å definere innholdet i benevnelsen «den nye keramikeren».

På grunnlag av hans livslange lojalitet til keramikk som medium og meningsproduserende materiale og hans utviste kunnskap om fagets historiske røtter, vil Svein Thingnes kunne forsvare en posisjon innenfor den keramiske tradisjonen der fornyelse til enhver tid må fungere som et ufravikelig premiss.

10 CV Svein Thingnes

Fødd: 13.09.1940, Naustdal

Utdanning

Bergens Kunsthåndverkskole 1963-1965
Kunstakademiet Sofia, Bulgaria 1968-1969

Stipend

Statens reise- og studiestipend 1977
Statens garantiinntekt for kunstnarar 1978

Separatutstillinger, prosjekt (i utval)

Galleri Decenter, Møn, Danmark 1975
Rogaland Kunstnersenter, Stavanger 1990
Sogn og Fjordane Kunstnarsenter, Førde 1993
Kunstnerforbundet, Oslo 1994
Galleri Lerverk, Göteborg 1998
Galleri Format, Oslo 2002
Galleri Format, Bergen 2007
Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Førde 2010
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim 2011

Gruppeutstillinger, prosjekt, festivalar (i utval)

Galleri Vognremissen, Oslo 1974
Flora Kunstlag, Florø 1974
«Vevringutstillinga», Vevring 1980
«Prydkunst Hjertholm, 50 års jubileumsutstilling», Bryggens Museum, Bergen 1980
«3 + 3 fra Sogn og Fjordane», Galleri NK, Bergen 1983
«Vestfrå», Galleri i Värmland, 1985
«Færøyutstillingen», Torshavn, Færøyene 1986
«Norsk keramikk 1940 - 90", Kunstindustrimuseet, Oslo 1990
OICS, Oslo Kunstforening 1990
"Vestavær", Peder Balkesenteret, Lena 1992
"Eld og oske", Sogn og Fjordane Kunstnarsenter, Førde 1993
"Kunsten å bruke" Sogn og Fjordane Kunstnarsenter, Førde 1995
Galleri Hafnaborg, Island 1997
"Landskap", Sogn og Fjordane Kunstnarsenter, Førde 1997
"Fem og to til", Listasavn, Föroya, Torshavn, Færøyene 1998
"Fem og to til", Sogn og Fjordane Kunstnarsenter, Førde 1998
"Par i leire", Hordamuseet, Bergen 1998
Kunsthøst, Sogn og Fjordane Kunstnarsenter, Førde 1999
"Mørketidsutstillinga", Tromsø Kunstforening 1999
«Norsk Samtidskeramikk», Ceramic Millenium, Amsterdam 1999
"Ilåd", Hå gamle prestegard, Jæren 1999
"Flygende tallerkner og andre fat", Bomuldsfabriken, Arendal 2000
"Nord og sør", Dordrecht, Nederland 2000
"Metamorfose", Hå gamle prestegard, Jæren 2001
"Metamorfose", Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen 2001

"Metamorfose", Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Førde 2001
«Brennpunkt Bergen keramikk 1950 – 2000», Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen 2002
«6th Cairo Int. Biennale for Ceramic», Egypt 2002
Galleri Roenland, Hadeland 2003
"Keramikk anno 2003", Galleri Format, Oslo 2003
Galleri Svanøe, Svanøy 2004
Sogndal Kunstlag 2004
"Jubileumsutstilling", Sunnfjord Kunstlag, Førde 2005
"Kunst i Sogn og Fjordane 1905 - 2005", Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Førde 2006
"Corpus", Sogn og Fjordane Kunstmuseum 2008 – 2009
«Vevringutstillinga», Vevring 2009
"Ting Tang Trash", Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen 2011
"Bergen Timeline", Galleri Format, Bergen 2011
"KUNSTsf 2012", Sogn og Fjordane kunstmuseum, Førde 2012
"Paradigme", Utenriksdepartementets vandretstilling 20011-2013, Dublin, Irland 2013
Sunnfjord Kunstlag, Førde 2014
«Transformator», Bomuldsfabriken, Arendal 2014
«Transformator», Kunstnerforbundet, Oslo 2015
«Transformator», Hydrogenfabrikken, Fredrikstad 2015

Utmykkingar

Florø sjukeheim 1985
Sandane telehus 1987
Florø sjukeheim 1987
Fylkesbygget i Sogn og Fjordane 1990

Innkjøpt av

Norges Bank, Oslo
Norsk kulturråd
Kunst på Arbeidsplassen
NRK Sogn og Fjordane
Rogaland fylkeskommune
Kunstindustrimuseet i Oslo
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim
Sogn og Fjordane Kunstmuseum, Førde
Hålogaland lagmannsrett, Tromsø
Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen
Statens Hus, Leikanger
Trondheim kommune 2011
Utenriksdepartementet 2011
Naustdal kommune 2011

Års- og landsdelsutstilling

Norsk Kunsthåndverk 1976, 1977, 1979, 1984, 1988, 1989, 1992, 1996
Norske Kunsthåndverkeres Landsdelsutstilling 1988, 1996
Norske Kunsthåndverkeres Landsdelsutstilling 1996

Litteratur

Bull, Knut Astrup. *Svein Thingnes. Keramikk 1970-2010. Serie Myndir; 1 / 2010*. Førde: SKALD, Sogn og Fjordane Kunstmuseum i samarbeid med Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 2012.

Litteraturliste

Alfsen, Glenny. (2017, 20.februar). Alf Rognved. I Norsk kunstnerleksikon. Hentet 28. februar 2017 fra https://nkl.snl.no/Alf_Rognved.

Baadstø, Laila. «Laila Baadstø». Kunsthåndverkerne i Kongensgate. Oppsøkt 3.12.2016. <http://www.kunsthåndverkerne.no/kunsthåndverkerne/laila-baadsto/>

Baudelaire, Charles. “The Ragpicker’s Wine”. Oversatt av C. F. McIntyre. Oppsøkt 19.09.2016 <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/54376>

Britton, Alison., «Gamle ting/nytt liv/stilleben: forførende skrap». I *Ting tang trash, Oppvinning i samtidskeramikken*. Redigert av Jorunn Veiteberg, 28-37.. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen og Kunstmuseene i Bergen, 2011.

Brochmann, Odd «Utdannelse av designere og kunsthåndverkere i Norge». 72. *Bonytt*. Nr. 4 (1962).

Bull, Knut Astrup. *Svein Thingnes. Keramikk 1970-2010. Serie Myndir; 1 / 2010*. Førde: SKALD, Sogn og Fjordane Kunstmuseum i samarbeid med Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 2012.

Culler, Jonathan. «Review: Junk and Rubbish: A Semiotic Approach» *Diacritics*, Vol. 15, No. 3 (Autumn, 1985), s. 2-12. Publisert av: The Johns Hopkins University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/464618> Oppsøkt: 01-11-2016.

Edmund de Waal, *20th century ceramics*, Thames & Hudson world of art, London: 2003

English Oxford Living Dictionary, v.s. «nostalgia» Oppsøkt: 3.7.17
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/nostalgia>

Fagerheim, Yngvild. «1964 – 1974 – 1984». I *Speilinger*, redigert av Signe Aarhus og Bergen Kunsthåndverksskole, 16-17. Bergen: Bergen Kunsthåndverksskole, 1984.

Firda, «Brent, hengt», 24. mars 1993 (forfatter?)

Gali, André. «Et eget språk for kunsthåndverket». I *Kampen med materialet*, redigert av André Gali, 28-39. Norske Kunsthåndverkere: Oslo, 2015.

Gali, André. «Kunsthåndverk som moderne innovasjon.» *NN-A NN-A NN-A – Ny Norsk Abstraksjon*. Astrup Fearnley Museet. (januar 2016):
<http://www.afmuseet.no/nettkataloger/katalog-nn-a-nn-a-nn-a/artikler-essays/andra-gali-kunsthåndverk-som-moderne-innovasjon>

Gaustad, Randi og Gunnar Danbolt. *Samtidskeramikk. Norsk keramikk fra 1940*. Oslo: Dreyers Forlag, 1990.

Godelek, Kamuran. “Review - The Practice of Everyday Life” *University of California Press*. Volume 16, Issue 9 (februar 2012): unnummerert.
http://metapsychology.mentalhelp.net/poc/view_doc.php?type=book&id=6427

Gregoriou, Christina. "Simon Sadler: The Situationist City (1999)". *Architecture + Urbanism* (November 2010): unnummerert. <http://architectureandurbanism.blogspot.no/2010/11/simon-sadler-situationist-city-1999.html>

Gylseth, Christopher Hals. (2009, 13. februar). Andreas Schneider. I *Norsk biografisk leksikon*. Oppsøkt 14.05. 2017 fra http://nbl.snl.no/Andreas_Schneider.

Halén, Widar og Anne Kjellberg og Inger Helene Stemshaug. «Nordisk gullalder: estetikk og markedsføring 1945-1965». I *Design & kunsthåndverk 1905-2005. Guidebok*, s. 30-41. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2005.

Hallén, Arvid og Anne Kjersti Fahlvik. «Forskning og bærekraft i krisetider». Forskningsrådet. Oppsøkt 13.11.2017. https://www.forskningsradet.no/no/KronikkerOgKommentarer/Forskning_og_brekraft_i_krisetider/1253599615885

Haugen, Halvor. «Yngvild Fagerheim. Keramiker». *Billedkunst*. Søkt opp 5. des 2016. <http://billedkunstmag.no/node/603>.

Havstam, Maria Claussen og Gjertrud Steinsvåg. *Grand old ladies & new kids on the block*. Moss: Punkt Ø, 2016.

Heim, Kristin Mandt. «I historiens lys». *Kunsthåndverk* årg. 31 nr. 120 og 121 (Nr. 2 og 3, 2011): 83-85.

Holt, Cecilie Tyri. «En større sannhet enn det talte ord alene. Tidsskriftet Kunsthåndverks historie». I *Kampen med materialet*, redigert av André Gali, 60-69. Norske Kunsthåndverkere: Oslo, 2015.

Huysen Andreas, *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. London: Routledge, 1995.

Jackson, Philip W. *John Dewey and the Lessons of Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

Jørgensen, Nils. "Keramiker om keramikk". *Bonytt* nr. 5 (1962): 108.

Karmaus, Wilfried, and John F. Riebow. "Storage of Serum in Plastic and Glass Containers May Alter the Serum Concentration of Polychlorinated Biphenyls." *Environmental Health Perspectives* 112 (May 2004): 643-47. <http://www.jstor.org/stable/3435987>.

Kunstnerstipend. (2016, 17. november). I Store norske leksikon. Hentet 28. februar 2017 fra <https://nkl.snl.no/kunstnerstipend>.

Kvasbø, Torbjørn. *Torbjørn Kvasbø. Fjøset Ringeby Prestegard 2017. Verksliste*. Ringeby: Torbjørn Kvasbø og Ringeby kommune, 2017.

Kåre Mjøs. (2013, 4. juli). I Norsk kunstnerleksikon. Hentet 28. februar 2017 fra https://nkl.snl.no/K%C3%A5re_Mj%C3%B8s.

Lévi-Strauss, Claude. *Den ville tanke*. Oversatt av Erik Ringen. Med bidrag av Thomas Hylland Eriksen. Oslo: Spartacus Forlag, 2002.

Linder, Mats. (2017, 10. januar). «Axel Salto». I *Store norske leksikon*. Hentet 21. januar 2017 fra https://snl.no/Axel_Salto.

Lyby, Thorkild C.: hustavle i *Den Store Danske*, Gyldendal. Hentet 14. november 2016 fra <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=94064>

Lønmo, Solveig. *KUNSTsf2012*. Katalog åpningsutstilling 8. september - 21. desember 2012 Sogn og Fjordane kunstmuseum. Serie *Myndir*; 1 / 2012. Sandane: SKALD, 2012.

Malterud, Nina. «Keramikkutdanning – vedfyring eller intellektuell virksomhet?». I *Brennpunkt Bergen. Keramikk 1950-2000*, redigert av Nina Malterud og Anne Britt Ylvisåker, 1-8. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen og Vestlandske Kunstindustrimuseum, 2002: (hentet 12.9.2016)
http://www.ninamalterud.no/pdf/tekster_kunstud/Malterud_Brennpunkt_2002.pdf

Margetts, Martina. «Det handler om leire / Clay matters». Oversatt av Vivi Ann Lillefosse. I *Brennpunkt Bergen. Keramikk 1950-2000*, redigert av Nina Malterud og Anne Britt Ylvisåker, 8-21. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen og Vestlandske Kunstindustrimuseum, 2002.

McDonald, Angie. «Leach and his circle.» *Tate St. Ives exhibition* (November 2016): 1-4.
<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/6436>

Minturn, Kent. «Dubuffet, Lévi-Strauss, and the Idea of Art Brut». *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 46, Polemical Objects (Autumn, 2004), pp.247-258. Published by: The President and Fellows of Harvard College acting through the Peabody. Museum of Archaeology and Ethnology. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20167651>. Accessed: 27-08-2016 15:42 UTC

Møller, Arvid. *Erik Pløen. En moderne klassiker*. Galleri Roenland. Oslo: Labyrinth Press, 2002.

Nilsson, Per-Harald. «Kunsthåndverkere med suveren forakt for virkeligheten». *Kunsthåndverk* nr. 11 (1983): 28-31.

Olsen, Astrid og Rolf Simeon Andersen *Moderne antikviteter. Norsk keramikk, signaturer og merker 1900-1960*. Oslo: Lunde Forlag, 2000:
<http://www.nb.no/nbsok/nb/e6d1830a93aa792bbc93f886de12acb7?lang=no#37>

Paulsson Gregor, <https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/8074>, Svenskt biografiskt lexikon (art av Hans Pettersson), oppsøkt 2017-05-19.

Peterson, Beth. «Oxidation and reduction atmospheres» *The Spruce*. Oppsøkt 11.10.2016.
<https://www.thespruce.com/oxidation-and-reduction-atmospheres-2745940>

Remlov, Arne og Liv Schjødt. «Kunsthåndverk – Industriell formgivning». I *Bonytt*, nr. 11/12 (1963): 253.

Roald, Leon. «Kjell Johannessen. Med samtida som læremeister». *Kunsthåndverk* nr. 11 (1983): 16-17.

Schjødt, Liv og Arne Remlov. «Kunsthåndverk – Industriell formgivning» *Bonytt*, nr. 11/12 (1963): 253.

Scott, Paul. «Willow, vindmøller og ville roser. Resirkulering og remediering». I *Ting tang trash. Oppvinning i samtidskeramikken*. Redigert av Jorunn Veiteberg, 38-47. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen og Kunstmuseene i Bergen, 2011.

Slaattum, Berit og Line Ulekleiv og Gabi Dewald. *Torbjørn Kvasbø. Keramikk*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2005.

Slivka, Rose. «The New Ceramic Presence». *Craft Horizons* 21, no. 4 (July/August 1961): 31-37.

Smith, P. D. «Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value by Michael Thompson review – what gives things their worth?». *The Guardian* (23. juni 2017)

<https://www.theguardian.com/books/2017/jun/23/rubbish-theory-the-creation-and-destruction-of-value-by-michael-thompson-review-what-gives-things-their-worth>

Solheim, Astrid Iren. «Kunstnaren som starta ei ...». *Firda* (13. september 2010): 6.

Stranger, Ivar. (2014, 20. november). Erik Pløen. I Norsk kunstnerleksikon. Hentet 22. juni 2015 fra [https://nkl.snl.no/Erik Pl%C3%B8en](https://nkl.snl.no/Erik_Pl%C3%B8en).

Svendsen, Lars Fredrik Händler. (2017, 13. juli). Semiotikk. I *Store norske leksikon*. Hentet 12. november 2017 fra <https://snl.no/semiotikk>.

Tate, «Art term. Bricolage», Oppsøkt 15.08.2016. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/b/bricolage>

Thingnes, Jakob. «Då kunsten kom til folket og vert verande». I *Vevring og kunsten*, unummerert. Førde: Vevringutstillinga, 2000.

Thompson, Michael. *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Thue, Anniken. «Kunsthåndverket 1940-1980». I *Norges kunsthistorie 7. Inn i en ny tid*, s. 350-420. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1983.

Toyomasu, Mette Grieg. *Fra brukskunst til kunsthåndverk, en fagpolitisk opprydning. Keramikeren Yngvild Fagerheim som eksponent for en kunstnergruppe*. Hovedoppgave i kunsthistorie. Oslo: Universitetet i Oslo, 1997.

Tveitan, Marthe. *Bricolage: a comparative reading of Brian Jungen's Prototype for a new understanding and Romuald Hazoumé's La Bouche du roi*. Masteroppgave i kunsthistorie - Universitetet i Oslo, 2008. Oslo: Marthe Tveitan, 2008.

Ulekleiv, Line. «Mot beleiring». I *Torbjørn Kvasbø. Keramikk*, 7-10. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Kunsthøgskolen i Bergen, 2005.

Urdal, Fritjov. «Brent, hengt og sprengt». I *Firda* (24. mars 1993): unummerert.

USF Kultur- og scenehuset. «UTSTILLING: MARTIN WOLL GODAL / MIRJAM RAEN THOMASSEN – KONSTRUKSJONER» Oppsøkt: 2.9.2017.

<http://usf.no/no/program/2016/08/utstilling-martin-woll-godal-mirjam-raen-thomassen-konstruksjoner/>

Veiteberg, Jorunn og Kerstin Wickman. *Torbjørn Kvasbø. Between the possible and the impossible*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, 2013.

Veiteberg, Jorunn. «Ceramic art in Norway». I *Norwegian contemporary ceramics*, Jorunn Veiteberg og Torbjørn Kvasbø (red.), s. 4-5. Amsterdam: Arti et Amicitiae, 1999.

Veiteberg, Jorunn. «Funne og ferdiglaga ting. Oppvinning som kunstnarleg strategi». I *Ting Tang Trash. Oppvinning i samtidskeramikken*, redigert av Jorunn Veiteberg, 8-27. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen og Vestlandske Kunstindustrimuseum, 2011.

Veiteberg, Jorunn. *Craft in transition*. Oversatt av Douglas Ferguson. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen, 2005.

Veiteberg, Jorunn. *Something old, something new, something borrowed, something blue Om keramisk arbeid av Nina Malterud*. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen, 2002.

Vestlandsutstillingen, "Informasjon om Vestlandsutstillingen", oppsøkt 24.01. 2017.
<http://www.vestlandsutstillingen.no/>

Wildhagen, Fredrik. «Formgivning under industrikulturen. Profesjonalisering og endring.». I *Speilinger*, redigert av Signe Aarhus og Bergen Kunsthåndverksskole, 8-14. Bergen: Bergen Kunsthåndverksskole, 1984.

Winther, Truls Olav. (2017, 10. februar). Charles Baudelaire. I Store norske leksikon. Hentet 6. desember 2016 fra https://snl.no/Charles_Baudelaire.

Ylvisåker, Anne Britt. «Hva synes De om lapskaus på røde roser? Om internasjonale impulsar, brukskunstkeramikk og brot i Bergensmiljøet 1950-1975». I *Brennpunkt Bergen. Keramikk 1950-2000*, redigert av Nina Malterud og Anne Britt Ylvisåker, 22-43. Bergen: Kunsthøgskolen i Bergen og Vestlandske Kunstindustrimuseum, 2002.

Zetterlund, Christina. «Att göra samhällsengagemang». I *Konsthantverk i Sverige del 1. Mångkulturellt centrum. Konstfack Collection 2015*, redigert av Christina Zetterlund og Charlotte Hyltén-Cavallius og Johanna Rosenqvist, 115-122. Stockholm: Konstfack, 2015.

Åse, Arne. «En forandring i innstilling». I *Speilinger*, redigert av Signe Aarhus og Bergen Kunsthåndverksskole, 14-15. Bergen: Bergen Kunsthåndverksskole, 1984.

Vedlegg

Figur 1 (Svein Thingnes, *Tavle 1*)



Figur 1. Svein Thingnes, *Tavle 1*, 2006.

Ovnsplate av jern dekorert med pigment og sikringer, 22x33x8 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 2 (Svein Thingnes, *Tavle 3*)



Figur 2. Svein Thingnes, *Tavle 3*, 2007.

Ovnsplate, sikringar, pigment, 23x33x6 cm 001835.

Sogn og Fjordane Kunstmuseum.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 3 (Svein Thingnes, 107)



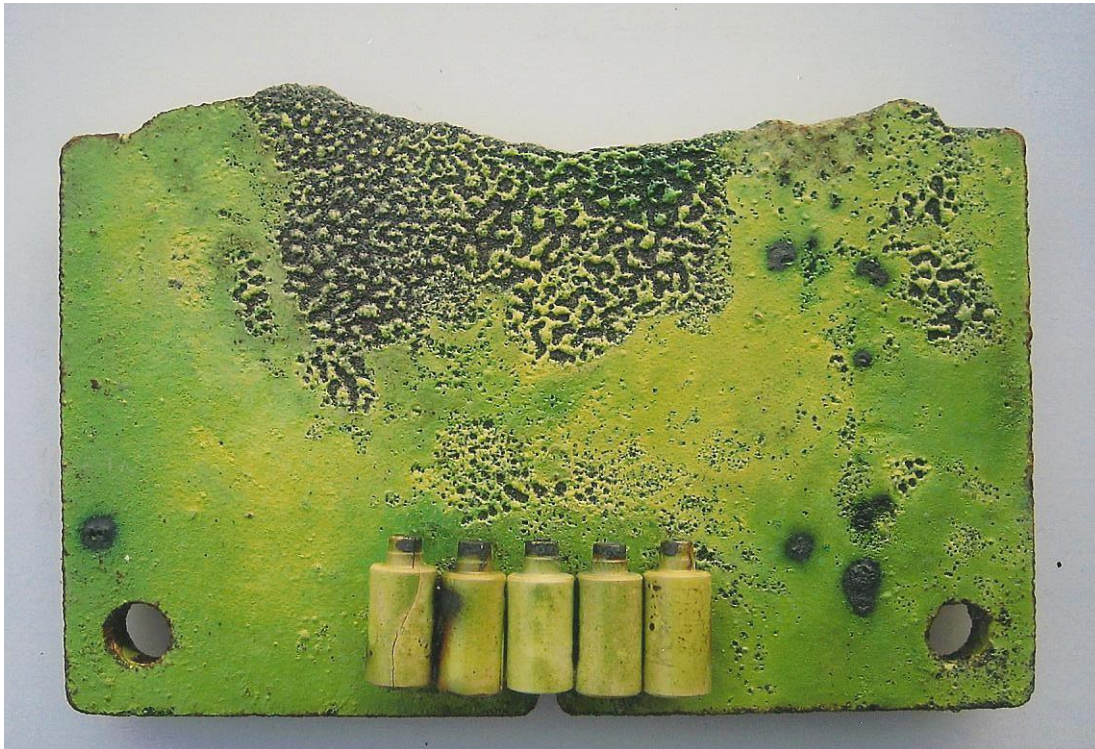
Figur 3. Svein Thingnes, 107, 2006.

Ovnsplate, sikringar, pigment, 22x33x6 cm 001835.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 4 (Svein Thingnes, *Tavle 4*)



Figur 4. Svein Thingnes, *Tavle 4*, 2006.

Ovnsplate av jern dekorert med pigment og sikringer, 22x33x8 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 5 (Svein Thingnes, *Sovande stein*)



Figur 5. Svein Thingnes, *Sovande stein*, 2004.

Steingods og antorsittstein med koparoksyd, laksenot, 19x12 cm.

Sogn og Fjordane Kunstmuseum.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 6 (Svein Thingnes, *Skål*)



Figur 6. Svein Thingnes, *Skål*, 2002.

Steingods og sikringar, laksenot, 10,5x16,5 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 7 (Svein Thingnes, *Spor*)



Figur 7. Svein Thingnes, *Spor*, 2006.

Steingods, 24x17 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 8 (Svein Thingnes, *Drammeglass*)



Figur 8. Svein Thingnes, *Drammeglass*, 2008.

Porselen med angel, 6,5x15,5 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 9 (Svein Thingnes, *Bryter*)



Figur 9. Svein Thingnes, *Bryter*, 2007.

Teknisk porselen, glasur og betong, 12x11,5x8,5 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 10 (Svein Thingnes, fra serien *Relieff*)



Figur 10. Svein Thingnes, fra serien *Relieff*, 2008.

Steingods, porselen, kobberoksid og sikring, 23x4 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 11 (Svein Thingnes, Mørk relieff fra serien *Relieff*)



Figur 11. Svein Thingnes, *Mørk relieff*, fra serien *Relieff*, 2007.

Steingods, kobberoksid og sikring, 23x4 cm.

KODE.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 12 (Svein Thingnes, fra serien *Relieff*)



Figur 12. Svein Thingnes, fra serien *Relieff*, 2008.

Steingods, glass og sikring, 23x4 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 13 (Svein Thingnes, fra serien *Relieff*)



Figur 13. Svein Thingnes, fra serien *Relieff*, 2008.

Steingods og sikring, 23x4 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 14 (Svein Thingnes, fra serien *Relieff*)



Figur 14. Svein Thingnes, fra serien *Relieff*, 2008.

Steingods, kantaltråd, laksenot og sikring, 23x4 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 15 (Svein Thingnes, fra serien *Relieff*)



Figur 15. Svein Thingnes, fra serien *Relieff*, 2008.

Steingods, porselen, kobberoksid, kantaltråd og sikring, 23x4 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 16 (Svein Thingnes, *Kilar*)



Figur 16. Svein Thingnes, *Kilar*, 2008.

Brukte ovnsplater med koparoksyd, 9x13x14 cm.

Sogn og Fjordane Kunstmuseum.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 17 (Svein Thingnes, *Vrak*)



Figur 17. Svein Thingnes, *Vrak*, 2000.

Klinkerstein og glass.

KODE

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 18 (Svein Thingnes, *Blokk*)



Figur 18. Svein Thingnes, *Blokk*, 2005 (detalj).

Steingods og keramikkskår, 13,5x22x11 cm.

Sogn og Fjordane Kunstmuseum.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 19 (Svein Thingnes, *Sydd murstein*)



Figur 19. Svein Thingnes, *Sydd murstein*, 2000.

Porøs isolasjonsstein, kantaltråd og koparoksyd, 11x23x8,3 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 20 (Svein Thingnes, *Diverse pærer*)



Figur 20. Svein Thingnes, *Diverse pærer*, 2008 – 2009.

Steingods, laksenot, à ca. 26x8 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 21 (Svein Thingnes, *Oppsats*)



Figur 21. Svein Thingnes, *Oppsats*, 2005.
Steingods, sikringer og pigment, 14x36 cm.
Sogn og Fjordane Kunstmuseum.
Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 23 (Svein Thingnes, *NN1*, *NN2* og *NN3*)



Figur 23. Svein Thingnes, *NN1*, *NN2* og *NN3*, 2000.

Steingods, porselen, stein og laksenot à ca. 12x45 cm.

Sogn og Fjordane Kunstmuseum.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 24 (Svein Thingnes, *Stengd krukke*)



Figur 24. Svein Thingnes, *Stengt krukke*, 1994.

Steingods, porselen, laksenot og kobberoksid, à ca. 15x12,5x7,7 cm.

K.E.

Foto: Stein Sandemose Bårdsen.

Figur 26 (Svein Thingnes, *Flaske*)



Figur 26. Svein Thingnes, *Flaske*, 2006.

Steingods, laksenot og rakuglasur, 9,5x18,5 cm.

KODE.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 27 (Svein Thingnes, *Sår*)



Figur 27. Svein Thingnes, *Sår*, 1996.

Steingods, kantaltråd, 20,5x20,5x5 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 28 (Svein Thingnes, *Mort*)



Figur 28. Svein Thingnes, *Mort*, 1996.

Klinkerflis, juleansjos og koparoksyd, 20x20x3,3 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 29 (Svein Thingnes, uten tittel)



Figur 29. Svein Thingnes, uten tittel, 1994.

Steingods og porselen, 20x20x3,3 cm.

K.E.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 30 (Axel Salto, *Vase i spirende stil*)

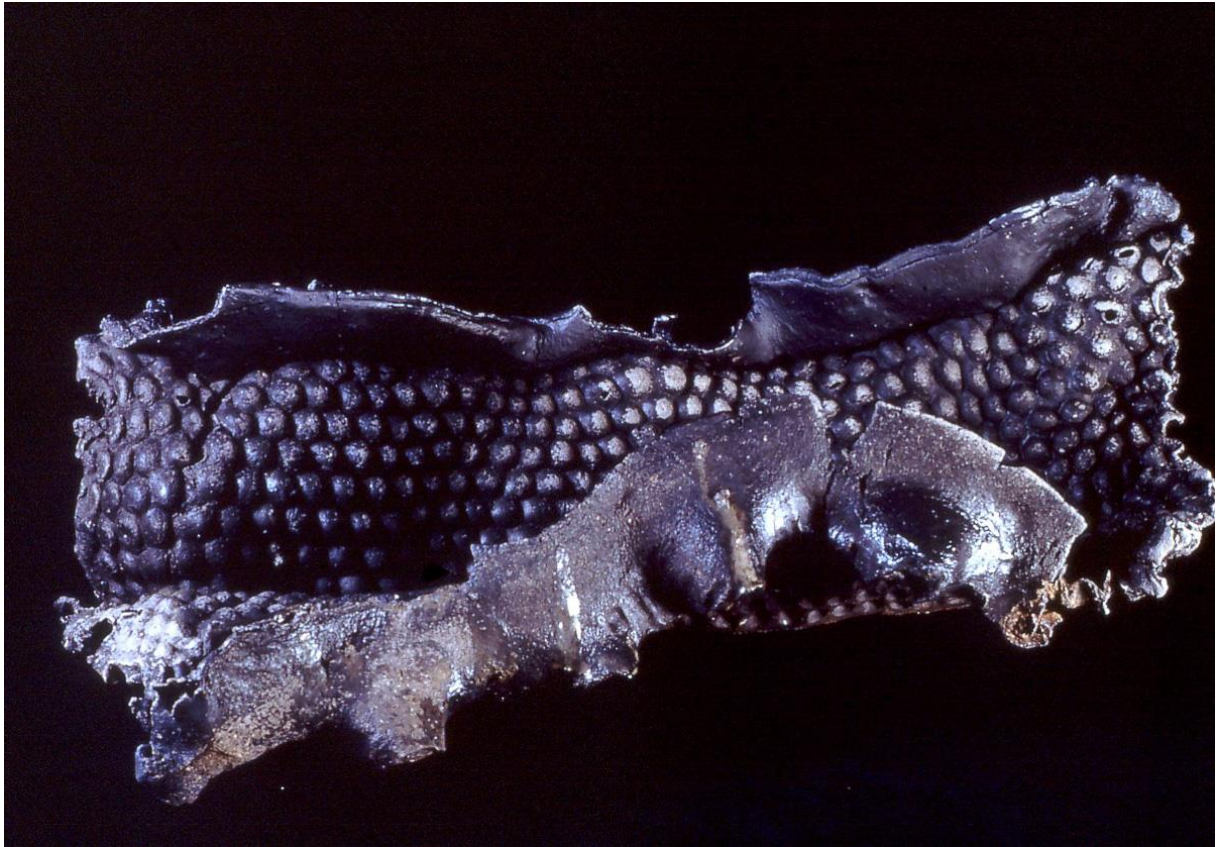


Figur 30. Axel Salto, *Vase i spirende stil*, 1960-tallet.

Steingods, flytende Sung- og sulfatglasurer, 25,5x21 cm.

Foto: Artsy, <https://www.artsy.net/artwork/axel-salto-vase-in-the-sprouting-style> [oppsøkt 11.06.2017].

Figur 31 (Torbjørn Kvasbø, *Trough Form*)



Figur 31. Torbjørn Kvasbø, *Trough Form*, 1996.

Iron rich Standard English stoneware, stretched slabs, geometric ornament by pushing the wet clay with fingertip against rubber foam, nickel-coloured glaze, anagama fired, sand-blasted, 90 cm.

KODE, Bergen.

Foto: Morten Løberg.

Figur 32 (Neil Brownsword, *Conversations relic*)



Figur 32. Neil Brownsword, *Conversations relic*, 1996.

Ovnsplate, porselen, fluorospar, à ca 45x45 cm.

Figur 33 (Voukos Peter, *Josephine*)



Figur 33. Voukos Peter, *Josephine*, 1961.

Glasert steingods og begitning, à ca 45x45 cm.

Foto: Butcher Walsh/Museum of Arts and Design.

Figur 36 (Kari og Odd Gjerstad, relieff)



Figur 36. Kari og Odd Gjerstad, relieff, 1960-tallet.

Steingods, glasur.

KODE, Bergen.

Foto: Pål Hoff.

Figur 38 (Erik Pløen, uten tittel)



Figur 38. Erik Pløen, uten tittel, 1972.

Steingod, 42,5x40 cm.

KODE, Bergen.

Foto: Øystein Klakegg AS.

Figur 39 (Erik Pløen, uten tittel)

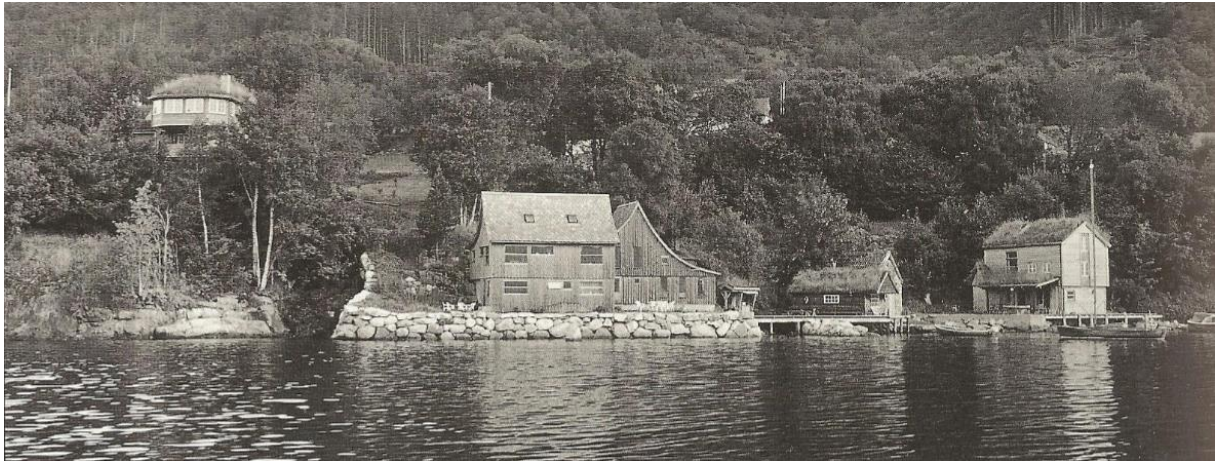


Figur 39. Erik Pløen, uten tittel, 1978.

Steingod, 35x29 cm.

KODE, Bergen.

Figur 40 (Thingnes' verksted og bolig i Vevring ved Førdefjorden)



Thingnes' verksted og bolig i Vevring ved Førdefjorden.

Foto: *Vevringutstillinga.*