



CURIOUS

CABINETS

KUF 2017/18

Bjørn Jørund Blikstad



## FORORD

KUF-prosjektet 'Curious Cabinets' er tilvirkningen av et vitrineskap laget av undertegnede som en slags introspektiv kulturkritik. At jeg finner det passende er på bakgrunn av samtidens blødende grenser mellom kunst, kunst&håndverk og design. Opprettelsen av Insitutt forBruk (Department of Usership) i 2016, som nå er et skyggeinstitutt på Kunsthøgskolen i Oslo, med Stephen Wrights ideer fra 'Towards a Lexicon of usership' danner utgangspunktet for denne muligheten. Som forsats har jeg brukt innledningen i referatet fra Kritikkkverdig kunsthåndverk #2, en anmeldelse i LA Times(sakset inn fra nettarkivet deres) av en bok fra 1987, og en egen tekst på internasjonal engelsk. Det er på en måte de bestanddelene jeg har forsøkt å blande sammen i et skap.

### Humanism With an Inhuman Face : THE ARCIMBOLDO EFFECT Transformations of the Face From the 16th to the 20th Century, edited by Pontus Hulthen et al (Abbeville: \$75; 402 pp.)

November 29, 1987 | Mark C. Taylor | Taylor is Kenan Professor of Religion and director of the Center for the Humanities and Social Sciences at William College.

Email Share  Tweet

Wittgenstein once declared: "Suddenly I see the solution of a puzzle figure. Where previously there were branches now there is a human form." Such a solution, however, remains puzzling. What does it mean to see a human form where there were branches? Is such seeing discovery or invention? Does one who sees *himself* in branches affirm his unity with nature or assert his domination of nature? Does the specular relation between the human and the natural imply the humanization of nature or the naturalization of man?

In an essay entitled "One of the Difficulties of Psychoanalysis," Freud argues that man's "narcissistic illusion" has suffered three decisive blows: (1) cosmological--Copernicus' discovery of heliocentrism; (2) biological--Darwin's theory of evolution; (3) psychological--psychoanalytic theory of the unconscious. In the wake of recent developments in the social sciences, we might extend Freud's list by adding a fourth category: linguistic--structuralists' insistence that subjectivity is a function of language. Though these revolutions differ significantly, they all entail a dislocation of the human self and decentering of the human world. The consequences of the Copernican revolution, it seems, are still unfolding.

In 1563, 20 years after Copernicus published "De revolutionibus orbium coelestium," Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) painted an extraordinary work entitled simply "Seasons." A Milanese by birth, Arcimboldo developed designs for stained-glass windows and tapestries until 1562, when he was called to Austria to serve as a portraitist in the Hapsburg court. Nothing in his early designs or portraits prepares the viewer for what bursts forth in "Seasons." This work includes four "composite heads"--one for each season. These bizarre images are comprised of plants, flowers, fruits and vegetables that are arranged so as to represent a human head. The flora and fauna in each painting are characteristic of the season represented. Each natural element is depicted with extraordinary realism. When viewed closely, the painting seems to be nothing but a cluster of different flowers and fruits. When viewed at a distance, however, the painting displays the profiles of human faces, which appear to be equally realistic. The effect of this technique is remarkable. Arcimboldo's heads fascinate by the uncanny presence and absence of the human form.

Between 1563 and 1591, Arcimboldo painted a probable 12 composite heads. The success these works enjoyed at the court is indicated by the fact that Arcimboldo's last composite head is a "portrait" of Rudolf II in which the emperor is presented as Vertumnus whose face is made up of fruits and vegetables. While there are certain precedents for this kind of painting (one thinks, for instance, of the tradition of the grotesque dating back to Roman times or of Durer's "View of the Val d'Arco"), it is clear that something new and disturbing appears in Arcimboldo's heads.

### Kritikkverdig kunsthåndverk #2

Kritikersalongen kritikkverdig kunsthåndverk #2 på Kunstindustrimuseet 13.oktober diskuterte kunsthåndverkets posisjon og hvorvidt vi ser håndverkets tilbakekomst i billedkunsten.

Kritikersalongen tok utgangspunkt i påstander om at håndverket har fått fornyet plass i billedkunstfeltet og i omtalen av billedkunsten og at kunsthåndverket i større grad enn før jobber i konseptuelle tradisjoner fra billedkunstfeltet og at det i større grad ender i skulpturer, objekter og installasjoner som har likhetstrekk med billedkunsten. Spørsmålet var "hva gjør dette med begge feltene og ikke minst på en kritikersalong hva gjør dette med kritikken av begge feltene?"

Ordstyrer Kåre Bulie innledet salongen med en anekdote fra da Turner-prisen ble utdelt til Grayson Perry i 2003. Perry, som er kjent for å ha et kvinnelig alter ego som heter Claire, uttalte da at han trodde kunstverdenen hadde vanskeligere for å svelge at han var keramiker enn at han gikk i kjole. Med bakgrunn i en påstand om at håndverket har fått en renessanse i kunstfeltet de siste årene, stilte Bulie spørsmålet om hvorvidt Perry ville sagt det samme i dag.





Whether he knew it or not,  
The *Anthropomorphic Cabinet* and *Venus de Milo with Drawers*,  
made in 1936 by Salvador Dali, are both elaborations on the  
medieval discovery<sup>1</sup> of putting legs on a container, a chest of  
drawers.

The chest of drawers, referring to the human chest, the torso, is  
a clever name for a legged cabinet with multiple drawers making  
use of anthropomorphic projections. The torso holds all our vital  
organs, and the name creates an immediate semantic layer between  
the content inside the cabinet, the cabinet itself and its operator; it  
transforms a container made for stuff, from just practical concerns,  
to include an operating interface with humane considerations:

When selecting drawers for your various elements the propriety of  
chosen location relates to your knowledge of anatomy. Independent  
from the depth of analysis and match of stored content to  
placement, the name rather makes sense in a  
nice-to-think-about-sort-of-way.  
Like a meme<sup>2</sup> or game.

”The only difference between immortal Greece and contemporary  
times is Sigmund Freud, who discovered that the human body,  
purely platonic in the Greek epoch, is nowadays full of secret  
drawers that only psychoanalysis is capable to open”, he said.  
He also said that putting drawers on  
Venus de Milo made him horny



<sup>1</sup> Riccardi-Cubitt, Monique (1992) 'The Art of The Cabinet'

<sup>2</sup> Dawkins, Richard (1976) 'The selfish gene'



CURIOUS CABINETS  
KUF ved Kunsthøgskolen i Oslo  
av og ved høyskolelektor Bjørn Jørund Blikstad

KUFsøknad	01.10.2017
Treskjæring starter	01.16.2018
Søknad stipendiatprogrammet	15.03.2018
Presentasjon <i>Q.E.D. 2018</i>	01.11.2018
Slutt	01.02.2019

Budsjettvilkår NOK 87 000

Samarbeid:  
Sparringspartner Charlotte Bik Bandlien, antropolog, KHIO  
Boni Wiik, treskjærmester Treskjærerverkstedet AS

Annen taknemlig veiledning/diskusjon:  
Øystein Lønvik, lærling Treskjærerverkstedet AS  
August Horn, lærling Treskjærerverkstedet AS  
Johann Tørris Fleischer, lærling Treskjærerverkstedet AS  
DRU v/Maziar Raein  
Karen Disen  
Sigurd Strøm  
Theo Barth  
Isak Wisløf  
BA2 & BA3 2017/2018

INSTITUTT FOR BRUK  
DEPARTMENT OF USERSHIP

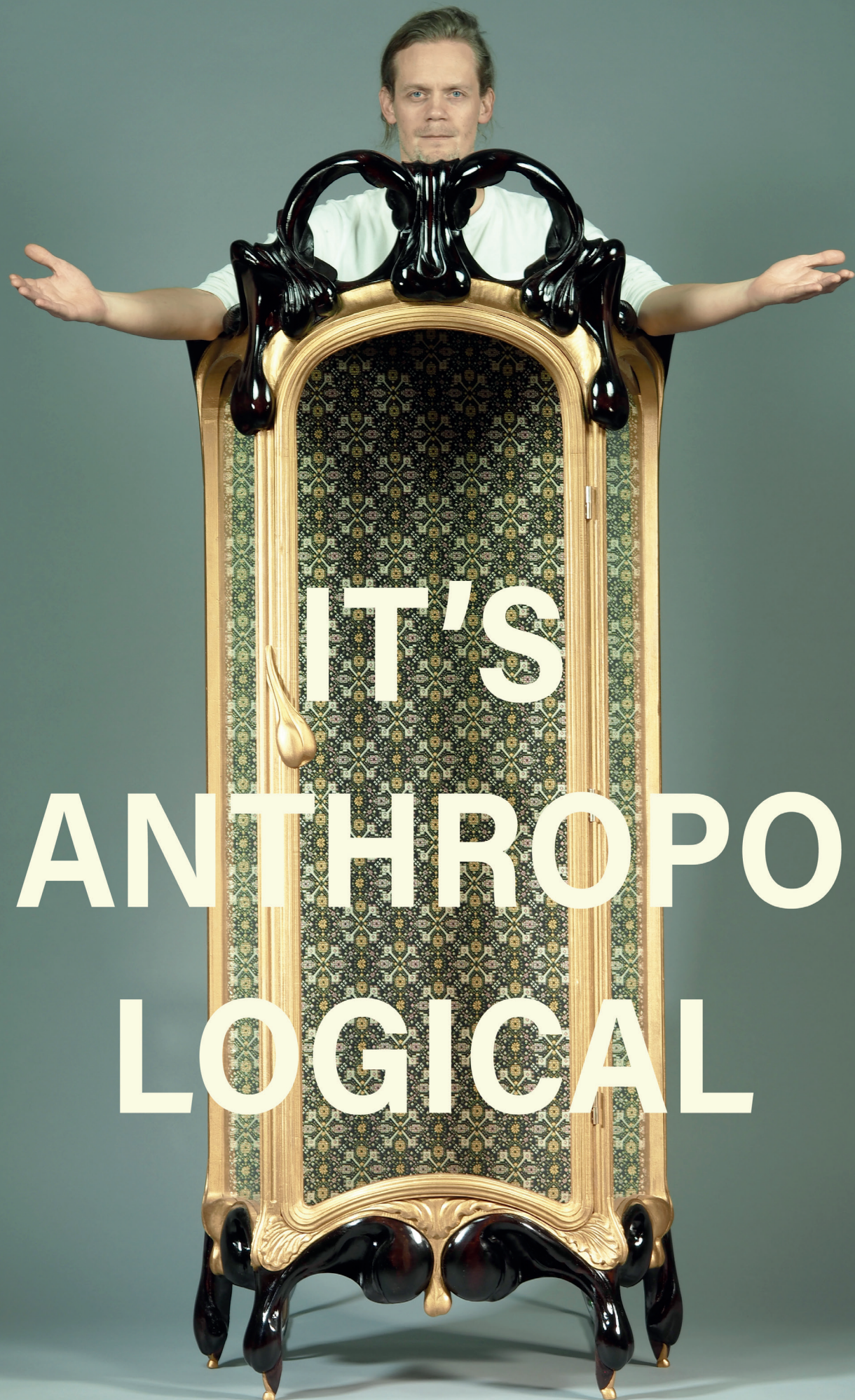


## INNHold

9	Å ORNAMENTERE
13	JANUAR 2018
17	2. SPREKK
21	ET ORNAMENT ER EN SINGULARITET
25	TROLL
29	HVORFOR LOT JEG TROLLET VÆRE?
31	1.SPREKK
35	3.SPREKK
39	4.SPREKK
41	DEMIURGER

Sprekkene 1-4 er egne observasjoner fra møter med studenter ved Kunsthøgskolen i Oslo i undervisning og veiledning og beskriver 'kognitive dissonanser' nummerert etter når i utdanningsløpet de typisk oppstår.





## Å ORNAMENTERE

Vitrineskapet *Q.E.D. 2018* er kanskje første skap i serien 'Curious Cabinets'. Skapet er designet etter modell av Louis-quince vitrineskap med polstret bakvegg og buet glass i døren. Slike skap skal stå mot en vegg.<sup>1</sup> Bakveggen er bredere enn fronten og sidene av skapet står derfor i butt vinkel i forhold til fronten. Denne konstruksjonen gjør at tre sider av skapet er synlige samtidig fra et frontalt perspektiv, i motsetning til en vinkelrett konstruksjon der kun to sider er synlige samtidig, uavhengig av ståsted. Denne konstruksjonen tillater, og forlanger, helhetlig bearbeidelse av fasaden; Rankeornamentikk har nemlig i seg denne muligheten, at de kan fortsettes i det uendelige – eller til det ikke er mere plass igjen – og derfor et logisk valg for den som skal begi seg ut på skapelsen av et slikt møbel. Den sammenhengende bearbeidelsen som premiss på en slik vinklet konstruksjon skaper forkortningsproblemer for ornamentikken, likeså det å sette ord på.

Ornamentikken i *Q.E.D. 2018* tar utgangspunkt i ønsket om å lage en renkeornamentikk av testikler og pung fra ape, okse, mann og gris satt sammen med det formål å få skapets struktur og konstruksjon til å gå opp<sup>2</sup> med en spenstig linjeføring<sup>3</sup> diktet av motivene. Motivene er bearbeidet figurativt og stereotypisk i ulik grad for formålet. Brorparten av tiden på prosjektet har gått med på å få skapets struktur og konstruksjon, med de valgte motivene, til gjensidig å gi mening uten løse tråder. Altså, uten å jukse. Det er å anse som en slags midkjær kombinasjon av Adolf Loos' essay "Ornament and Crime", Louis Sullivans "form follows function" og Augustus Welby Pugins påstander om hva et ornament helst skal være.<sup>4</sup> (Disse tre faktorene blir behandlet senere)

Grunnmotivet i balleskurden er mulighetene pungposens konturlinje, sener, strekkmerker og hudfolder gir til å skape ranker og border. Pung genererer pung; linjene i en pung er utgangspunktet for neste pung. Følgelig er planen med å velge pung som motiv for ornamentikken til et skap, er at pung skal generere ornamentikk skal generere skap skal generere pung igjen. Ingen løse tråder, og presto! – Da går det opp. Hvis dette skjer er prosjektet et slags bevis på at ornamentikk ikke trenger å være lagt til, men kan være en like stor generativ del av beveggrunnene for utseendet og konstruksjonen av møblet som samtidige designpremisses. Derav navnet *Q.E.D.*

Ornamentikken i bunn av skapet forholder seg til toppen via vertikale profilerte lister, men er hver for seg av helt ulik konsistens. I bunnen går ornamentikken opp i skapets struktur relativt greit. I toppen er det langt unna. Skapet er symmetrisk om den vertikale midtaksen, utenom håndtaket og hengslene.

Nederst har hvert framben en okse/mannepung der linjeføring i hudfolder og strekkmerker skaper to sjimpansepunger; en til høyre og en til venstre. De store sjimpansepungene skaper masse og tyngde jf. skapets stil og struktur (Louis XV Bombé Vitrine). I frontens nedre midtpunkt stanger de to sjimpansepungene mot en hengende og tynn menneskepung. I akantusornamentikken sies det at linjene skal være som spente fiskestenger (parabol/hyperbol), og det har jeg etterstrebet,

<sup>1</sup> Isaacson, Walter (2011) 'Steve Jobs': "When you're a carpenter making a beautiful chest of drawers, you're not going to use a piece of plywood on the back, even though it faces the wall and nobody will ever see it. You'll know it's there, so you're going to use a beautiful piece of wood on the back. For you to sleep well at night, the aesthetic, the quality, has to be carried all the way through."

<sup>2</sup> Ideen om at noe skal "gå opp" er et av hovedtemaene og blir behandlet videre i teksten

<sup>3</sup> Borgersen, Tom Skånsar (2001) 'Enkel Treskjæring, grunnleggende akantus'. "Prøv alltid å la linjene på bladene se ut som en spent fiskestang med en storfisk på kroken".

<sup>4</sup> Se side 17 for sitat





men der akantusens linjer avsluttes i en rask og spenstig krøll planteriket verdig, er det i balleskurden, tyngdekraften som til slutt bestemmer. Linjene prøver, men gir etter hvert opp<sup>1</sup>. Sjimpansespungene på sidene av skapet møtes, og støttes opp, av en spenstig ungdomspung, kopiert fra en muskel- og senesulptur i gips av Gustav Vigeland; en gresk diskospung! Jeg har brukt pungen, bekkenkammen, lyskebandet, skreddermuskelen og den nedre delen av buken fra denne studien til å lage en overgang mellom skapets buk og bakbein. Skreddermuskelen ble omgjort til en svært langstruktet pung der det øvre leddbåndsfestet ble flyttet fra bekkenkammen til toppen av skapet, i et forsøk på å knytte skapets buk og krone sammen. Nederst på bakbeinet ligger/henger en oksepung som avslutter strekket i skreddermuskelen.

Ornamentikken i toppen av skapet er laget over samme lest; pung skaper pung. Men der det i bunnen er god hjelp fra tyngdekraften og konturlinjene til å lage en avslutning mot gulvet, i spennet mellom de fire benene, blir det andre regler for form i toppen. Dette byr på problemer. Det samme problemet kan forøvrig også ses, skjønt det er av mindre betydning, i overgangen mellom treverk og glass nederst på skapet: Oversidene må diktes opp eller formgis til en viss grad for at motivene skal få en avslutning oppover. Diktning var ikke en del av planen, men uten avslutning blir det aldri noe annet enn overflater og slike ting finnes kun i et todimensjonalt plan. Pungen som form er på et vis viljeløs og komisk, men den har en avslutning både nedover og mot sidene. Tyngdekraften er med på å forme undersiden mens det er ingen kraft som forhindrer at det hele bare blir liggende på gulvet. Forskjellen mellom ornamentikken i skapets topp og bunn handler om dette problemet: i bunnen, eller på alle undersider, er motivet hjelpelig med å bestemme hvordan det skal se ut - i toppen og alle oversider tvinger det seg på, tredimensjonalt og konstruktivt, en løsning som ikke kan være hentet fra valgt motiv. Bakgrunnen for dette problemet skyldes at pungmotivet jeg valgte ikke enkelt lar seg snu opp ned på og er egentlig en følgefal fra starten av prosjektet, av valget om at jeg kun ville bruke pungen som motiv.<sup>2</sup> Diametralt motsatt fra idealmenneskene Michelangelo frigjorde fra marmorblokkene, og blomstene som ropte på Knut K Hovden om å bli malt. Med det mener jeg at det ikke er noe inspirasjon, rent formmessig å hente fra en litt snodig kroppsdel som bare henger der for seg selv, helt viljeløs. Hele ideen var at det ornamenterte skapets beveggrunner skulle falle på sin egen urimelighet men samtidig være lesbart.

Men pungene må jo likevel henge på noe ...:

Ornamentikken i toppen leses som en stor hudpose med 7 punger i forskjellige ender av denne posen. En meta-pungpose som har spent seg opp i toppen mellom skapets fire hjørnestolper hvor pungene og hudflikene vikles litt i hverandre i de fremre hjørnestolpene. Fra hver av de to strangulerte knutene vokser det frem en c-krull som terminerer i testikkelmotiver som holder oppe og strekker den sentrale og største menneskepungen, opp fra meta-pungposens ellers klistrer seg fast i toppen av skapet. Denne klistringen danner taket, og binder sammen de buede avslutningene på skapets sideåpninger i en kuppellignende affære. Den sentrale pungen er i øyehøyde til en stående betrakter og tilhører, formmessig, eldre menn sittende i badstue (jo eldre menn blir dess nærmere kommer pungen benken under).

Den sentrale pungen, c-krullene<sup>3</sup> og skapdøren danner et ansikt. Midtpungen er nesen, c-krullene blir øyne og skapdøren blir en åpen munn.

<sup>1</sup> It starts of slow, then tapers off to nothing... Elvis Presley

<sup>2</sup> Valget beror på egen forestilling om at testikler og pung er en ikke-seksualisert kroppsdel uten troblete kulturpolitiske konnotasjoner. Pungens utseende har sluppet unna evolusjonens trage nåløye. Den er helt generell, lik skallethet; som typisk slår inn etter at man har fått avkom. Valget beror også på lite gjennomtenkt evolusjonspsykologisk reduksjonisme. Annet garderobesnakk forteller om tidspunktet, ofte kalt "skiftet", da pungen er blitt lengre ned enn penis, som en markør for alderdom.

<sup>3</sup> Side 29-31





C-krullene har rynkede øyenbryn og den åpne munnen er skrikende/gapende. Et troll. For å forklare hvorfor jeg lot dette motivet bli værende må jeg forklare hvordan det ble til og som også ender opp med å forklare hva ornamentikken i toppen egentlig henger på. For det tok meg litt på senga  
Hensikten med resten av dette skrevet er å forsøke og avdekke alt jeg har prøvd på i treskjæringen og designet av skapet, i den hensikt å fjerne alle tolkningsmuligheter, og med det avlive prosjektets eventuelle kunstneriske potensiale. Grunnen til dette håper jeg blir tydeligere ettersom denne teksten utvikler seg.

## JANUAR 2018

Fra KUF-søknaden 1. oktober 2017:

*1) Første delen av prosjektet handler om at jeg må undersøke treskjærertradisjonen nok til å kunne utvikle en ny skurd. Jeg må forstå noen grunnprinsipper. Treskjærmesteren Boni Wik som driver Treskjæerverkstedet AS var svært interessert i å være med på prosjektet og jeg kan hospitere i korte perioder ved Treskjæerverkstedet under veiledning slik at vi sammen kan meisle ut en holdning som er tilstrekkelig for at jeg kan utvikle en stil. Treskjæringstradisjonen er lang og nøyaktig og skurden må være plettfri nok for at prosjektet skal bli tatt seriøst. En skurd må i like stor grad være definert av verktøyene som brukes, materialkunnskap og gjennomførbarhet. Jeg besitter nok kunnskap om trebearbeiding fra før men dette handler om kontekst.*

Punkt 1) startet på nyåret 2018 den dagen jeg kjøpte A3 Emo Rableblokk 100 g. og tre stk. blyanter av merket Steadtler Mars Lumograph (2H, HB og 2B) samt en ny blyantspisser. Hele dagen tegnet jeg pung, balle og testikler i mønster, basert på konturlinjer i min stereotype forståelse av hvordan pungornamentikk kunne være. Fordomsfullt og fordomsfritt på en gang. At det var Emo Rableblokk var ikke tilfeldig.<sup>1</sup>

Planen var å ha en ide til første dag på Treskjæerverkstedet AS i møte med Boni Wiik 16.01.2018 som var god nok til å starte treskjæringen med. Det er verdt å notere at jeg tidligere hadde møtt Boni Wiik og lærlingene hans i en workshop i regi av Institutt for Bruk hvor vi skar hver vår akantusranke i kortenden av et stykke svartor (30mm x 200mm x 400mm). Denne øvelsen ga føringer for hvilken størrelse jeg valgte å tegne frem mine ideer om baleskurd, siden det var mitt første praktiske møte med tradisjonell treskjæring.

Gjennomgangen av skissene med Boni Wiik var latterfull, klein og inspirerende. De om lag 30 tegningene jeg hadde med meg var akkurat slik en skulle tro. Noen var festlige, andre var bare teite. En tegning av hudpølser flettet sammen i et tilnærmet keltisk mønster med pungavslutning var bare dårlig, en annen

<sup>1</sup> Jeg har lenge fundert over fenomenet rikulekopper. For mitt vedkommende ble jeg introdusert for det via min farfar som i pensjonsalder uthulte rikluer, eller kåter (utveskter på gran, bjerk eller furu grunnet et virus- eller soppangrep) i stor skala, nærmest som en besittelse. Slike svulster uthules, etter at de er skåret av stammen (treet overlever ikke et slikt inngrep), omtrent som en løk, bare innen fra og ut, slik at man sitter igjen med kum det ytterste og siste laget fra veksten. Fine som julepressanger og stands på håndverksmesser. På de samme messene står også treskjæringene til de andre farfedrene. Da rosemaleren Knut Buen, i regi av Institutt for Bruk, underviste oss om rosemaling ble jeg forundret over hvor enkelt og raskt han krittet opp skissene som vi igjen skulle male. Når han så presenterte boken "Blomane ropa på meg" hadde jeg ideen om et prosjekt, om flytsoner i designprosesser og underbevisst droling/rabling.





# IT'S PSYCHO LOGICAL

var direkte dum. «Du må jo ikke undervurdere betrakteren da». Jeg husker ikke om Boni Wiik brukte «undervurdere» eller «gjøre narr av». Men en tegning ble vi enige om jeg kunne begi meg ut på som første test på balleskurd. I løpet av tre mandager hadde jeg gjort ferdig den første testen og samtidig hadde jeg laget meg tre regler på bakgrunn av hva jeg hadde plukket opp i samtaler og diskusjoner på Treskjærerverkstedet AS på Fornebu

1. Det skal gå opp
2. Det er ikke lov å finne opp linjer, alt må ha en forklaring i mønstret/motivet
3. Ikke undervurder betrakteren

Disse tre reglene ble stående som aktuelle, både for utviklingen av skurden og skapet og min egen evaluering av Q.E.D. 2018. Grunnen til at jeg plukket opp disse er at det ligner regler jeg har alltid jobbet med. Dette prosjektet gjorde det mulig for meg å se nærmere på hva reglene henger på, og den første store overraskelsen var hvor enige vi kunne være: jeg, som utdannet møbeldesigner ved Kunsthøgskolen i Oslo og treskjærerne, som bærere av en tradisjon de store kulturinstitusjonene har skydd som pesten de siste 70 år. Det eneste jeg opplevde at skilte seg fra samtidig møbeldesign er regel 3.

Tanken om at poenget med et design skal kunne leses og oppfattes umiddelbart, er så sterkt innarbeidet at munnhell, eller memer, som 'dumb it down' og det 'enkle er ofte det beste' brukes som et eget lesehode for god design. Følgelig er jeg som designer opptatt av at det jeg presenterer blir forstått, og derfor frustrert over at komplekse problemstillinger blir forenklet og misforstått. At jeg umiddelbart grep kommentaren fra Boni Wiik 16.1.2018 om ikke å undervurdere betrakteren har å gjøre med et av målene med prosjektet. Fra Kuf-søknaden «Curious Cabinets» av 1.11.17 har jeg sakset inn:

*Prosjektet skal blande sammen den norske treskjærertidningen, antropologi og designhistorie i et diskursivt designprosjekt som undersøker rekkevidden av formidlingsaspektene ved design. Design som merkantilt virkemiddel er avhengig av enkle budskap. Design som en akademisk øvelse bør kunne klare å levere en kompleks argumenttrekke presist.*

De to første reglene har helt andre slagsider. At ting skal gå opp og at det er regler for hva som er tillatt til å tilføye og ikke, kan blandt annet leses i «jåleri» ved min fagtradisjon om hvordan du betegner deg selv. Produktdesigner, møbeldesigner, formgiver, formsøker, formfinner, etc. Mine professorer likte å kalle seg formgivere, jeg syntes det var harry å gi form. Til hvem gir man denne formen, og hvor kommer den fra? Den nye generasjonens variant har ikke vist seg å være noe bedre: i søken etter å eliminere enhver personlig preferanse (som en reaksjon på ideen om formgivere) tok vi premisser fra prosjektets ytre rammeverk og speilet disse inn i prosjektene som drivere for materialvalg og form. Det jeg synes jeg sitter igjen med er formale arrangementer av geometriske grunnformer loddet mot økonomiske valg i storstilt masseproduksjon. Egentlig er ikke dette jåleri men snarere et stort kulturspørsmål om menneskets plass i verden og kunstens plass i samfunnet. Designutdanning på en kunsthøgskole handler om nettopp dette.

Regel 1 og 2 lar seg best forklare via memer fra moderne design- og



# IT'S TESTICAL



arkitekturhistorie: Louis Sullivan og Adolf Loos, henholdsvis «form follows function» og «Ornament and(is?) Crime». Modernistenes drøm var at det universelle gir seg til kjenne når form følger funksjon: når noe står i et gjensidig eksisterende forhold er det et argument for sannhetsinnholdet i løsningen i seg selv. Da sier det seg selv at å tilføye er helligbrøde. Argumentet avhenger av en forståelse av at ornamentikk er et tillegg, og det er avhengig av hvordan du veker. Spørsmålet er hvor mye kan du jukse det til før du blir oppdaget? Noen designkonsepter har i seg den muligheten at de kan «gå opp i seg selv», andre har løse tråder, alle forsøker, men ingen utenfor den innvidde sirkel vil oppdage det. I overført betydning er det begrenset hvor god forklaring linjene dine trenger hvis en betrakter i gjennomsnitt kun bruker 27,2 sekunder<sup>1</sup> på å studere verket. Designverdens sterke tilknytning til markedsplassen forsterker grunnlaget for forenklinger og snarveier for at poenger skal oppfattes raskt. Ens syn på hva betrakteren er i stand til påvirker kompleksiteten i punkt 1 og 2. Dette utbroderes videre. Den andre sprekken redegjør mer for begivenheten at noe går opp.

## 2. SPREKK

Adolf Loos' essay "Ornament and Crime" fra 1908 fikk hele Europa med seg i å slutte med ornamentering. Siden essayet i synes å komme fra en sint mann er det fristende å si at poenget synes å være at ornamentikk står i veien for kunsten som trærne for skogen; Kapp de ned!

Essayet kom i endetiden til det kunsthistorien beskriver som historismen eller stilforvirringen, og leser man introduksjonene til de den gang enormt populære mønsterbøkene (pattern books), arkitektur- og designverktøy som introduserte stilarter i folioformat for lettvin anvendelse i alle mulige prosjekter, kan det virke som om tøylesløs bruk av ornamentikk hadde opprørt mange allerede. Augustus Welby Pugin skriver i sin introduksjonen til "Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume" fra 1863:

*On symbolism in art:*

*Ornament, in the true and proper meaning of the word, signifies the embellishment of that which is in itself useful, in an appropriate manner. Yet by perversion of the term, it is frequently applied to mere enrichment which deserves no other name than that of unmeaning detail, dictated by no rule but that of individual fancy and caprice. Every ornament, to deserve the name, must possess an appropriate meaning, and be introduced with an intelligent purpose, and on reasonable grounds. The symbolic associations of each ornament must be understood and considered: otherwise things beautiful in themselves will be rendered absurd by their application.*

*It is to the neglect of these principles that we may trace half the blunders and monstrosities that have disgraced modern art. Ornaments have been regarded as mere matters of whim.*

<sup>1</sup> Smith, Jeffrey K. og Smith Lisa F (2001) 'Spending Time on Art'. Rutgers University and The Metropolitan Museum of Art





Design- og kunsthistoriens rene kronologi forteller om triumfen over ornamentikkens unødvendighet, overdådighet og uselevstendighet, hvor historismen (stilforvirringen) er selve kronksemplet på hvor galt av gårde det kan gå. Modernismen retter opp i dette virvaret i overgangen mellom det 19. og 20. århundret og staker ut en ny kurs; mot det ekte, rene og universelle. Arketyper, kjerner og opphav finnes bak alt skribleriet. Freuds psykoanalyse åpner en ny dør inn til menneskets mysterier.

I 2013 ender dette eksperimentet med lanseringen av Kartells "Masters Chair" designet av Philippe Stark.

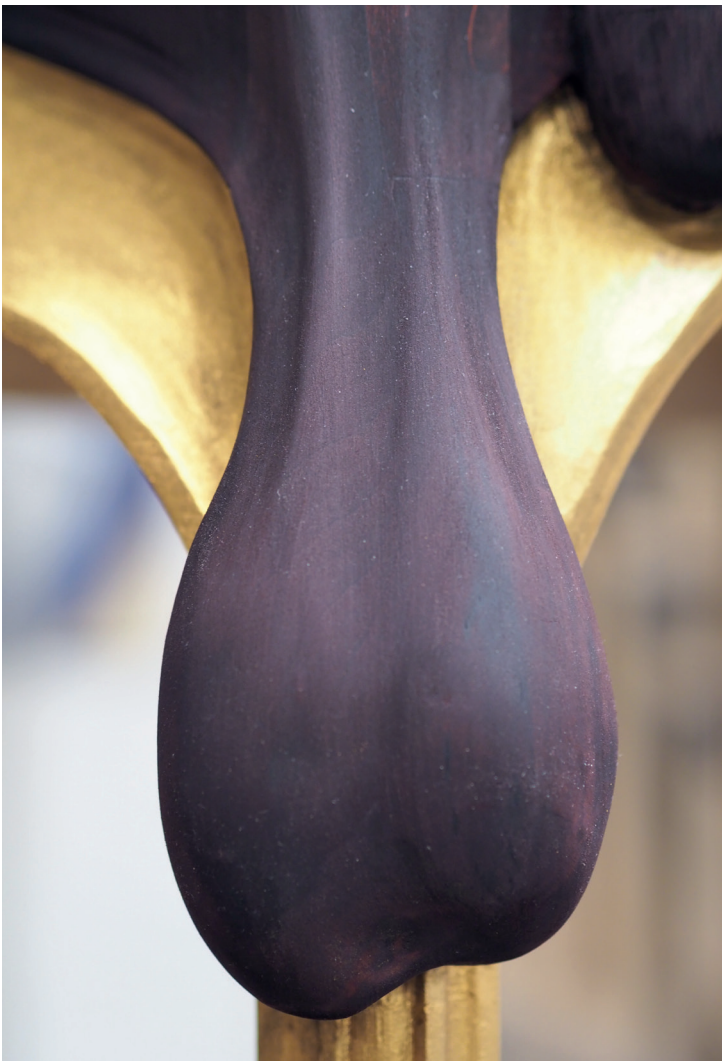
Kartells Master Chair er en plastikk-syntese av silhuetene til tre moderne stolikoner. Disse tre stolene representerer hver for seg svært gode eksempler på kompromisser mellom form, materiale og funksjon som tilsammen er mere enn bestanddelene: Formen er materialet er funksjonen er formen, som i et møbiusbånd. Smarte sammensøyninger mellom estetikk, tekniske muligheter og kostnad. Det er som om det ikke er noen overganger eller skjøter mellom form, materiale og funksjon. Det er vanskelig å si hvor stolen slutter og designet begynner. Ett grep liksom holder på plass alle delene i en balanserende likevekt. Dette er et ganske godt mål på hvordan den samtidige møbeldesigndiskursen forklarer god design. At det modernistiske målet med "form follows function" har utspilt sitt designfaglige mål, som en del av utdanningen ved en kunsthøgskole, synes åpenbar ved den kreative tomheten Philippe Starks demonstrer i sitt forsøk på å klistre sammen tre møbiusbånd til et stort. Det er ikke mer å hente. Løken er skrelt og det var ingen kjerne i den heller.

Her er designfagets uløselige kobling til moter og trender problematisk. Siden vi før sa "less is more" sier vi nå less på!

Den andre sprekken oppstår nemlig med vedkjennelsen om at vi tilsynelatende aldri kommer ut av denne pendelbevegelsen av sterke meninger om sannhet. Denne sprekken er full av usikkerhet og forvirring, men mest av alt trass<sup>1</sup>. Trass ledet av reaktivitet og affeksjon. Men med vedkjennelsen tvinger det seg på spørsmål om bakgrunnen for reaksjonen. (Trikket må være å kombinere trass-reaksjonen med hva den reagerer på og la denne polariseringen generere nye innsikter.) Jeg ender opp med vikarierende syn: Adolf Loos kan ta helt feil i å koble ornamentikk med ufiltrerte primitive drifter. Han kan ha helt rett i advarselen og sammenkoblingen mellom sin samtids ornamentikk og tribalisme, et syn jeg tenker er ganske utbredt i dag. (Dette var utgangspunktet for valg av motiv og tegning på rableblokk; for meg virker det også sannsynlig at Adolf Loos bidro til utviklingen av ideen om tribalisme). Essayet kan tolkes som at vi alltid bør være på vakt mot å la oss forføre av egne overbevisninger. Det er et uproduktivt ståsted mange kommer til og som jeg tror kjennetegner vår tid spesielt. Beslutningsvegring, så vel i kreative som i politiske prosesser. Sånn sett er verden moden for en ny Adolf Loos begivenhet. I skrevne

<sup>1</sup>Guiseppe Acimbaldo og grotesker opplever jeg som uttrykk for en slik trassighet. Også fenomenet "misericord", en trekloss på undersiden av klappsetene i koret i mange europeiske middelalderkirker som ble brukt til å lene seg på når messen forlangte stående stilling. Klossen synes derfor veldig sjeldent. En artig effekt av dette er at mange av de er utskåret med tøysete, flåsete og ikke-geistlige scener.





stund liker jeg tanken om at ornamentering er en menneskelig grunnstemning som tøyles så lenge et system finnes som tar i mot slike leveranser, enten de er drevet av trass eller overbevisning, men som finner bolig i alle mulige andre kriker og kroker når systemet forsvinner. Det mest interessante ved Adolf Loos og resten av gutta er at de lyktes i å overbevise om at selv møbler og hverdagslige bruksgjenstander *kan være* bærere av eksistensiell ballast. Det de ikke så var at:

## ET ORNAMENT ER EN SINGULARITET

Under er en magisk firkant, et todimensjonalt palindrom, den såkalte sator-arepo-formelen. Grunnen til at man kaller den magisk kan igjen forklares med hjelp fra modernistenes jakt på det universelle. Når form, funksjon og materialer sammen lager et kompleks som er helt som beskriver sitt eget eksistensielle univers, der alle bestanddelene er gjensidig avhengig av hverandre og på den måten rettferdiggjør sin plass i løsningen, kan det jo nesten ikke regnes som noe annet enn magisk. (Eller hermetisk tett og immun mot inngripen). Det todimensjonale palindromet under ble av de tidlige kristne brukt fordi bokstavene også staver to ganger Paternoster (fader vår) i kryss om N'en i midten med to A'er og to O'er til overs. A - O ble ofte avtegnet rundt avbildninger av Jesus Kristus og referer til et utsagn av i Johannes åpenbaring: «Jeg er Alfa og Omega, den første og den siste, begynnelsen og enden». Eller i kombinasjon med den ornamentaktige setningen fra samme bok: "I begynnelsen av Ordet, og Ordet var hos Gud, og Ordet var Gud". Skjønt det er uenighet om betydningen av ordene i formelen ble det på kristent vis forklart slik: slik man sår, høster man<sup>1</sup>. Tygg litt på det

I følge Augustus Welby Pugin er god ornamentikk, eller ornamentikk som fortjener

S	A	T	O	R				P							
								A							
A	R	E	P	O		A	T	O							
								E							
T	E	N	E	T				R							
					P	A	T	E	R	N	O	S	T	E	R
O	P	E	R	A											
R	O	T	A	S		A	T	O							
								E							
								R							

<sup>1</sup> BBC and Januszczak, Waldemar (2012) 'The Dark Ages: An Age of Light'





betegnelsen, nettopp av en slik karakter; ingen løse tråder. Sator-arepo-formelen er et ornament, etter Augustus Welby Pugins' forståelse, men med bokstaver og ord. For de som er tilbøyelige for sånt leses de som eksistensiell logikk. Skeptikeren vil lete etter hull i argumentet og begge finner det de leter etter.<sup>1</sup> Men det er verdt å merke seg at de praktisk-estetiske fagene typisk søker 'det magiske' der ting går opp eller faller på plass av seg selv. Det som er spesielt interessant med ornamentikk er at det som skal gå opp er helt praktisk, helt håndgripelig og det er rett foran nesen din, men er svært krevende og derfor noen ganger tilfredsstillende arbeid.

På et vis er palindromer som dette for gode til å kunne være sanne. Så vi sjekker. Når vi ser at det stemmer slipper de ikke taket. De blir selvforsterkende og begynner en slags logisk selv-metabolisme. De får en underlig tiltrekningskraft, det er tilfredsstillende, de nydelig enkle og undertegnede tror derfor at (ornamentikk) tradisjoner er undersøkelser av anvendelsen av en original singular oppdagelse/ opplevelse.<sup>2</sup> Det mest besnærende ved slike innfløyte greier, som tilsynelatende virker altomfattende, er selve øyeblikket man i arbeidet sitt har oppdaget en slik Ouroboros virker det som om den har skapt seg selv. Samtidig i skapelsesakten, umiddelbart og synkront, blir betydning, hensikt, løsning og problem det samme. En opplevd praktisk-estetisk singularitet.

Fra Julekalenderen til Treskjærerverkstedet.no 1.12.2013 av Jon Anders Fløistad

*Motivet på [urnes]portalen består i hovedsak av tre forskjellige typer dyr; et stort hoveddyr, endel lange, slanke ormer, tilsynelatende med to bein, og en rekke syltynne små ormer med hode og hale, flettet inn mellom de andre dyrene. Hoveddyret er sett i profil, med fire bein, lang nakke, en slags krøllete man, dråpeformede øyne, lange tenner og en distinkt nesesyngje. Det er vanskelig å trekke noen konklusjoner omkring hva slags dyr det kan være, både hest, løve, hjortedyr og hund har vært nevnt, uten at noen peker seg ut som spesielt nærliggende. De store ormene lar seg heller ikke lett plassere i biologien, selv om de, til tross for beina, har endel trekk som peker mot ormer som forbilde. Om ikke annet så kan de være ormer allegorisk. De minste ormene er den delen av portalen som ligger nærmest den naturlige verden. Bortsett fra en hale som minner mest om en fransk lilje, er de ganske kloss opp mot naturlige ormer, og kan se ut som de er lagt inn delvis med den hensikt å få flettingen i ornamentet til å gå opp. Det lar seg nemlig knapt gjøre å få flettingen mellom dyrene og ormene til å gå opp med annenhver over og under, med mindre en legger inn elementer som de minste ormene.*

Uten memene fra Adolf Loos(O & C), Louis Sullivan (FFF) og Mies van der Rohe (L is M) ingen møbeldesign, men jeg ser ikke lengre noen grunn i å ekskludere ornamentikk, eller noe annet for den saks skyld, om man aksepterer at et premiss for kulturell verdi er singularitet. «Less is more» er jo nesten definisjonen av en singularitet, bare misforstått gjennom polariserte brilleglass. Polarisert, paranoid/ tabloid - polaroid?<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Loe, Erlend (2006) 'Organisten Petter Amundsen'

<sup>2</sup> Brattekås, Sigrun Lie og Buen, Knut (2013) 'Blomane ropa på meg! Rosemaleren Knut K. Hovden'. Boken beskriver livet og arbeidet til Hovden og viser mange rikt dekorerte detaljer og interiører. Flatefyll er et begrep mange kjenner, både i og utenfor kunsthåndverket. Det er en nedsettende betegnelse og innledningsvis tenkte jeg likt om flatefyll og rikulekopper: som en besittelse.

<sup>3</sup> Hockney, David. (2001) 'Secret Knowledge, Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters'





The less, the more

Jo mindre, dess mer

V

V E L

L

Her er to andre artige palindromer:

SATAN, OSCILATE MY METALIC SONATAS!  
A MAN, A PLAN, A CANAL - PANAMA!

Her passer det å minne om forsøket på å finne ut av hva pungene i Q.E.D. 2018 henger på. Én inngang til lesning av skapet er satirisk og ligger forkledd i hybrid om at jeg, høyskolelektor Bjørn Jørund Blikstad, har funnet en kulturell singularitet ved å testikkelornamentere et vitrineskap. Selv om dette er tøv, har det blitt litt sant på et personlig plan. Prosjektet har endret på mye for meg allerede, og har gjort det nødvendig å gjøre opp regnskap for min egen fremtid, både profesjonelt og personlig. Skapet er her nå, men jeg vet ikke hvor det skal stå enda.<sup>2</sup>

## TROLL

Typisk for ornamentikk er at linjeføringen skal være helhetlig og at flettinger skal være annenhver over og under. Dette blir fort vanskelig men likefullt arbeider man mot dette målet, for om man får det til kjennes det ut som om man har oppdaget noe. Hvis det går opp er det sant, liksom. I et slikt type arbeid, der en form for praktisk estetisk logikk forfølges til det ekstreme, er det fort gjort at man arbeider seg inn i et hjørne. Man skaper kontinuerlig problemer for seg selv som må løses på et eller annet konsistent kreativt vis som er loddet mot en form for estetisk teori og forståelse blandet med kulturelle preferanser og opplevelse av hva som er 'riktig'. Akantusornamentikken er forfinet over 2500 år, den sies å startes ved de korintiske søylekapitélenes tilblivelse, og oppdagelser innenfor dette systemet er løsninger på problemer der andre har trodd det stoppet opp.

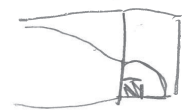
I KUF-søknaden hadde jeg satt opp ti dager (som ble tolv til slutt) en gang hver uke på Treskjærerverkstedet AS på Fornebu. De tre første gikk med til å sondere



<sup>2</sup> Astruc, Rémi (2010) Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle : Essai d'anthropologie littéraire. Min fransk er ikke god nok til å kunne lese denne boken, men Wikipedia sier dette om den, gitt at jeg har forstått det riktig, virker aktuelt for prosjektet; Rémi Astruc has argued that although there is an immense variety of motifs and figures, the three main tropes of the grotesque are doubleness, hybridity and metamorphosis. Beyond the current understanding of the grotesque as an aesthetic category, he demonstrated how the grotesque functions as a fundamental existential experience. Moreover, Astruc identifies the grotesque as a crucial, and potentially universal, anthropological device that societies have used to conceptualize alterity and change - For mitt vedkommende synes det åpenbart at critical design må forstås som grotesker.



FORSIKTLIG



mulighetene jeg hadde sett for meg med strekkmerker og sener i en første test på balleskurd. Jeg hadde basert denne på et bilde av en oksetestikkel funnet på Internett. Tre forhold i denne testen opptrer som viktige: 1) gjennomskjæringer blir negativ form og er like viktige i helheten<sup>1</sup>, 2) at én testikkel alltid er lengre enn den andre bidrar til å vise tyngdekraft og viljeløshet samt 3) forskjellen på ren figurativ skulptur og ornamenter som illuderer dybde i flaten. De fleste historiske beskrivelser har med hvor dype treskjæringene er. Det sier noe om hva som er oppnådd med dimensjonene på virket som er benyttet. Det er avansert på hver sin måte, om treskjæringene er dype eller flate. Kanskje den første oppdagelsen for alle nybegynnere er problemene ved at linjene forflytter seg når man begynner å skjære. Man må hele tiden reforhandle føringen av linjer og motiver for å beholde noe av tanken fra skissen. De beste eksemplene i tradisjonen er halvflate og halvabstrakte tolkninger av noe som like gjerne kunne vært helt figurativt.<sup>2</sup>

Disse tre forholdene forklarer noe av fremdriften og prosessen ved balleskurden. Skissene i begynnelsen var tegnet på en sonderende måte for meg selv med en viss grad av nøyaktighet. Denne nøyaktigheten beskriver hva betrakteren er ment å se først. Jobben ligger i å få til dette førsteinntrykket i kompromiss med linjer som forflytter seg i det dybdene endres. For mitt vedkommende ble dette tidkrevende pga av skapets størrelse og konstruksjon. Delene må skjæres hver for seg for at de skal være mulige å tvinge fast i arbeidsbenken. Hvis de ikke er festet kan man ingen kontrollen over hverken verktøyet eller emnet. Reforhandlingene i linjeføring skjer i stadige bytter mellom midlertidig montering og fastspenning til benken. En fordel var at jeg kunne arbeide på samme emner på flere steder siden det enkelt lot seg frakte, men logistikken ble en utfordring fordi jeg ofte mistet tråden. I øyeblikk av klarsyn der de siste valgene er tatt med enda en ny farge på sprittusjen, ble jeg igjen usikker da emnet lå fastspent på benken, klar for nye hugg. Da usikkerheten ble for stor, eller når det stagnerte helt, gikk jeg tilbake til tegnebrettet for nye sonderinger. Grove feil i trearbeidet var ergerlig siden det i verste fall resulterte i at jeg måtte lage hele emnet på nytt og mye arbeid gikk tapt. Noen gale valg ble permanente i trearbeidet fordi jeg ikke orket å rette de opp. Andre feil genererte nye og bedre muligheter.

Emnene ble laget i en avveining mellom å ha nok gods tilgjengelig for mange nok muligheter, men samtidig så små som mulig for å spare tid og krefter. Kroppen vil helst fjerne så lite masse som mulig når den vet at vi noen ganger i timesvis blir stående krumbøyd over emnet.<sup>3</sup> Jeg strevde mye med motivene til kronen på skapet:

Valget for hvordan kronen skulle bli ble tatt en dag i frustrasjon. Lei av stagnasjonen, ute av stand til å tenke ut eller tegne fram en logisk utvikling av hengende selvgenererende balleformer i toppen av et skap, med en krone som skulle referere til andre tradisjonelle skapkroner, kan jeg se nå at jeg tok valg der andre beveggrunner, av en helt annen personlig karakter, trengte seg på. Det tok nemlig en ganske god stund før jeg så selv at det var et troll jeg hadde skapt. Jeg ble gjort oppmerksom på det, og etter det kunne jeg ikke se annet. Mye tid gikk med på å dekke over denne elementærfeilen. (ref regelverket).

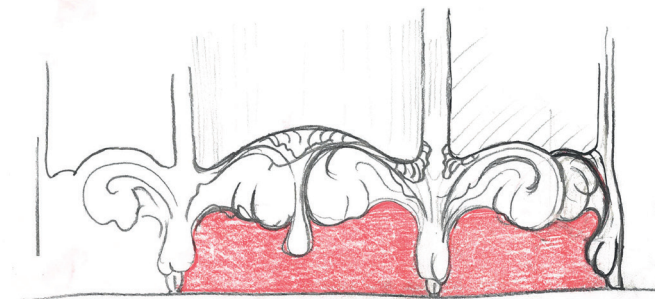
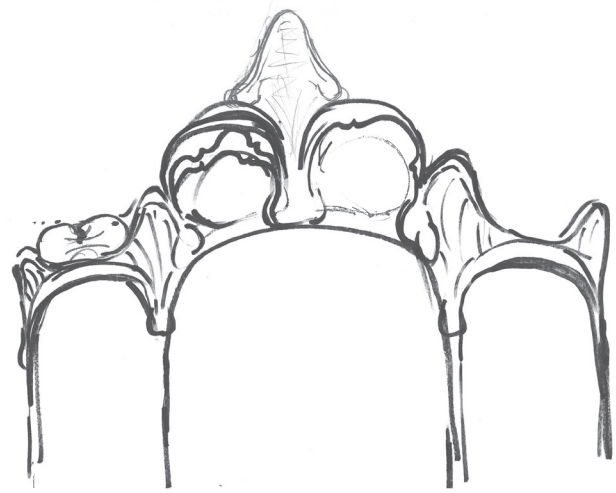
Norsk visdom fra folkedypet minner meg på at det jeg leter etter med denne refleksjonen er hva testiklene i skapet henger på, og det jeg finner plager meg:

<sup>1</sup> M.C.Escher demonstrerer i mange av sine tegninger det gensidige forholdet mellom figur og bakgrunn. I hans tilfeller beskriver de singulære forhold og effekter.

<sup>2</sup> Stian Grøgårds forelesningsrekke 'Kunsthistorie 3, Kunsten etter 1945'. Presenterer blandt annet en lesning av konseptkunstens forsøk på å undra seg dybdevirkninger i maleri, ble en interessant parallell til det betingelsesløst halvflate.

<sup>3</sup> Treskjærere har benker som er 20-30cm høyere enn andre trearbeidere fordi kontroll over skjæringen trenger kraftoverføring fra beinene. Hvem som vinner av kroppen og viljen i debatten om arbeidsmengde er alltid uklart.





Da han hadde fått nisteskreppen på nakken, strøk han av gårde. På veien møtte han en gammel mann, som var så kroket og gudnådselig.

«Hvor skal du hen?» sa mannen.  
«Jeg skal bort i skogen og gjøre trau til far min, han liker ikke å ete i lag med oss andre», sa han Per.  
«Trau skal det bli!» sa mannen.  
«Hva har du i sekken din?» spurte mannen.  
«Møkk», sa han Per.  
«Møkk skal det bli», sa mannen.

Så strøk han Per bort i eikeskogen og hugg og tømret alt det han vant; men alt han hugg, og alt han tømret, så ble det ikke annet enn trau og trau. Da det led til middags, skulle han ha seg noe å leve av og tok opp nisteskreppen sin. Men det var ikke mat, det som var i nistesekken.

## HVORFOR LOT JEG TROLLET VÆRE?

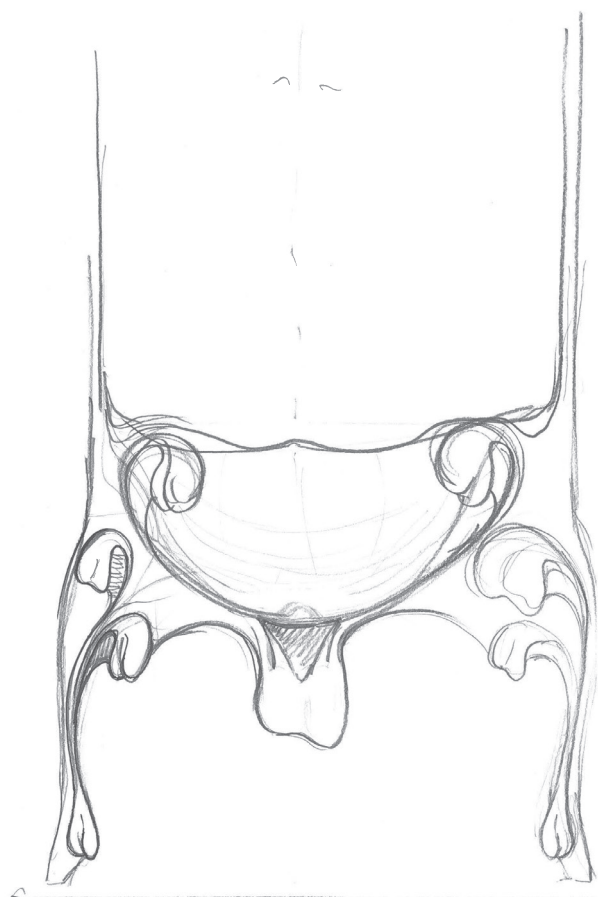
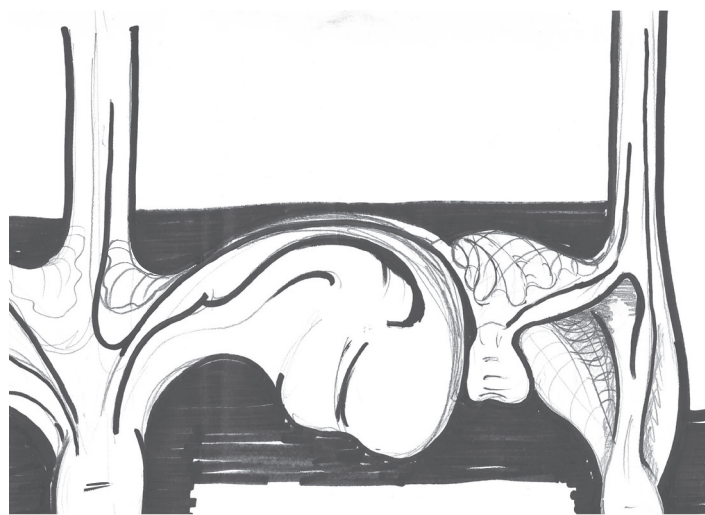
Den praktiske grunnen til at øynene kom til var opplæring i et rokokkotriks kalt C-krull. C-kruller som navnet hentyder til er omtrent som bokstaven c og egner seg ypperlig til 'å komme seg fra et sted til et annet'<sup>1</sup>, med kun spente fiskestanglinjer. De kan fungere som utgangspunkt eller rotknoll for hele skjæringen, eller som en motvekt i et ellers homogent linjeverk. Drageportalenes ornamentikk har typisk som sin start, eller rot, et dragehode nederst ved dørstølpene hvorfra alt annet i ornamentikken og motivene kommer fra. Slik kan også C-krullene brukes. Det er en snedig måte å komme seg ut av et problem en har laget seg.

C-krullen er tradisjonelt en kurvet og ganske dyp hulkeilprofil, noen med gjennomskjæringer, andre med radiale spor, som i hver ende terminerer i en spiral eller klump. De langsgående kantene av hulkeilen blir gjerne utstyrt med en bølget avslutning, på Fornebu kalt blafrekant eller bøltevev. Et annet triks er bruskarokk, ikke bruks, men brus som i øre- og nesebarokk. Hvorfor håndverkere igjen og igjen bruker kroppslige analogier for å sette ord på arbeidet sitt (moderne møbelanatomi er alle kjent med) tror jeg ikke er verre en at størrelsen på arbeidet med å presist beskrive alle sammenhenger og forløp er uendelig og håpløs. 'Forkortninger' melder seg automatisk; antropomorfisme og pareidoli er kanskje det vi kan best og er et supert verktøy sånn sett.

Det første C-krullene gjorde for meg, var at de hjalp meg å komme høyere opp. Høyde var viktig for at det kunne bli en krone. Noen slike kroner, som på altertavler, er tilogmed skrådd fremover for dramatisk effekt. I arbeidet med kronen, før jeg hadde oppdaget at c-krullene var øyne, var tanken at gjennomskjæringene ikke skulle være så store som de til slutt ble, men forholde seg 'Escheresque' til en mindre pung. Denne pungen skulle skape en slags vortex. Det var når de første

<sup>1</sup> Et møbel består av deler som er mekanisk satt sammen eller limt. Følgelig blir det skjøter mellom delene. Disse skjøtene er gjenstand for mye designarbeid. Mange typer overganger er designet for at skjøten skal tåle at materialet beveger seg; treverk er hygroskopisk og utvider og trekker seg sammen flere ganger mere på tvers av fibre enn langs med. Den konstruktive styrken i treverket er langs med fibre og overganger og skjøter mellom treverk av ulik fiberretning er gjenstand for designproblemer. Det tre-dimensjonale er nådeløst, og problemene diskutert i avsnittet på side 9, om virtuelle avslutninger i det to-dimensjonale plan, handler om det samme problemet og avslører alle som prøver å jukse. Med utgangspunkt i en stol med fire ben, fra et formgivningsperspektiv, er det derfor et viktig aspekt hvordan 'du kommer deg' fra ett ben til et annet, altså med linjeføring og konstruksjon. Naturen har løst denne overgangen, hvertfall mellom bakbeina, med pung eller jur. Den platetektoniske forklaringen, at for eksempel søylekapiteler uttrykker og markerer tyngdeoverføring og kraftforflytninger, er velbrukt i undervisningen; De joniske søylekapitelerne ser jo veldig ut som majonestuber. Karyatidene, feks ved Erekhtheion, atlasen og atlanten, forteller en historie med enda mere trøkk.





gjennomskjæringene ble gjort, etter tusjmerkene på emnet, at øyet tredde fram. Her stoppet det helt opp. Ikke bare ble det alt for trangt til å komme til med jernene, øynene forandret midtpungen til en nese og skapdøren til en gapende munn. En symbolsk katastrofe. Skrik, liksom. Dette skjedde en av de to siste dagene på Fornebu i slutten av juni 2018.

Ikke før i slutten av juli hadde jeg tatt et valg om å skjære øyehulene helt ut. Jeg kunne da gjøre hulkeleiene i c-krullen, og de ekstremt trøblete områdene mellom midtpungen og de to pungene på hver av side den, helt ferdig før jeg mikket til vortexballa fra baksiden, av et annet emne. Det ble aldri slik, for jeg evnet ikke finne en plass til dem lengre etter ideen om å lage et kuppelaktig tak mellom buene i skapdøren og sideåpningene. Jeg satt da igjen med et forklaringsproblem for C-krullene; det var ingenting i skurden ellers som genererte dem, de var uten motiv. Trollet måtte derfor inkorporeres på en annen måte og konsekvensen er dette skriveriet.

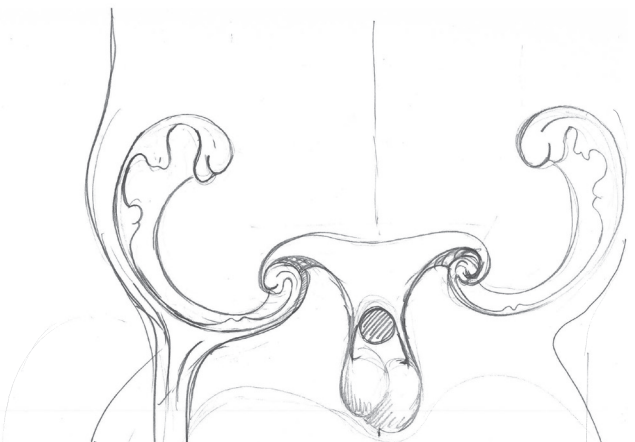
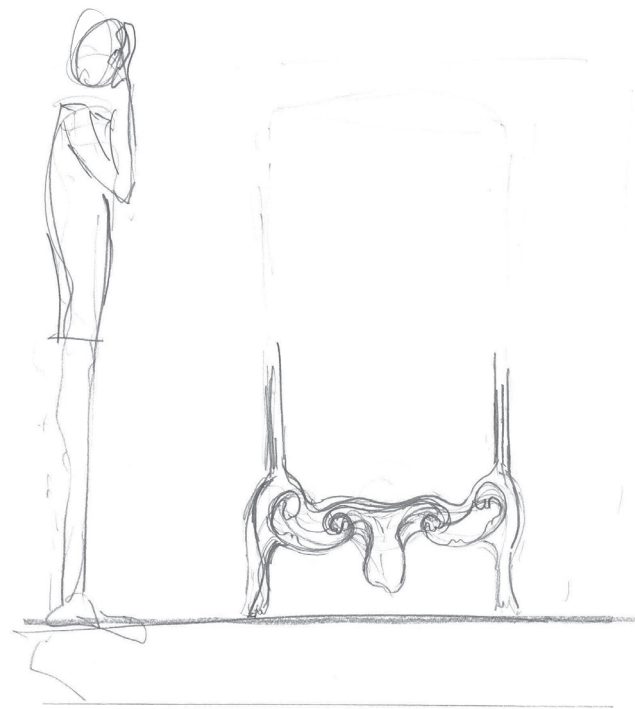
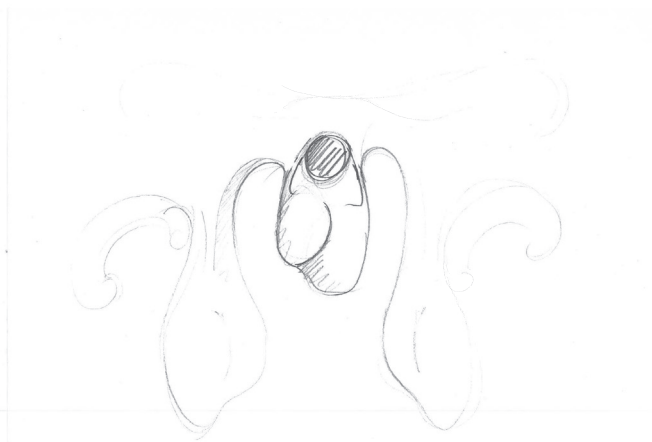
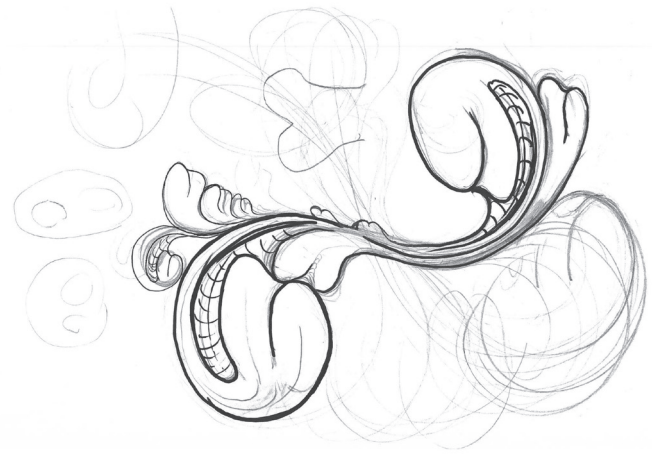
Skrivet kunne ikke lengre være en distansert og kjølig rapport ved siden av skapets latterlige umulighet. Jeg befinner meg i stedet i retten og har bestemt meg for ikke å jule.

## 1. SPREKK

Som utøver av noe jeg tror er en designkultur som stammer fra SHKS og kanskje også tegneskolen i 1818, som i en eller annen grad fortsetter ved KHiO, er jeg hele tiden på jakt etter opplevelser og erfaringer som kjennes riktige. Disse bruker jeg for å overbevise meg selv om at det jeg gjør er rett. En slik 'höydare' skjer ikke så ofte som jeg skulle ønske, men likevel er disse små euforiske begivenhetene selve grunnen til at jeg fortsetter. Følelsen blir et argument i seg selv og engasjementet kommer med på kjøpet. Dette er aktuelt også i undervisningen og blir til syvende og sist et uttrykk for en designtradisjon som ikke presser studenter inn i en mal men heller åpner for at noe innenfra skal komme til uttrykk.

Slik jeg forstår designverden er den delt i flere motstridende forståelser og verdenssyn. Noen benytter seg av design som et merkantilt fortrinn, andre tenker at design handler om å skape hjelpemidler til bedre og enklere liv, det finnes en ide om innovasjon og utvikling av dagens artefakter for å bedre verdens ressursbruk, og uendelig mange flere. Den videste definisjonen er kanskje påstanden at design er et uttrykk for menneskets behov for å påvirke omgivelsene sine. Møbeldesign ved KHiO definerer seg i en forlengelse av Bauhausskolens studieplan, hvori det gamle navnet på et vis treffer spikeren direkte på hodet av hva målet med utdanningen er/var; Statens Håndverk- og Kunstindustrihøgskole. Vi legger stor vekt på at materialnærhet og verkstedtilknytning er essensielt for å oppnå en fornuftig forståelse av forholdet mellom form, material og funksjon. Kunstindustri, som den mest interessante delen av navnet, eksisterer som all annen industri i et intrikat system av effektivitet, pris og marked. Ulik vektning av alle disse elementene gir forskjellige tilnærminger til forståelse om hva design er. Grunnen til at Kunsthøgskolen i Oslo synes at designere trenger god innsikt i forholdet mellom materialer, form og funksjon er nettopp for å finne løsninger som er mulige i samspillet mellom industrien og de estetiske fagene. På en kunsthøgskole er det naturlig at vi vektet andreledes enn på en designskole.





Det virker nesten nådeløst: For at studentene skal kunne forstå de kompliserte forholdene har vi konseptuelle oppgaver som skal tolkes individuelt, forankres teoretisk/kulturelt og gestaltes materielt og maskinelt. Dette omkranses av en selvgranskning via metodikk og filosofi. Men det skjer noe på veien til konsistente designløsninger, fra verksteder til arbeidsplassen mellom forelesningssalen og livet utenfor som går utenpå hele prosessen og gir slitet mening. Men det passer ikke lengre inn i systemet av kunstindustri, og det oppstår sprekkdannelser. Undertegnede tror at det som skjer, i stor grad handler om bakgrunnen til debatten rundt de praktisk estetiske fagene i skolen. "Tør vi ødelegge de praktisk estetiske fagene i skolen?", Aftenposten 05.09.2017 signert rektor ved Kunsthøgskolen i Oslo og "Ikke splitt kunst- og håndverksfaget" signert dekanene ved design og KH fra samme skole, i samme avis, vitner om manglende forståelse for disse fagene fra bla. myndighetenes side. Det er et privilegium færre og færre forunt, det å ha kjennskap og erfaring til prosesser ved praktisk-estetisk-konseptuell ideutvikling og problemløsing. Bekymringen for hva som kan gå tapt kan ta mange former.

Måten undertegnede har argumentert for hensikten ved verkstedtilknytning og materialnærhet har vært med en modell av det sensoriske og motoriske nervesystemet i menneskekroppen: Dr. W. Penfields cortical homunculus (1951); "den lille mannen i hjernebarken". De enorme hendene til denne lille mannen bekrefter de praktisk estetiske fagenes empiriske posisjon; Persepsjon er hjernens metode for å få tak i informasjon om verden - Fenomenologisk betyr det at jo flere erfaringer man har, i.e sensoriske og motoriske hjernekoblinger, dess mere har bevisstheten å tygge på. Jo flere lag av bevisstheten man føler man bryter gjennom dess viktigere blir erkjennelsen.

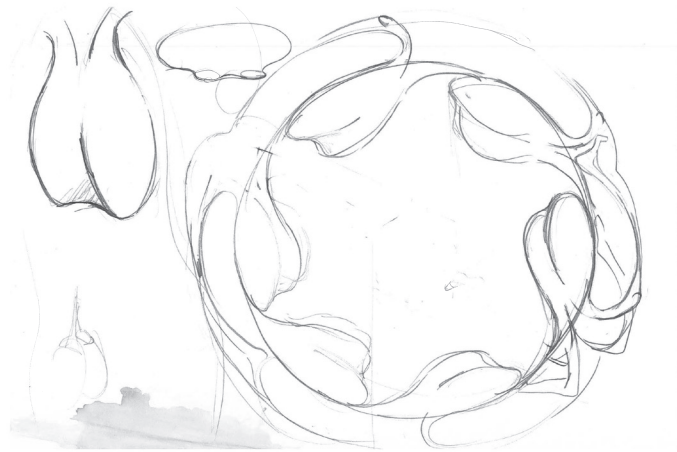
*Hvis jeg hensynsløst prøver å presse gjennom mine ideer ved å utøve vold mot treet eller steinen, så hevner de seg ved å sprekke, knekke, bøye seg eller bare være generelt jævlig og nekter å følge min vilje. Men noen ganger er vi mer i takt, materialet og jeg, og vi kan bli enige om en form som begge kan akseptere.*

Mattias Härenstam. Svakheter, hemmeligheter og løgner. 2016 Vigelandsmuseet

Antropologien gjenkjenner dette som animisme. Besjelingen og viljen vi ilegger materialene og verktøyene vi jobber med minner om sjamanisme og naturreligioner. Om vi tror på det eller ei, og litt avhengig av hvor langt en er villig til å dra denne linken, forandrer ikke at denne djupe sensoriske opplevelsen har skjedd og satt metafysisk spor. Sett herfra (eller derfra); høyt opp og langt bort, blir da den modernistiske designdisiplinen, hvor merkelappen Scandinavian design pta. leder an, å se bare som en utprøving av variasjonsmulighetene i samspillet mellom mennesker og fabrikk. Det har egentlig ganske lite å gjøre med grunnen til at vi ønsker at de praktisk estetiske fagene skal fortsette å eksistere.

Den første sprekken som oppstår, skjer i forsøket på å forene en meningsfull kontakt med verden og de jordlige utfordringer til industrier tilknyttet designfagene. Spørsmålet som meder seg er om flere variasjoner over samme tema lengre tjener noen hensikt? Siden det er lett å se hva en fabrikk gjør, hva er det egentlig vi holder på med? Denne sprekken blir større når vi inkluderingen klimapolitikk, men det finnes måter å unngå klimaspørsmålet for møbeldesignere hvis vi skylder på billige reproduksjoner og kopier av åndsverk med verkshøyde.





Oppsummert oppstår det en sprekk, automatisk, typisk midt i 1. undervisningssyklus ved møbeldesign ved Kunsthøgskolen i Oslo, mellom praktisk estetisk "frelse" og profesjonelt nedslagsfelt.

- Gjør det noe da? sa min professor Svein Gusrud til meg.  
Det er en sprekk det går an å leve med.

Han spilte jazzbass og malte akvareller på fritiden.

### 3. SPREKK

(2.sprekk: Adolf Loos, [...] fikk med seg hele Europa i å slutte med ornamentering)

Utenfor kunst- og kultursentraene fortsatte likevel ornamenteringen for fullt. Hjerleid Husflidskole på Dovre ble opprettet i 1886 og utdanner fortsatt lærlinger i bla treskjæring. Hoveddelen av undervisning i akantusskurd foregår i dag fra en variant av Jacob Bersveinson Klukkstad (ca. 1705-1773) og danner utgangspunktet for det man i dag kaller Gudbrandsdalsakantus. Den norske treskjærertradisjonen går langt tilbake med Osebergfunnet, eller Urnesportalen, som uttrykk for denne kunstens toppunkt, mens akantusrankene kom til dalen med impulser fra Europa via pilegrimsleden til Nidaros. Dette motivet er bearbeidet sammenhengende i 2500 år, men ikke innenfor diskursen på kunstinstitusjonene de siste 100 år.

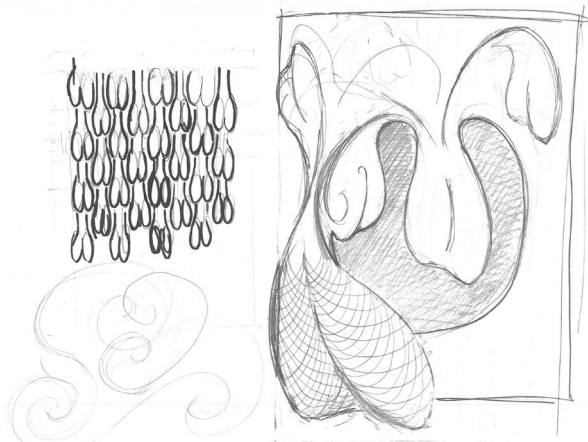
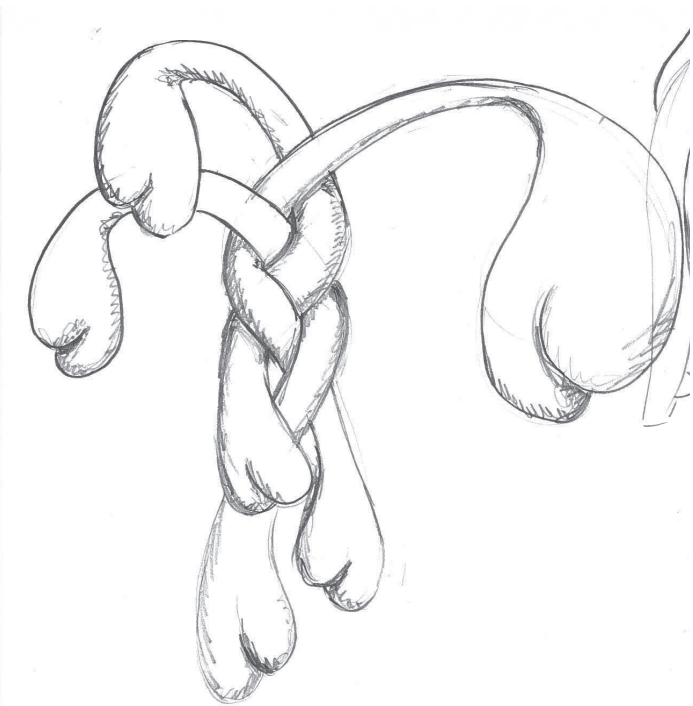
Boken "Blomane ropa på meg" av tradisjonskunstner Knut Buen, om sin læremester i rosemaling Knut K. Hovden, bruker den praktisk estetiske metafysiske kjensgjerningen som tittel. Institutt for Bruk ble kanskje opprettet på bakgrunn av en lignende felles forståelse for det meningsfulle ved praktisk estetisk arbeid, og det var ved en workshop om rosemaling med Knut Buen jeg kom i kontakt med denne boken. Institutt for Bruk er nå blitt et ekte skyggeinstitutt på lik linje med andre stemninger som har gått hen og inn i veggene på Kunsthøgskolen. Grunnen til avviklingen kan kanskje skyldes at Steven Wrights "towards a lexicon of a usership", avfeier de filosofiske konsekvensene bak opprettelsen som aktuelle.

Mitt møte med "husflid og brukskunst", som representanter for kulturuttrykk SHKS "brøt med" på 60 og 70 tallet, har overbevist meg om at kunstinstitusjonene ikke helt anerkjenner at den "praktisk estetiske erkjennelsen" drar med seg en metafysikk. I stedet for å diskutere den åpent forsetter den å legge seg i veggene på Kunsthøgskolen, eller den vokser inne i skapene.

Trass i euforiske opplevelser ved skapende arbeid aksepterer få av oss at materialer faktisk har sjeleliv, vårt verdensbilde tillater det ikke helt, men via antropologien og psykologien kan vi akseptere besjelingen og følelsene dette drar med seg som en artsspesifikk egenskap, som også f.eks. antropomorfisme, pareidoli, fetisjer osv. Kunnskapen om, og det intellektuelle fugleperspektivet på menneskets historie antropologien tilbyr oss, som den bevisste handlingen av å implementere antropologer i designundervisningen drar med seg, kontekstualiserer kulturuttrykk som tillater helt nye synsvinkler.

Antropologer har tradisjonelt brukt etnografisk- og primitiv kunst til å komme fram til noe som er anvendelig for intellektuell forståelse av begrepet kultur. Diskusjonen om begrepet kultur definerer målet, eller effekten av menneskets gjøren





og laden, oppstår samtidig med kimen til opprettelsen av den vitenskapelige grenen antropologi, Oxford i 1896. Øykulturer i Stillehavet og Indonesia blir naturligvis interessante i forfølgelse av Galapagosøyenes status for utviklingen av Charles Darwins evolusjonsteori. Et mye yndet studiesubjekt er ornamentikken ved baugen av kanoene brukt til krigføring mellom polynesiske øysamfunn. Alfred Gell skriver i essayet "Technology of Enchantment and Enchantment of Technology" (1992):

*But if the demoralization of an opponent in contest of will-power is really the intention behind the canoe-board, one is entitled to ask how the trick is supposed to work. Why should the sight of certain colours and shapes exercise a demoralizing effect on anybody?*

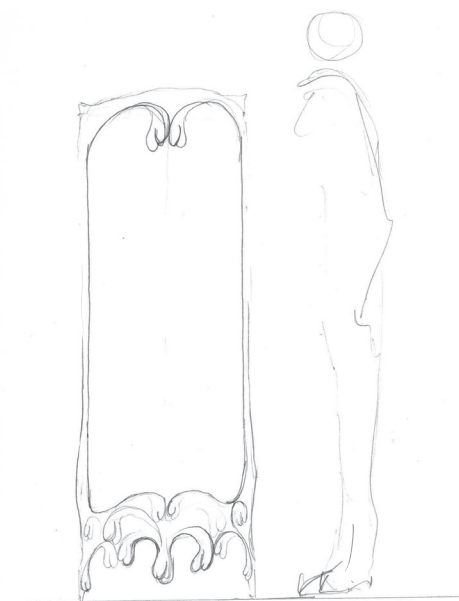
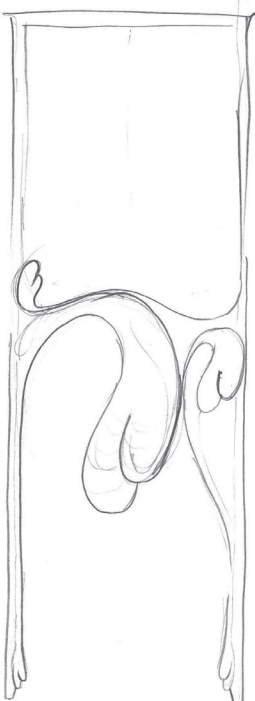
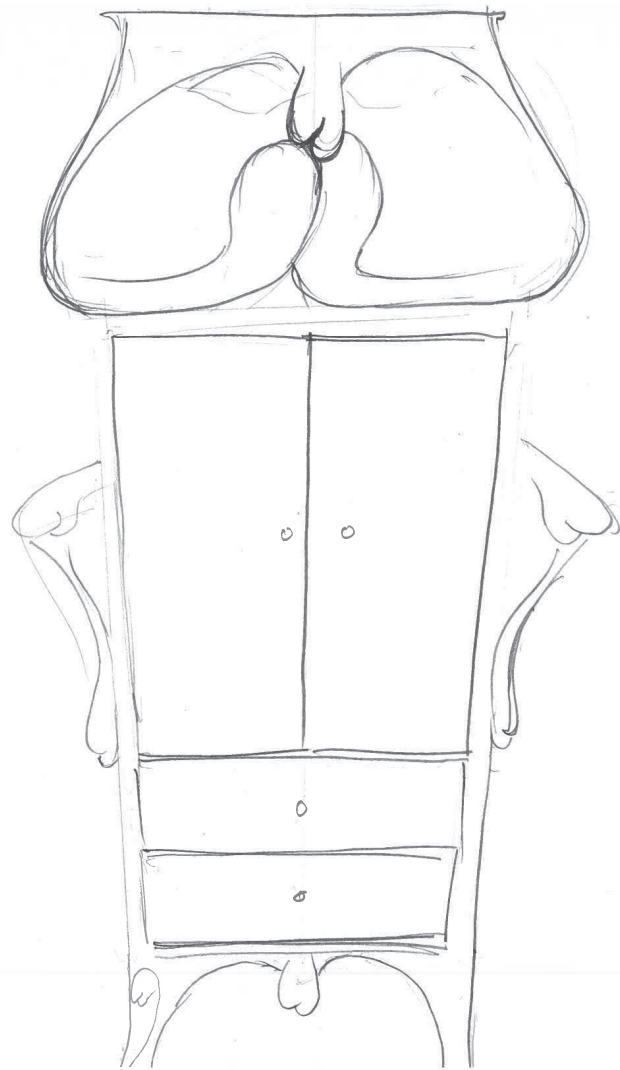
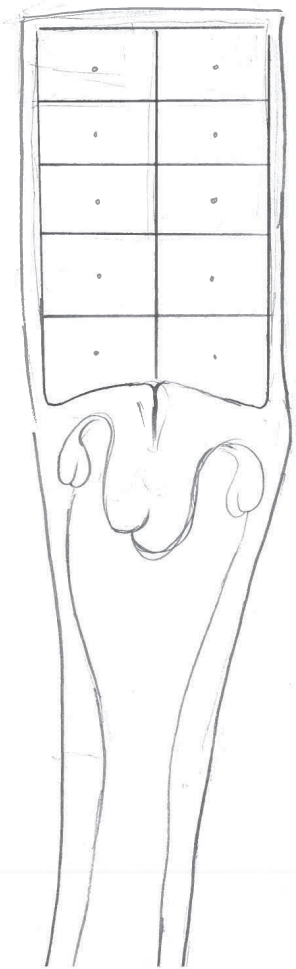
*The first place one might seek answer to such a question is in the domain of ethology, that is, in innate, species-wide dispositions to respond to particular perceptual stimuli in predetermined ways. Moreover, were one to show such a board to an ethologist, they would, without a doubt, mutter "eye-spots!" and immediately start pulling out photographs of butterflies' wings likewise marked with bold, symmetrical circles, and designed to have much the same effect on predatory birds as the boards are supposed to have on the Trobriandres' Kula Partners, that is, to put them off their stroke at a critical moment. I think there is every reason to believe that human beings are innately sensitive to eye-spot patterns, as they are to bold tonal contrasts and bright colours, especially red, all of them features of the canoe-board design. These sensitivities can be demonstrated experimentally in the infant, and in the behavioural repertoire of apes and other mammals.*

Et slikt argument tar ikke inn over seg den skapende siden av opprinnelsene til tingen. Utfordringen ved å skape noe som er så intrikat og kulturelt sammenhengende er formidabel. Enda mer krevende er det å gjøre noe som ikke gir mening. Argumentet tar derfor ikke inn over seg viktigheten av den praktisk estetiske erkjennelsen som ligger til grunn for skapergledden. Sist uttrykt i Norge av rektor ved Kunsthøgskolen i Aftenposten 06.09.2017:

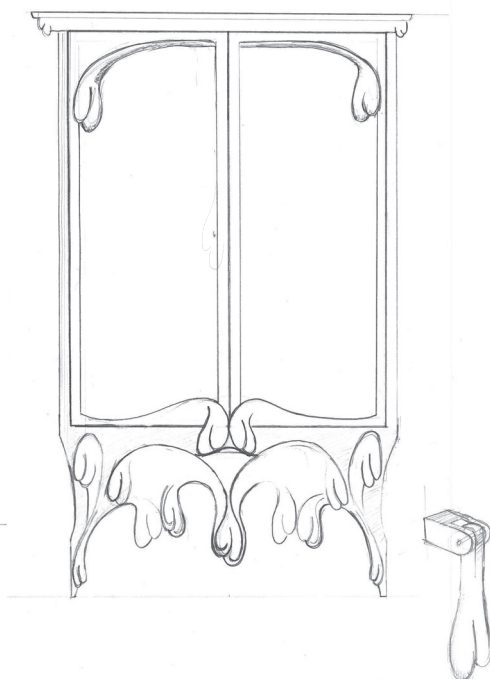
*Vi må slutte å betrakte kunsthøgskolen og de praktisk estetiske fagene som pynten på kaka. De er tvert imot grunnen til at vi lager kake [...]*

Om jeg forfølger ideen om å oppdage "kulturens galapagosfinker" kommer ikke jeg til noen annen konklusjon enn at kulturuttrykk ikke er noe annet enn et genetisk uttrykk. Født sånn eller blitt sånn blir to sider av samme sak. Kulturen blir fenotypisk og kunstneriske valg et intrikat system av overlevelse. Kultur blir det samme som kropp i forlengelsen. Belegget, eller det kunstneriske argumentet for denne påstanden er forsøkt i skapet *Q.E.D. 2018*, som er det praktiske resultatet av KUF-prosjektet Curious Cabinets. Sprekken jeg ønsket å vise er at de ontologiske konsekvensene av å benytte en kulturdarwinistisk forklaringsmodell produserer et verdensbilde som reduserer kultur til natur og tanken er at hypotesen faller på sin egen urimelighet. Dette var en av baktankene ved *Q.E.D.2018*, men så enkelt er det nok ikke.





- ROCOCO STONES -



## 4. SPREKK

Alfred Gell fortsetter:

*The equivalent of methodological atheism in the religious domain would, in the domain of art, be methodological philistinism, and that is a bitter pill very few would be willing to swallow. Methodological philistinism consists of taking an attitude of resolute indifference towards the aesthetic value of works of the aesthetic value that they have, either indigenously, or from the standpoint of universal aestheticism. Because to admit this kind of value is equivalent to admitting, so to speak, that religion is true, and just as this admission makes the sociology of religion impossible, the introduction of aesthetics (the theology of art) into the sociology or anthropology of art immediately turns the enterprise into something else. But we are most unwilling to make a break with aestheticism - much more so than we are to make a break with theology- simply because, as I have been suggesting, we have sacralised art: art is really our religion.*

Mads John Thomseth gjør et masterprosjekt nå, hvor undertegnede er studioveileder, om bla ritualer. Sammenstillingen mellom det endorfinutløsende ved løping, zen-øyeblikk ved rituelle tesseremonier; samt iterasjoner av samme designprosessen ved å gjentatte ganger lage papir og papp capser satte ham i en posisjon til å sammenlikne alle opplevelsene i et ritualistisk perspektiv. Siden han selv er meget godt kjent med alle tre ritualene kunne han reflektere over designprosessens deilige flytsone med likhetstrekk til rusoppnåelsen f.eks. maratonløping, dermed også reflektere dette over i kulturelle ritualer. Vi lekte med begrepet kulturell rus. En modig refleksjon som i første omgang tar livet av viljen til å fortsette med design og kunst, men som siden setter han i stand til å omgå, eller jobbe rundt de praktisk estetiske fagenes kroppslige bekreftelsestendens.

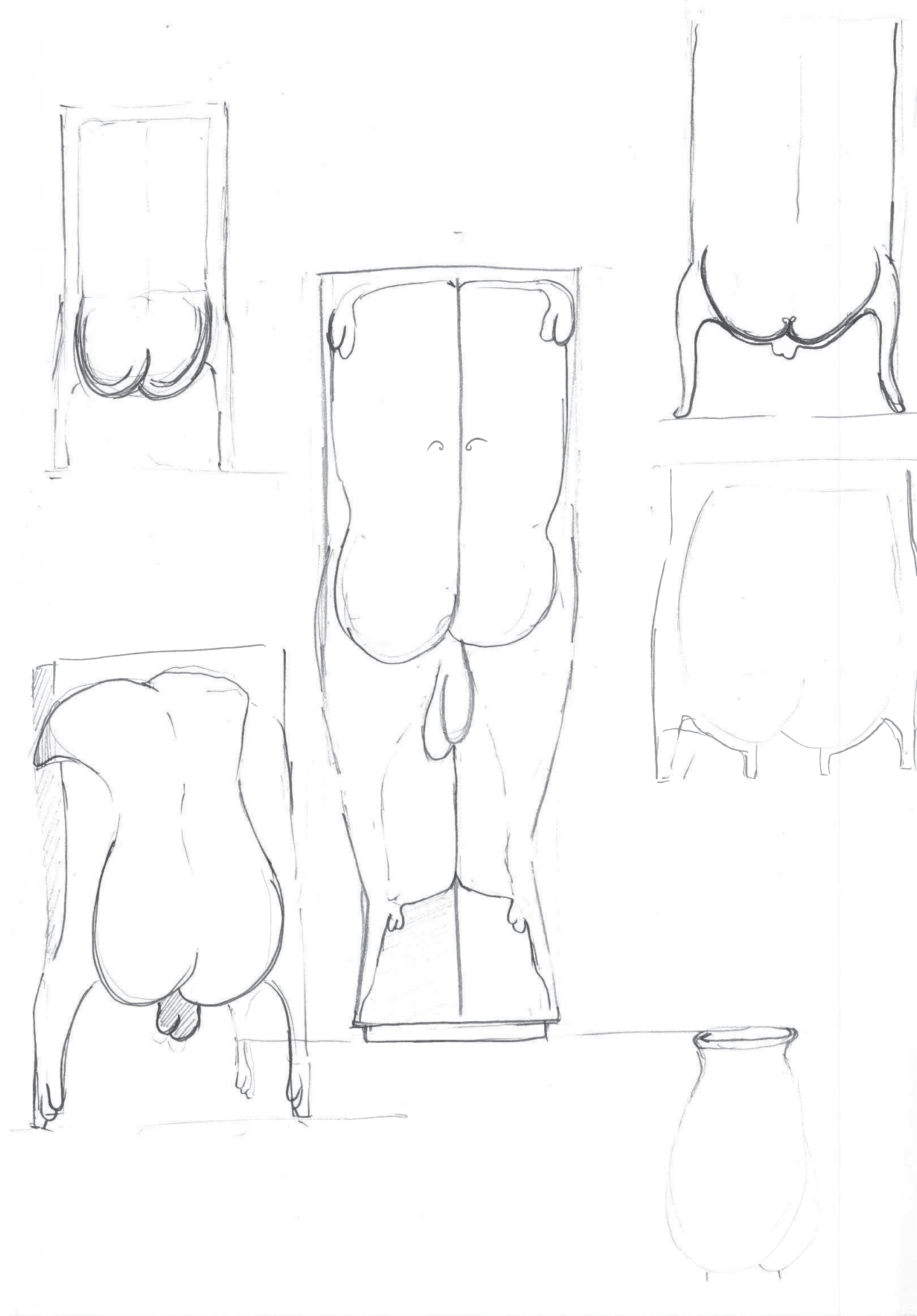
Feilen som kunstinstitusjonene tidligere har blitt gjort, i kraft av søken etter en kjerne, har vært å skrelle bort de lagene av kunsten med det tydeligst religiøse preget. Det Mads John Thomseth så tydelig demonstrerer, er at muligheten til nye perspektiver ligger i erkjennelsen av at vi faktisk har kroppslige og sensoriske bekreftelsestendenser, som i seg selv er en erkjennelse av høysete nivå for andre undervisningssyklus, men at det er mulig om ikke ganske lett, med rett innstilling, å utøve en kontroll over dem som et hvilket som helst designverktøy.

Dette nye perspektivet, den fjerde sprekken, kan være en god ontologisk inngang til kunstnerisk utviklingsarbeid, som også undertegnede mener er resultatet av ekteskapet mellom design og antropologi.

Bjørn Jørund Blikstad 15.03.2018  
18.12.2018  
09.01.2019  
16.01.2019

18.01.2019 : Her er det noe feil! Jeg har foreslått over at det mulig å jobbe rundt de praktisk-estetiske fagenes kroppslige bekreftelsestendens, gitt at man anerkjenner dem. At det, med rett innstilling, ikke bare er mulig, men til og med lett. LOL





## DEMIURGER

Det er altså her, helt til slutt at trollet stiller seg midt i døråpningen. Trollet ligner den skalerte leiremodellen av Homunkulen til Penfield og det tok innersvingen på meg. Jeg trodde helt fra starten at jeg kunne utøve en kontroll over prosjektet som jeg nå ikke kan se anderledes på enn som arroganse eller ignoranse. Men jeg vil likevel forklare. Det blir en slags tre-trinns-rakett av en 'rant'.

1

Samarbeid mellom designere (og kunstfeltet ellers) og antropologer blir mere og mere vanlig. Designavdelingen her på KHIO har ansatt to. Ekteskapsløftene mellom design og antropologi, som på hvert sitt hold er/var interessert i hvordan artefakter påvirker folk før og hvordan artefakter kan påvirke folk fremover i tid, kan leses som om at vi forlanger en kontroll av virkningsgraden eller effekten av nye designforslagene [agency]. Og i en fortsettelse av dette, når skillelinjene mellom design og kunst viskes ut [post-art, speculative design], melder det seg også et spørsmål om kunstens antatte effekt i samfunnet - spesielt i en tid der forenklinger, forkortninger og annen snappy internettsjargong preger det offentlige.

Med slikt blikk er det vanskelig å unngå moralisme, om det lengre er et mål...

Wikipedia sier dette om demiurgen:

*The word 'demiurge' is an English word derived from demiurgus, a Latinized form of the Greek δημιουργός or dēmiourgos. It was originally a common noun meaning 'craftsman' or 'artisan', but gradually came to mean 'producer', and eventually 'creator' [...] According to some strains of Gnosticism, the demiurge is malevolent, as it is linked to the material world. In others, including the teaching of Valentinus, the demiurge is simply ignorant or misguided.*

2

Mål og intensjon fra Kuf-søknaden 1.10 2017:

*Jeg ser en mulighet til å levere et forkledd reaksjonært innlegg i kulturdebatten i kjølvannet av Brexit, Trump og generell høyrekkstrekk oppblomstring som et utgangspunkt for å få den ontologiske debatten tydeligere inn i designfaget.*

Jeg har lyst til å modere dette målet. Jeg vet egentlig ikke hvor kulturdebatten foregår. På Internett skjer det en "culture war", men det handler mest om Canada og USA, dit vil ikke jeg. Så jeg vil heller "levere" til den politiske diskusjonen om rollen til Kunsthøgskolen i Oslo med utgangspunkt i rektors kakeanalogi.

Den åpenbare inngangen er å begynne med brød. Men jeg har lyst til å forkaste hele greia med Maslow, Marie Antoinette, revolusjon, sirkus og alt det der. At rektor i det hele tatt ser det nødvendig å nevne det, tolker jeg som at de praktisk-estetiske fagene ikke har levert varene... Hvis Alfred Gell [1992] har rett i påstanden at vesten har helliggjort kunsten, at en antropologisk teori om kunst er umulig så lenge vi ikke inntar en resolutt likegyldighet ovenfor en hver form for estetisk verdi, (og med det forkaster de metafysiske aspektene ved produksjonen av den) er det betimelig å ta noen runder til med oss selv, siden det virker som om vi er et godt stykke på vei.





Freud beskriver tre avgjørende slag mot menneskets narsissistiske illusjon: 1) kosmologisk - Galileis oppdagelse av det heliosentriske verdensbildet; 2) biologisk - Darwins evolusjonsteori; 3) psykologisk - med sin egen psykoanalytiske forklaring av underbevisstheten. Mark C. Taylor foreslår i en anmeldelse fra 1987 i LA Times av boken "The Arcimboldo Effect" (Pontus Hultén, 1987) et fjerde slag: 4) Lingvistisk - strukturalistenes insistering på at subjektet er en funksjon av språk.

Filmen "A Dangerous Method" (David Cronenberg, 2011) behandler dette momentet i en scene med en diskusjon mellom Freud og Jung om den presserende muligheten for å bruke psykoanalysen i forskning på paranormale fenomener. Freud mente at dette var uklokt, siden resten av vitenskapen da ikke ville ta den helt ferske psykoanalytiske metoden seriøst. I stedet har han trollet oss alle (opprinnelig betydde *trolle* 'å gjøre til troll') og vi ender opp som hypersensitivite kropper i blind jakt etter lykkerus. Kroppen blir arenaen der kampen til slutt ender opp, og dens ukrenkelighet en konsekvens av et mangelfullt tilbud på hva det betyr å være menneske.

## Å DELE TROLL

Grunnen til at jeg tyr til mytologiske metaforer, demiurg og troll, som vi i vår sekulære fanatisme tror at vi slipper unna, er en erkjennelse av at temaene jeg prøver å tegne opp er allerede behandlet ganske ubønnhørlig i de mange mysterietradisjonene. Det var dette Jung ville inkludere i den gryende psykoanalysen til Freud. Selv endte Jung opp med å bruke begreper som skyggesider eller skyggen.

Trollskap dukker opp i forsøk på å skjule moralske imperativ. Balleskapet var et forsøk på et forkledd reaksjonært innlegg i kulturdebatten skjult i en dobbel ontologi, der jeg i min megalomane arroganse trodde jeg hadde oversikt og kontroll, som en oppsummering av sprekene 1, 2 og 3. I det kontrollen glapp, hvor flytsonen tillot underbevisstheten fritt spillerom, dukket trollet opp og hjalp til med å løse ornamentikken. Jeg endte opp med å ornamenterte mine kroppslige bekræftelsestendenser, og det er slett ikke bra nok.

Det gikk altså ikke opp.

Noe annet hadde vært litt rart.

Kunstnerisk autonomi uten metafysikk blir jo ikke noe annet enn biologi. Hvis man likevel aksepterer biologien som tilstrekkelig, er det et kontraktsbrudd mellom avtalen som er inngått i vesten om kunstens plass i samfunnet, gitt Gells påstand at vi har helliggjort kunsten. Plassen blir ikke borte selv om kunsten ikke vil ha den.

Jeg har sett noen ha på seg en sort T-skjorte med hvit skrift der det står 'The 4 A's: Architecture, Art, Archeology, Anthropology'. Mannen som coina begrepet 'shizofreni', en samtidig psykiater og kompis av Freud, forklarte det også med fire A'er: Affektavflatning, Ambivalens, Autisme, Assosiasjonsforstyrrelser.

Den er morsom....

Og litt sånn new public management aktig. A for Amazing!

Uten singulariteter ingen vilje til kultur.



