

Forflytting  
Ragnhild Fors  
Vår 2022  
Tekstil



«I understand also whence arises the  
notion of interiority and exteriority,  
which is, to begin with, merely  
the distinction between my body  
and other bodies”

-Henri Bergson, Matter of Memory (Ramirez, 2007)



## Innledning

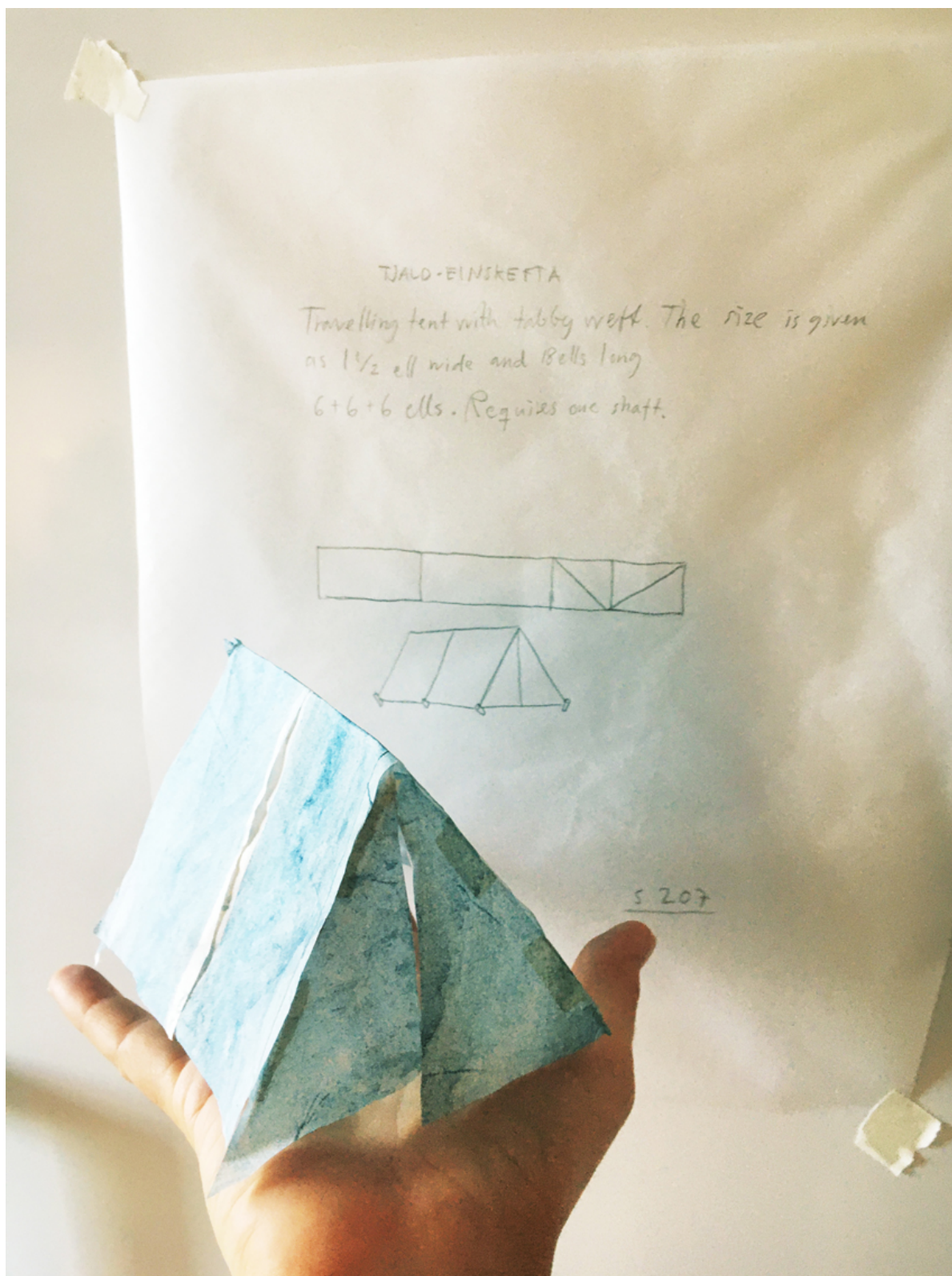
Inngangen til bachelorprosjektet mitt startet med en vilje til å lage rom av tekstiler. Jeg var opptatt av det å *bebo*, og derfor ble det viktig å lage noe man kan tre inn i. Dette er et tema jeg har arbeidet med tidligere, og som jeg stadig kommer tilbake til. Tekstilet er flatt, og jeg ville ikke at det skulle være overflaten som utgjorde arbeidet. Det er sammensetningen av stoff, med sømmen som bindemiddel og synlig konstruksjon som var utgangspunktet i arbeidet. Størrelser har mye å si for hvordan vi oppfatter ting, å være inne i noe, eller å se på noe som er mindre enn deg, er to helt forskjellige opplevelser, selv om formen er eksakt lik i begge tilfeller. Det er først etter at jeg fikk laget skulpturen i den riktige størrelsen, jeg skjønnte hva det handlet om. Det ble naturlig at skulpturen ble mer organisk når den ble stor, siden stoffet ikke var like stivt som i de små modellene. Følelsen av å tre inn i en annen organisme kom med en gang jeg gikk inn i «magen» på figuren.

## Rektangler som byggesteiner

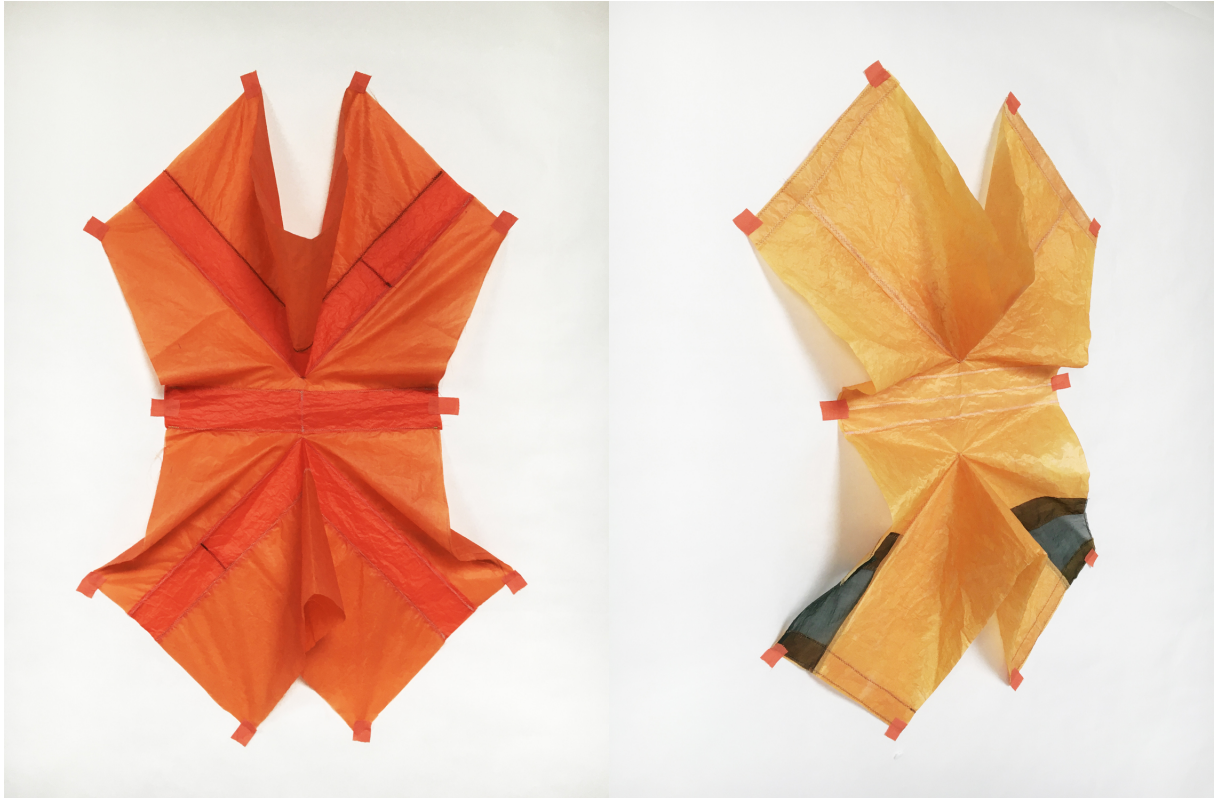
Jeg laget modeller av rektangulære stoffbiter som jeg satte sammen. Etterhvert ble rektangelet som metode viktig, og ett prinsipp jeg har holdt meg til. Jeg så en oppskrift på et vevd telt, hvor tre like store rektangler dannet hele teltekroppen.

Jeg likte enkelheten i den måten å jobbe, men jeg ønsket å abstrahere figuren, og begynte å sy inn litt mindre rektangler i et større rektangel.

Byggesteinene, eller byggematerialet i dette tilfellet, gir en symmetrisk og geometrisk form i bunnen, men siden tekstilet er formbart, har figuren mulighet til et organisk uttrykk også.



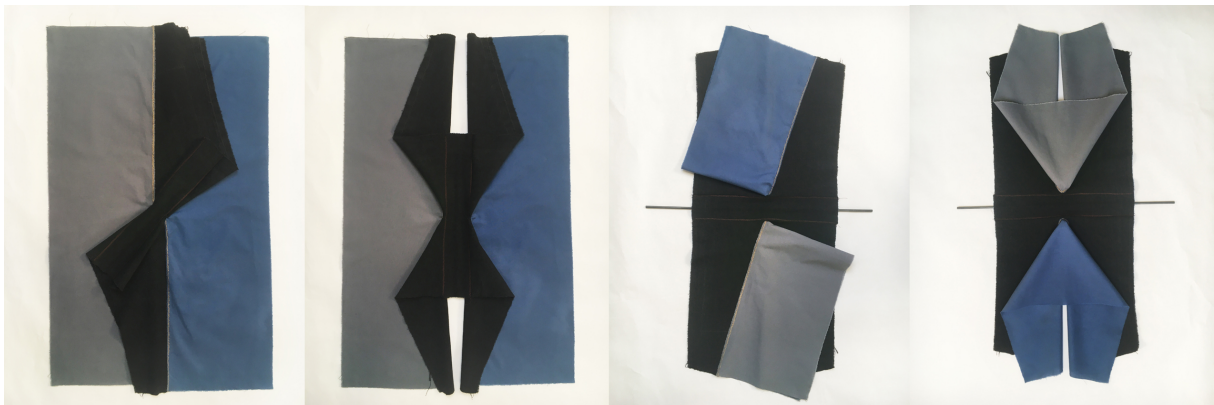
Illustrasjonsbilde. Modell i papir av oppskriften bak. Størrelse. 2021. Foto: Ragnhild Fors



Modell #1 og #2, skulptur teipet på vegg, spinnakerduk og bomull, 41X82 cm. 2021. Foto: Ragnhild Fors

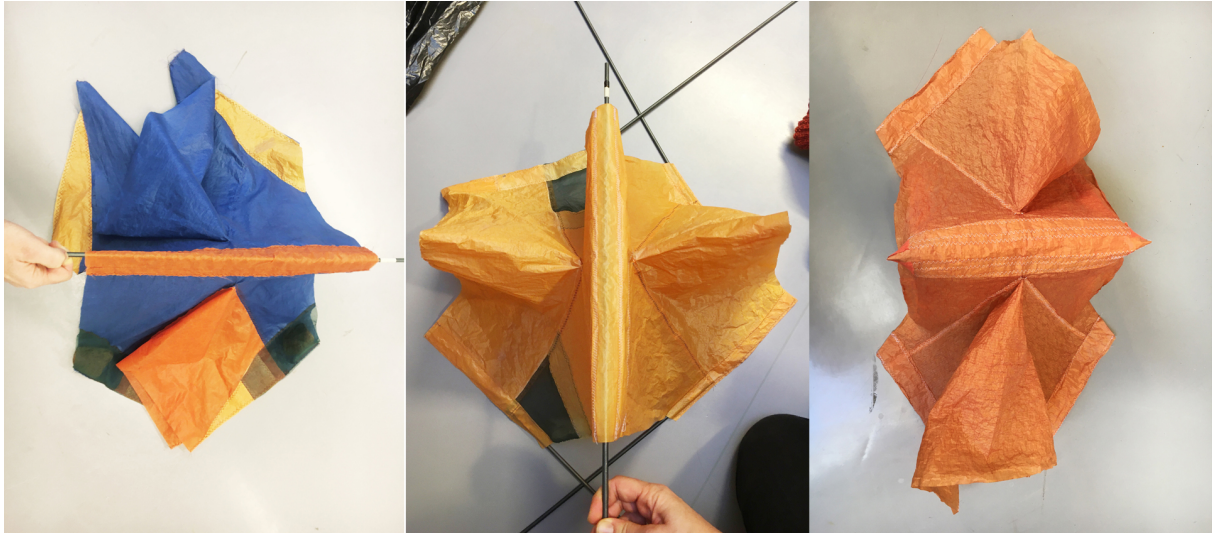
Etter at jeg bestemte meg for denne formen, er det som om figuren har fått sitt eget liv, den er en stor vulva den ene stunden, en oppspent hud den andre, eller bare en geometrisk figur den tredje.

Jeg har brettet den, hengt den opp, sluppet den ned og latt den ligge i en tilfeldig posisjon, og jeg har prøvd å forestille meg den så stor at man kan være inne i den.



Modell #5, skulptur brettet på fire ulike måter, bomull, 41X82 cm. 2021. Foto: Ragnhild Fors





Modell #3, #2 og #4, spinnakerduk og bomull, 41X82 cm. 2021. Foto: Ragnhild Fors

I arbeidet med å finne frem til hva slags materiale jeg skulle bruke, prøvde jeg ut ulike ting jeg hadde, det var bomullslerret, strie, og noe ullmøbelstoff. Jeg fikk tak i et stormseil, som jeg umiddelbart så at skapte et spesielt lys innvendig når man hang det som et telt. Jeg bestemte meg for spinnakerduk, som ligner på stormseilet og er også laget av nylon. Spinnakerduken er vann og vindtett, men stoffet har den samme egenskapen i at det slipper gjennom lyset. Materialet er tynt og virker fragilt, litt som papir, men er sterkt og tåler både vind og regn. Lyden fra stoffet kan være øredøvende når man flytter det, eller det blåser i det. Litt som hvis man krøller sammen ett kjempepapir.

## Størrelse og kropp

Dette med at skulpturen får et eget liv har blitt mer og mer tydelig når jeg har gått opp i størrelse. Jeg føler nesten at den angriper meg, og at jeg må temme den og vise hvordan den kan oppføre seg. Men den henger slapt og motløst når den ikke har skjelett. Den kan se ut som en kjempevagina, eller et stort, enda ikke oppdaget insekt. Men den føles trygg når man går inn i den.

Skulpturen jeg har laget er B3 X H2 X D2 meter stor, og jeg har farget stoffet i en farge jeg kaller *gyllen oransje*.

Det er kanskje fordi jeg er vant til å se den liten, som den virker litt grotesk på meg, som om den har spist voksepulver. I prosessen med å lage et så stort arbeid, har jeg brukt hele

kroppen, ikke bare armene. Det er krevende, og jeg blir fysisk sliten. I fargeriet har jeg brukt de største grytene, og hatt over fem meter stoff i fargebadet av gangen. Jeg har angret og tvilt på om jeg skal klare det. Men jeg fortsetter å arbeide, og jo mer det tar form, jo mer føler jeg at den er sin egen organisme som jeg etterhvert ikke har kontroll på. Det at jeg har blitt så fysisk sliten og fått vondt i ryggen, gjør at jeg blir ekstra minnet på min egen kropp, som også er stivet av i ryggen etter en skoliose operasjon da jeg var 14 år. Å spile opp skulpturen min, samtidig som min egen rygg verker, gjorde at jeg følte meg nærmere arbeidet mitt, og en slags omsorg for skapelsen min.

Det jeg tenkte på som et telt, har transformert seg til en kropp og et vesen, en huskropp. Man sier at man tar bolig i noe, en kropp eller et hus.

Beholderen, eller rommet og byggverket kan ses som en forlengelse av å være i kroppen.

Kvinnekroppen kan romme et nytt menneske, og kroppene våre er også fulle av bakterier og andre mikroorganismer. Skulpturen min er en megaorganisme, som vi kan tre inn i. Jeg har valgt å ha sidene åpne for å beholde muligheten til forandring. Hadde jeg lukket alle sider, ville skulpturen få en mer statisk form, som en «boks».

Jeg vil undersøke hvordan vi kan ta bolig i noe annet, og oppleve å være omsluttet og innesluttet kun med tynne tekstilvegger. Inne i skulpturen blir synet begrenset til den oransje fargen, mens lyden av stoffet, og andre omkringlyder vil høres. Det å være den lille, som man blir i møte med noe fysisk større, får en til å skifte perspektiv på sin egen plass og omgivelsene.





Testmontering av tekstilskulptur med stålskjelett, spinnakerduk, B300 X H190 D250 cm, 2022. Foto: R.F.





Testmontering av tekstilskulptur med stålskjelett, spinnakerduk, B300 X H190 D250 cm, 2022.

Foto: Ragnhild Fors

## Lys og farger

På innsiden av teltskulpturen kommer lyset gjennom stoffet, litt som når man lukker øynene og solen skinner i ansiktet.

Det finnes mange måter å skjerme seg på, og å lukke øynene kan være en måte. Når man har øynene lukket og befinner deg i mørkere omgivelser, vil det oppstå andre farger, former og streker i en litt uskarp bevegelig masse. Det spesielle med å oppleve fargene på denne måten, blir at man ser noe gjennom øyeløkkene, med baklys. Det blir oppfattet som noe som lyser, et skinn, og fargene og konturene blir diffuse av å ses gjennom huden. Huden blir ett filter, som farger lyset gjennom blodet.

Wittgenstein skriver i korte nummererte tekster i *Bemerkninger om Fargene*, blant annet om gjennomsiktighet, som i farget glass versus noe hvitt. Han skriver at det fargede glasset alltid vil gjøre det man ser på mørkere enn ett hvitt glass, selv om det er en lys farge: «191. Når en grønn glassplate gir tingene bak grønn farge, så gjør den hvitt til grønt, rødt til sort, gult til grønn-gult, blått til grønnblått. Den hvite platen skulle gjøre alt hvitaktig, altså *blast*; men hvorfor ikke sort til grått? – Selv et gult glass formørker, da skulle vel også et hvitt glass gjøre det?» (Wittgenstein. 2000. s. 77)

Oftest når vi tenker på farger, tenker vi på dem som noe som blir belyst, altså medlys. Da er alt skarpt og klart, fargene er ofte mettede og tydelige. «181. Det er ikke uten videre klart hvilket gjennomsiktig glass man kan si har «samme farge» som et stykke grønt papir.» (Ibid. S. 75.)

Disse observasjonene er utgangspunktet for den visuelle utformingen av skulpturene. Jeg er interessert av de ulike opplevelsene av å være *inne i*, og å *se på*. På innsiden vil fargen på duken påvirke rommet totalt, og utenfor vil fargen oppleves mer som ett farget papir, enn et gjennomsiktig farget glass. Valget av farge på skulpturen, gyllen oransje, var for at jeg vil ha en varm farge, noe jeg kunne koble til å lukke øynene.



Innsiden av skulptur, 41X82 cm, spinnaker duk og bomull, 2021. Foto: Ragnhild Fors

## Forholdet mellom fargeopplevelse og rommet

Jeg har tydelige barndomsminner av å ligge i sengen, og se solen skinne gjennom røde gardiner. Solen farget hele rommet gjennom det røde stoffet. Jeg ønsker å gjenskape roen som oppsto når alt ble dominert av en farge. Refleksjonen av lyset gjennom stoffet vil farge deg inne i skulpturen, gi deg en varm (oransje) tone i huden og klærne. I arbeidet med å finne den riktige tonen på fargen *gyllen oransje*, har jeg blitt inspirert av den brasilianske kunstneren Hélio Oiticica. Han hadde gul som sin signaturfarge, og arbeidet aktivt med farger i forhold til rom. Installasjonene hans var arkitektoniske, og serien han kalte *Grand Nucleus*, 1960-66. er plater malt på begge sider i ulike gule, oransje og hvite nyanser, satt sammen til en labyrint. Man kunne bevege seg rundt i den, og hele tiden se installasjonen fra forskjellige vinkler, og dermed få ulike bilder. Oiticica malte panelene i flere lag slik at de fikk en spesiell overflate og glans og lot lyset reflektere og sprette tilbake i rommet. (*Hélio Oiticica, The body of Colour*), I samme bok beskrives *Grand Nucleus* og serien *Spatial reliefs* slik:

He thus amplified the temporal experience of the Spatial Reliefs by providing, instead of an object around which the viewer could move, a chromatic path that would allow the viewer to move *in* and *through* the spatial experience of color. In Hélio's words, "It is, therefore, not a problem of tonal color strictly speaking, but of its nature as "intermediation" ...of a search for that *infinite dimension* of color as it relates to structure, space and time." (Ramirez, 2007, s. 55-56.)

I sitt videre arbeid med farger som en del av rommet laget han bokser som han kalte *Bólides (Fireball)* Det var kubestrukturer med en åpning øverst, som tillot lyset å penetrere interiøret. Det skapte en effekt av et lysende senter. Med Hélios egne ord: «What I am doing are *Bólides*; I want to transform the things I am making, to consume them in light through color.» (Body of Color, 2007)

Oiticica sammenligner lys og ild. Når noe er opplyst vil det se lysende ut utenfra. Og det gjennomlyste ser lysende ut innenfra, litt som ett farget glass.

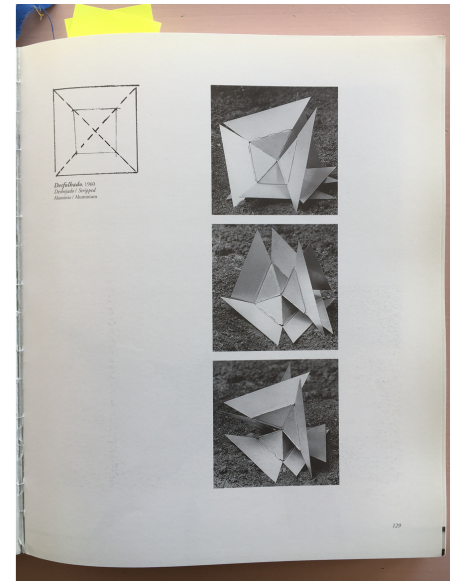
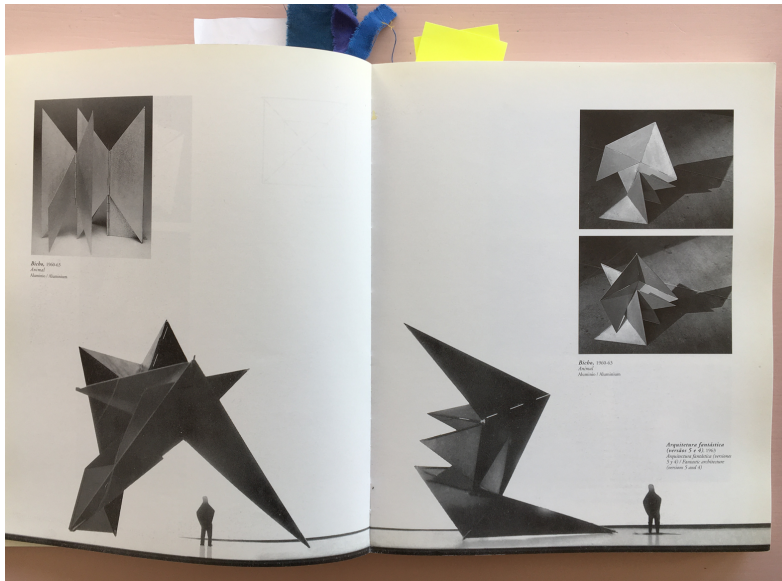


Innsiden av modeller #1, #2, #3 og #4, plassert etter hverandre. spinnakerduk og bomull, 41X82 cm. 2021. Foto: Ragnhild Fors

## Lygia og Magda

Når man begynner å bli kjent med andre kunstnerskap, blir de som gode venner som veileder en i prosessen. Særlig å lese det de selv har skrevet gir en følelse av å komme nærmere dem. Lygia Clark var en brasiliansk kunstner (1920-1988) som jeg har interessert meg for, og særlig arbeidene hennes som hun kalte *Bichos* (animal). Det er skulpturer som kan brettes, eller foldes ut på ulike måter, og består av geometriske former, skåret ut i aluminium med gjenger, slik at de ulike «flikene» kan beveges. Bitene er festet sammen med hengsler, og ble en ryggrad i skulpturen. Det som interesserer meg med Clarks arbeid, er det strikte utgangspunktet, men at de allikevel er så dynamiske og lekne.





Oppslag fra boken Borja-Villel, M. (1998) *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona.

Det foranderlige, og måten hun lar publikum være med å påvirke, er de egenskapene jeg liker ved det tekstile også. At de kan formes og brukes i forskjellige sammenhenger, og ha ulik funksjon. Hun ser arbeidene sine som andre vesener, eller dyr, og de besjeles av tittelen og formen.

Utdrag fra brev skrevet av Lygia Clark; Rio 1964, back from Paris.

I am making *Caixas-Cubos* (Cube-boxes) whose inner space is almost the scenario in which the *Trepantes* (Grubs) are developed, giving a meaning to this same space which before was emptiness. But it is a full emptiness, because the possibilities of the birth of the *Bichos* (Animals) are implied within it. I don't know if I'm going forward or backward. I don't want to be right, as Sérgio Camargo would say. I want to forget everything that I have learned, only taking advantage of my maturity which came to me through everything I have already done. My fundamental problem is the exercise of freedom, taking into account what I already am and that which I have been transformed into by my work. (Borja-Villel, 1998, s.178.)

I boken *Lygia Clark*, beskriver Ferreira Gullar hennes arbeid under kapittelet:

#### FROM THE SURFACE TO THE SPACE

A *Casulo* is a type of egg or womb: inside it there is a life in gestation. This idea of living thing, denoted by the word "cocoon", clearly expresses what happens with the surfaces created by Lygia Clark- they take on life, they grow. The *Casulas* are metal plaques- as wood would not allow the same result – which are folded over on themselves, creating an inner space. It is the surface which comes out of the plane into the three-dimensional space. They announce the culminating phase in Lygia Clark's work, which is the *Bichos*, and took this name precisely because they were born out of the *Casulos*, and were gestated within

them. The changing of wood for metal also announces the radical change which will take place. (Borja-Villel, 1998, s. 63.)

Flaten og linjene fra maleriet, blir en tredimensjonal skulptur, og tar form fra naturen, i dette tilfellet kokongen. I mitt eget arbeid har jeg sett det kroppslige, både de dyriske og menneskelige trekkene. Tidligere har jeg arbeidet med ryen, som også har dyriske elementer som pelsen. Det dyriske har blitt mer tydelig for meg når jeg begynte å lage formen stor. I tillegg til Lygia Clark, har jeg sett på den polske kunstneren Magdalena Abakanowicz. Hennes tekstile skulpturer som hun kalte *Abakans*, er organiske og kroppslige og hun beskriver arbeidet sitt slik i 1975:

My three-dimensional woven forms are my protest against the systematisation of life and art. They grow at a slow pace, and, like natural formations, are organic. Like other natural growth, they are objects for contemplation.

Magdalena Abakanowicz, 1975.

(Abakanowicz, 1988, s. 24.)

Man kan lese dette som en irritasjon over kategoriseringen i kunsten; enten var du tekstilkunstner, eller kunstner, og mellom de to feltene var det ingen kontakt (Abakanowicz, 1988, s.15.) men også som en generell protest mot kategorisering. Hva er levende? Hvor på rangstigen befinner det seg? Er det alltid naturlig at mennesket står øverst?



Oppslag fra boken Abakanowicz, M. (1988) Edited by Wieslawa Bbleska-Rolke m.fl. *Magdalena Abakanowicz*. Mücsarnok. Budapest.



## Byggverk, bolig og kunst

Skulptur assosieres ofte med harde materialer, noe fast og solid. I mitt arbeid har jeg elementer av metall som danner skjelettet, men å bruke tekstil synes jeg gir en fragilitet, som for meg representerer det foranderlige og at ingenting er konstant. Naturen er det større rommet vårt, der vi kan føle tilhørighet til landskap og områder, eller bare til et tre eller en stein.

Heidegger skriver om det å bo og bebo verden, og at vi befinner oss *mellom* marken vi står på og det utenfor. Jeg tolker det som at det er selve naturen som skaper tilhørighet, og blir rammen rundt livene våres. Her beskriver han hvordan vi bebor, og hvilke hus:

Dog atter spør vi: Hvem er denne husvennen? På hvilken måte er Hebel vennen, og for hvilke hus?

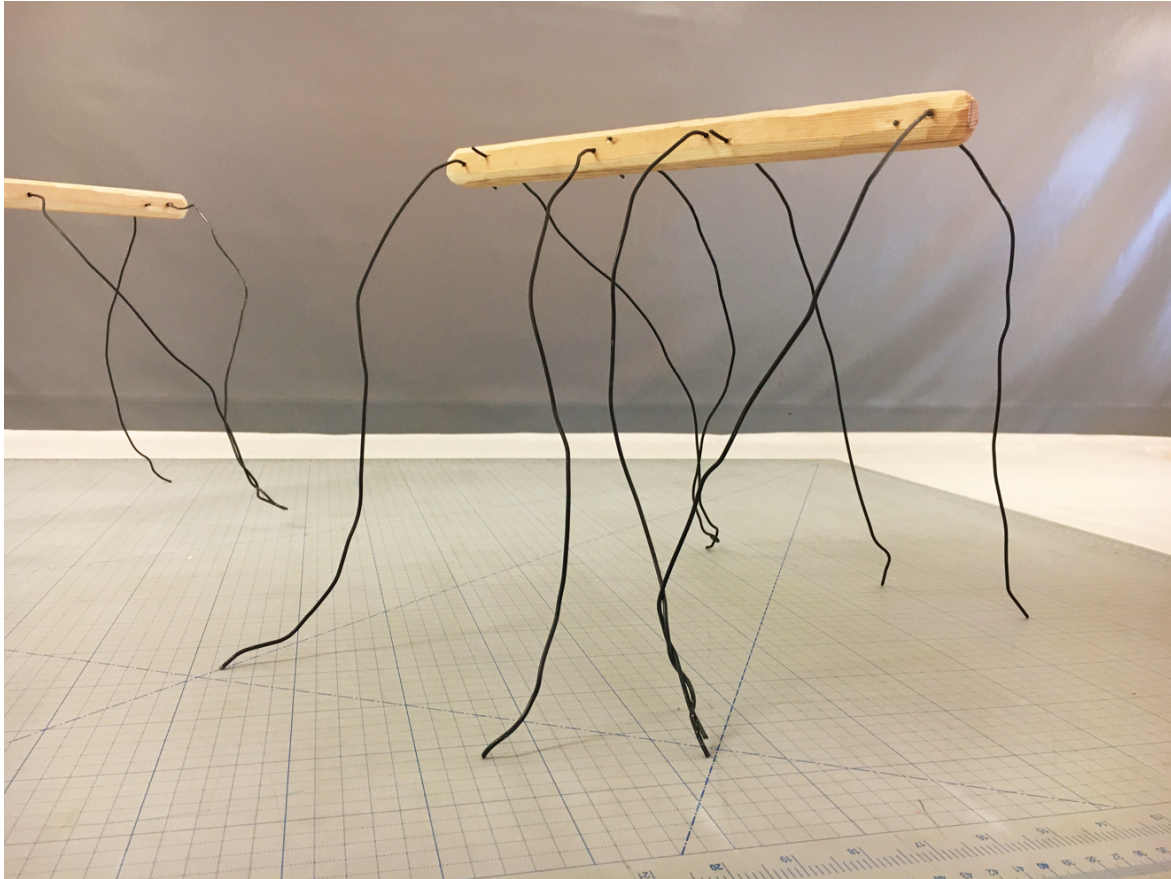
Først tenker vi på de husene som lands- og byfolk bebor. I dag fremstiller vi hus altfor lettvtint og ofte av nød som en anordning av rom, der det menneskelige liv henløper sin hverdag. Huset blir så å si en ren beholder for det å bo.

Tenker vi tidsordet «bo» vidt og vesentlig nok, da nevner det for oss den måte hvorved mennesket på jorden under himmelen fullbringer vandringen fra fødsel til død. Denne vandring er mangeartet og rik på forvandlinger. Men overalt forblir vandringen hovedtrekket ved det å bo qva menneskets opphold mellom himmel og jord, mellom fødsel og død, mellom glede og smerte, mellom verk og ord.

Kaller vi dette mangfoldige mellomrike for *verden*, da er verden det hus som de dødelige bebor. De enkelte hus derimot, landsbyene og byene, er til enhver tid byggverker, som i seg og om seg forsamler dette mangfoldige mellomrike. (Heidegger, Martin, (1996) *Oikos og Techne, Spørsmålet om teknikken og andre essays*. s. 38.)

Heidegger skriver at vandringen er hovedtrekket ved det å bo, og at byggverkene er de som forsamler oss. Jeg lager et rom, som kan være en kropp og som kan vandre. Heidegger skriver i et annet Essay, *Die Kunst und der Raum*: «At rumme er frigivelse af steder. I dette at rumme både taler og gemmer der sig en hændelse.» (Heidegger, M. Chillida, E. *Kunsten og Rummet*. S.207.)

En hendelse, som ikke er varig, men som kan oppstå hvis man vill og trenger det. Kanskje man kan se det som et performativt rom? Ved å lage et hulrom, og ett skall som blir ett rom, tilrettelegger jeg for noe. Hvis det ikke skjer noe i rommet, finnes allikevel *muligheten* for en *ny* hendelse som et resultat av hendelsen rommet.



Modell av skjelett til skulptur. Ståltråd og tre. L34 X H24 X B48. 2022. Foto: Ragnhild Fors

## Behovet for et eget rom

I løpet av studiene på KHIO har jeg jobbet med temaet *et eget rom*.. Jeg har tatt for meg Virginia Woolf sin tekst med samme tittel. Jeg ser på det som både en politisk og feministisk idé, men også helt konkret, som et rom. Jeg tenker meg at det er nødvendig med rommet for å kunne tenke og jobbe, og først da kan man skape seg en plattform.

Tekstilet har egenskaper som både kan være et skille, men også et plagg, og jeg har arbeidet med skillet tekstilet skaper mellom deg og omverdenen, som en tynn vegg som kan beskytte mot vær og vind, og gi en følelse av trygghet.

## Litteraturliste:

Abakanowicz, M. (1988) Edited by Wiesława Bbleska-Rolke m.fl. *Magdalena Abakanowicz*. Mücsarnok. Budapest. s. 24.

Borja-Villel, M. (1998) *Lygia Clark*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. s. 178. s. 63.

Heidegger, M. (1996) *Oikos og Techne, Spørsmålet om teknikken og andre essays*. H Aschehaug & Co. s. 38.

Heidegger, M. Chillida, E. Oversatt av Klaus Gjørup. (2011) *Kunsten og Rummet*. Forlaget Wunderbuch. s. 207.

Ramirez, M, C. (2007) *Hélio Oiticica: The Body of Colour*. Tate Publishing in association with The Museum of Fine Arts, Houston. s. 55-56.

Wittgenstein, L. (2000) Oversatt av Stian Grøgaard. Artes serien, *Bemerkninger om fargene*. Pax Forlag A/S. s. 75-77.