

grid, vev, farge

Forside: Detalj *Grønn*, *Grid 6.08.21*,  
diverse tekstiler laserskåret, konstruksjonsvirke,  
Galleri Format, 2021.  
Foto: Thomas Tveter

grid  
vev  
farge

MFA i Medium og Materialbasert Kunst,  
Avdeling Kunst- og Håndverk.  
Kunsthøgskolen i Oslo  
2022

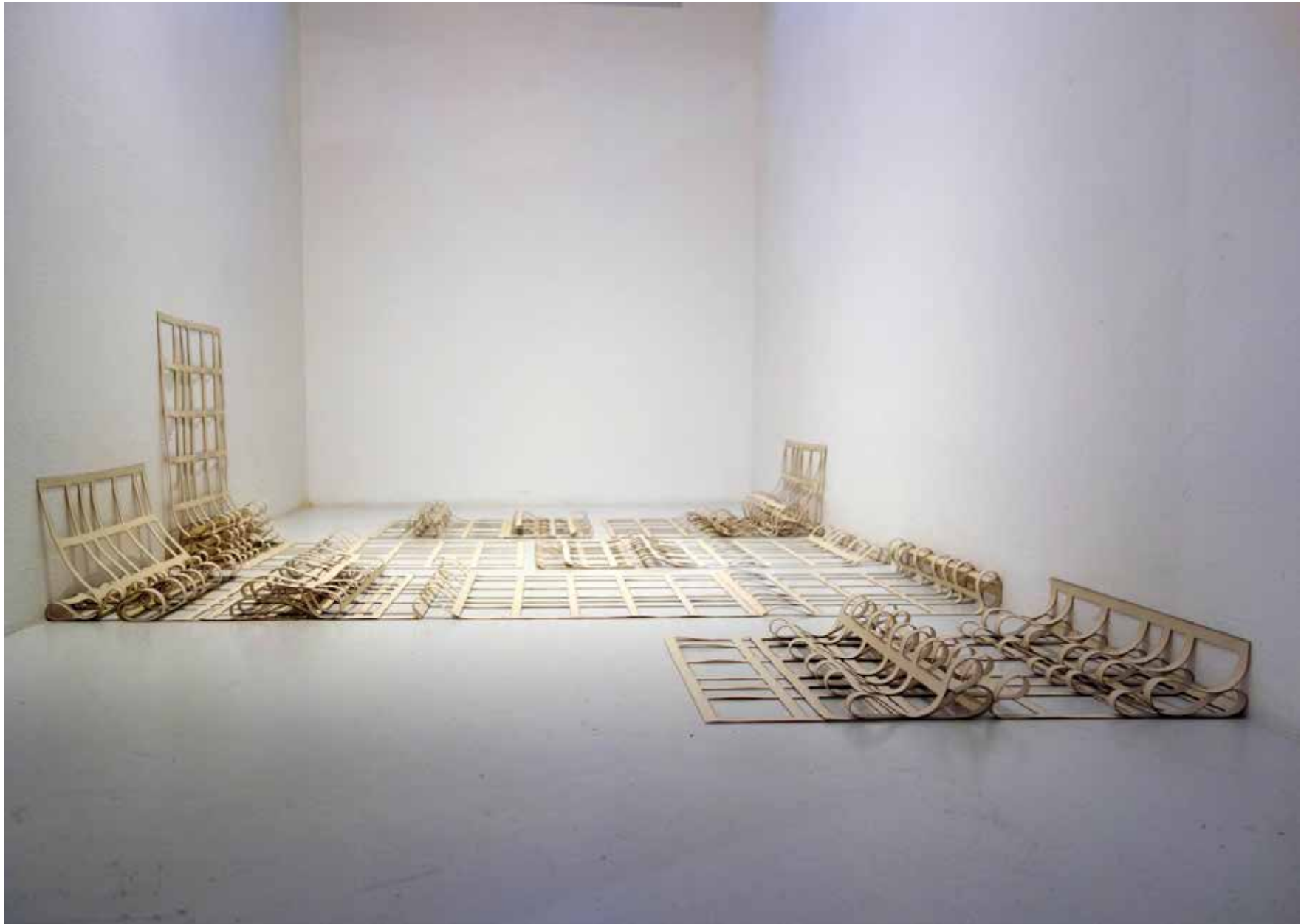
Mari Ulland

Gjennom studietforløpet har jeg hatt to parallelle prosjekter; vev og grid. Jeg arbeider med tekstile grid i installasjoner, og utforsker elementære teknikker i veven. Selv om jeg aldri sammenstiller de tekstile gridene og veven, forholder begge seg til system og antisystem. Prosjektene har etterhvert smittet over på hverandre. Gridet, som er tydelig i veven, har spilt inn som en forsterkning av grunnleggende prinsipper, mens vevens metoder har preget hvordan jeg ser på og jobber med gridene. Spesielt har det blitt gjeldende etter at farge ble en stor del av gridarbeidet.



gridet som et materiale

Det fysiske formatet grid, kartesisk, som i to akser som begge gjentar seg systematisk over en flate, kryssende og med mellomrom seg imellom. Utgangspunktet for arbeidet mitt er formen, den materielle strukturen og de egenskaper og begrensninger denne geometrien har, hvor både motstanden i rommet og gridene seg imellom er grunnlaget for det kompositoriske.



I installasjonene *Løpere 13.11.19* og *Grid 140 x 250 cm, 8.11.19*. ser du laserkuttede grid i tykk bomullskanvas og et håndskåret grid i ullfilt foldet ved hjelp av forskjellige grep. Det dannes tredimensjonale former fordi tekstilet ikke vil føye seg. Det stritter imot i folden, og i en unngåelse av å brettes flatt, støter tekstilet imot, faller ned, skyver seg fra eller hever seg over, alt etter hvordan man ønsker å se det. Det er en studie av materialitet og egenskaper, og at tekstilet er en konstruksjon hvis krefter gjør at materialet holder seg oppe og lager former når jeg komponerer med det.

Jeg beveger på gridet, og gridet svarer med en motstand i sin egen materielle stivhet, men også i selve gridets utstrekning ved at det sitter fast i seg selv som den strukturen det er. Gridet er som et utgangspunkt med et potensiale, og for meg blir det et instrument som ligger som en stillhet til jeg begynner å arbeide med det.

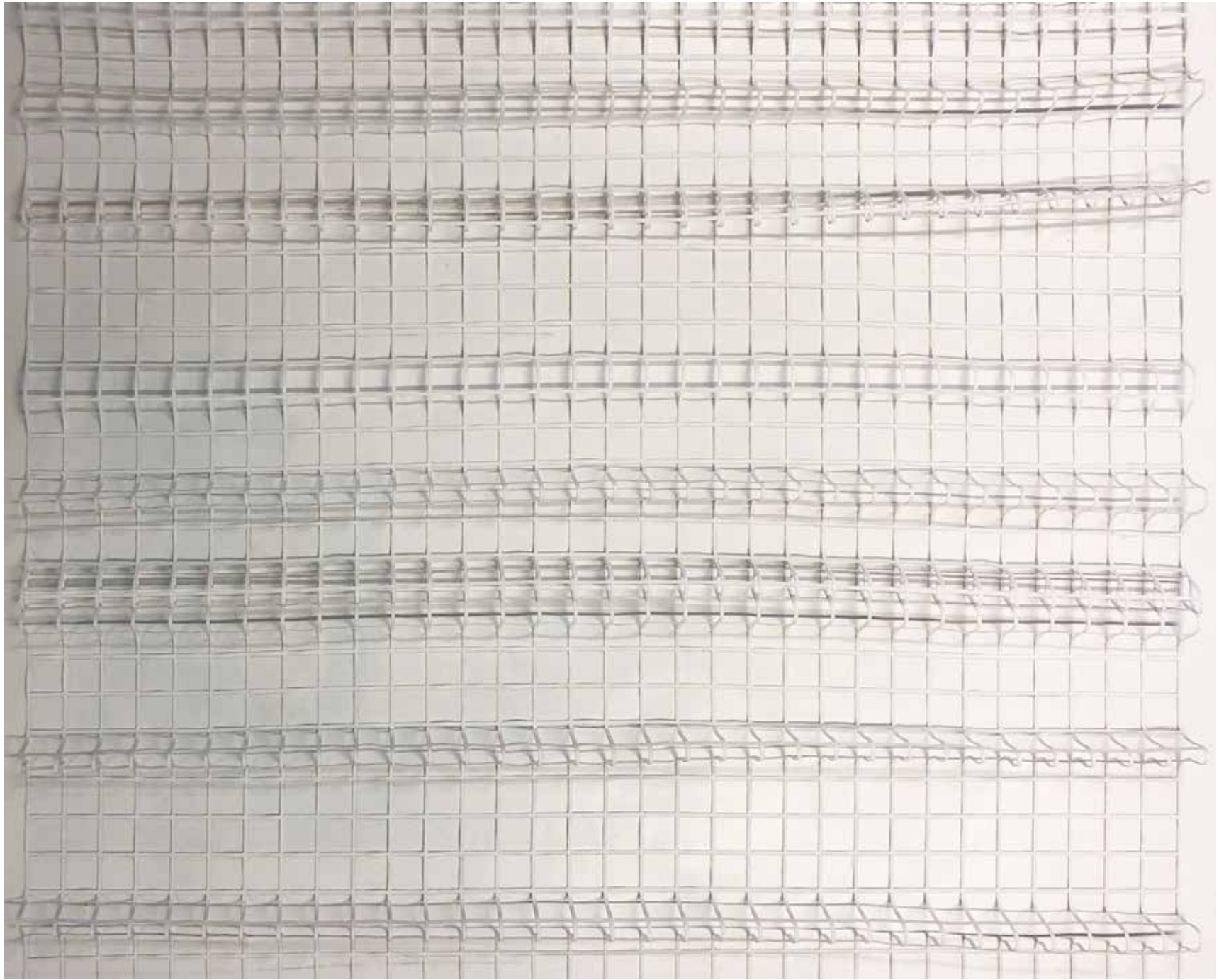
Når jeg skyver eller på annen måte får tekstilet til å folde seg, fanger jeg lyset i folden. Materialet vil gjengi lyset på ulike måter. Komposisjonen vil skygge for lys og det skapes differanser og det lages toner, og derav leser vi formene. Et skritt videre ble å arbeide med spektere av disse potensielle tonene når jeg tilfører farge. Og å se for seg at de bevegelsene jeg gjør inn i gridet gir avskrift av lys og tid.





Detalj *Grid 150 x 240 cm 8.011.19*,  
4 mm ullfilt håndskåret, 240 x 150 cm, som utstilt: 1 x 1,5 x 0,3 m  
Galleri Seilduken 2019





I et tekstil har trådene ulik grad av spillerom sett hvordan tekstilet er bygget opp; bindingstype, tettheten i innslaget, hva slags type tråd og hvordan tråden er tvunnet.

I gridene bruker jeg tettvevde lerretsbundne tekstiler hvor trådene går annenhver over og under hverandre. De er både sterke og homogene. Men hvert grid gir etter for motstand på ulikt vis. Hver gang jeg folder gridene oppfører de seg litt anderledes enn sist. Komposisjonen kan ikke gjentas. Derfor er titlene kategorisert og datert til når de ble laget. Feks Løper 06.11.19.



9

Slik ulla er eller leira er, blir gridet et råmateriale, eller slik tekstilkunstner Aurora Passero vever lerreter for farger, så lager jeg byggeklosser for modellering. Selve laserkuttingen av tekstilet er en automatisk prosess; maskinen har ingen følelse med stoffet som ligger på kuttebordet, den bare skjærer som programmert. Det urgamle materialet tekstil blir håndtert av en maskin, gitt en form og struktur som ikke har noe å gjøre med dets skapte opprinnelse. Hele seansen er som en motreaksjon på et håndverk hvor man systematisk plasserer tråder sammen for å lage en bundet helhet. Men samtidig så er fortsatt materialet der etter at det er kuttet i. Tekstilet er fortsatt en konstruksjon hvor tråd møter og binder tråd. Denne utskjæringen ser jeg på som å skaffe meg et materiale. Brorparten av håndverket i prosessen er når jeg folder gridene, arrangerer de i bunker, lar de falle, henge, eller hvordan jeg monterer dem.

Motstående side: *Løpere 13.011.19*,  
bomullskanvas laserskåret, som vist: 2,5 x 2 m,  
Interkulturelt Museum Oslo 2019



gridet som føyelig

Slik jeg oppfatter gridets klassiske natur er det å underlegge seg eksisterende situasjon. Et grep for å nøytralisere omgivelsene. Gridet er konstruert for å sette ting i system, organisere og forenkle, om det er byplanmessig eller systembasert. Det er et mønster for arbeidsflyt og plassering, og for å gjøre ting forutsigbart. Det er inndelinger med motiv om jevnbyrdighet og økonomi, siktakser og oversikt.

Hippodamus av Miletus i antikke Egypt planla byer med rette gater som møttes i rette vinkler for å uttrykke det rasjonelle og siviliserte liv. De romerske castra, militære anlegg, ble opprettet som kvadrater eller rektangler hvor det avgrensede området ble delt i fire deler av to kryssende gater for så å gradvis fylles ut av den repeterende ideen om det kartesiske koordinatsystemet.<sup>1</sup>

Leon Battista Albertis apparat for beregning av vindusperspektiv fra 1400-tallet, et grid som delte inn landskapet. Internett's algoritmer som gjør at vi gjentar oss selv og havner i ekkokammere.

Det kan være som på Manhattan eller i Chicago, planlagt og lagt til rette for at byene skal vokse jevnt og trutt og stadig kunne kappe landskap.

Men er det klassiske gridet som konsept en stillstand? At det ikke på noe tidspunkt endrer seg. Det kan ese utover som det modernistiske gridet uten endegrenser, men bortsett fra det utvikler det seg ikke eller blir mer komplekst. Det går heller aldri i dialog eller modifiseres. Det låser noe fast. Det oppstår, og så er det, fundamentert inn i topografien eller bevisstheten.



"the rock Manhattan"  
Caleb Smith, Rock outcropping on Bennett Avenue between 181st and  
184th Streets, 2006.

Men hva om gridet er føyelig? At det føyer seg etter hva det møter og står ovenfor? Hva om strukturen tar opp i seg omgivelser og andre ytre faktorer? I ett av gridarbeidene jeg stilte ut i MA1-utstillingen, hang jeg bunker med grid over enkel konstruksjonsvirke i gran. Trekantprofilene var montert pekende ut av veggen både vinkelrett og skrått. Tekstilet hang og ble fiksert over de fem cm brede trevirkene, men de underste tekstilene i bunken hadde en kortere vei rundt virket enn de på toppen. Tilpasningen gav en utglidning, en forskyvning som et perspektiv. Samtidig hang resten av gridmodulene fritt, og jeg ville at bevegelsen og det ujevne rommet som da oppstod mellom lagene skulle understreke materialets kvaliteter. At det var tekstil, og at det oppførte seg sådann.

I løpet av studietiden har jeg også iscenesatt situasjoner hvor jeg har laget små skulpturer av gridene som klynger seg til en annen konstruksjon. I komponeringen har jeg brukt de tekstile egenskapene som stivheten og mykheten, friksjonen mot annet materiale og alle lagene som forskyver seg ujevnt i forhold til hverandre. Geometrien blander farger og skaper perspektiv i selve formen.

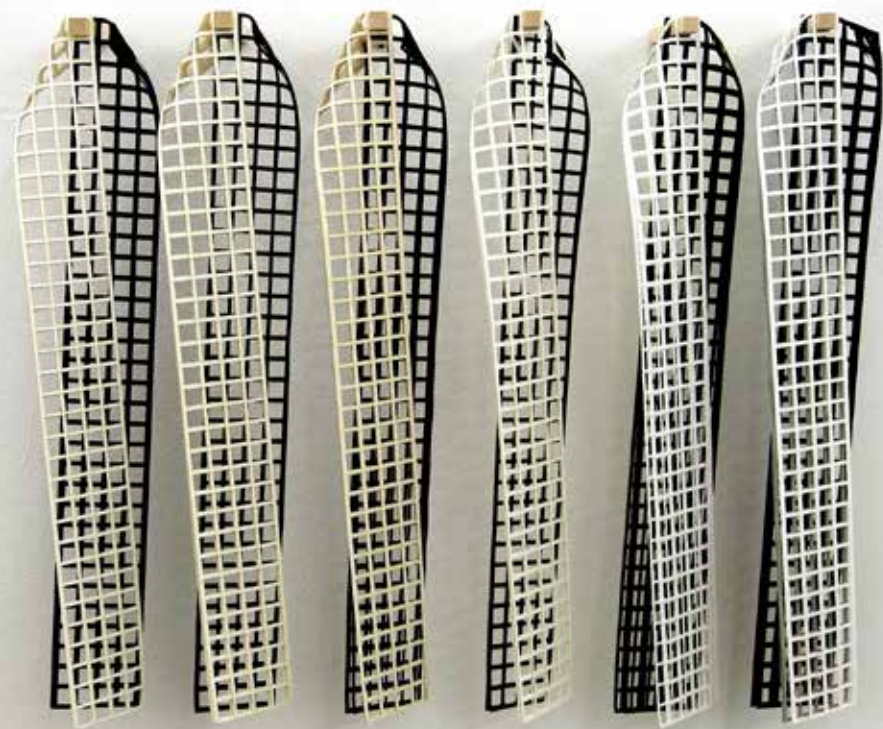
De tekstile gridene legger seg over og inntil former som en registrering eller avtegning.

Som når man tegner topografi og bygger opp former ved hjelp av horisontale linjer og vertikale linjer som hver og en «leser av» terrenget. Gridene tilpasser seg, retter seg etter situasjonen de plasseres i. Omskiftelige og temporære, uten å være tro mot noe, kan gridene forandre uttrykk hvis de havner i en ny setting. De er fleksible og ikke plastiske i sin tilpasning, da de stadig har en mulighet for nye kombinasjoner og uttrykk. Det er også en dobbelhet i ettergivenheten med materialet som legger seg inntil og over, og geometrien som holder igjen og nesten bremser. Kanskje er det dette som gjør gridarbeidene i mine øyne både registrerende men også produktive fordi det lages nye former. Men de tekstile gridene er skjøre. Samtidig som de lett tar opp i seg eller lar seg prege av de omgivelsene jeg plasserer de i, skal det ikke mer til enn at jeg forsiktig kommer borti gridene med hånden og aksene forskyver seg. Eller hvis jeg henger de opp beveger de seg i forhold til luftens bevegelser, det kan også hende de vrir seg ørlite grann eller får en liten bue når de henger fritt.









gridet er et system for oversikt.

Det er nærliggende for oss å søke trygghet i kunnskap og oversikt. Det kan være at systemer er den mest oversiktelige metoden for oss å bruke for å få en følelse av kontroll, eller å temme livet rundt oss. Vi kan forestille oss at vi kan redde oss selv ved å være forutseende, og ved å få grep om virkeligheten kunne sikre oss mot potensielle farer.

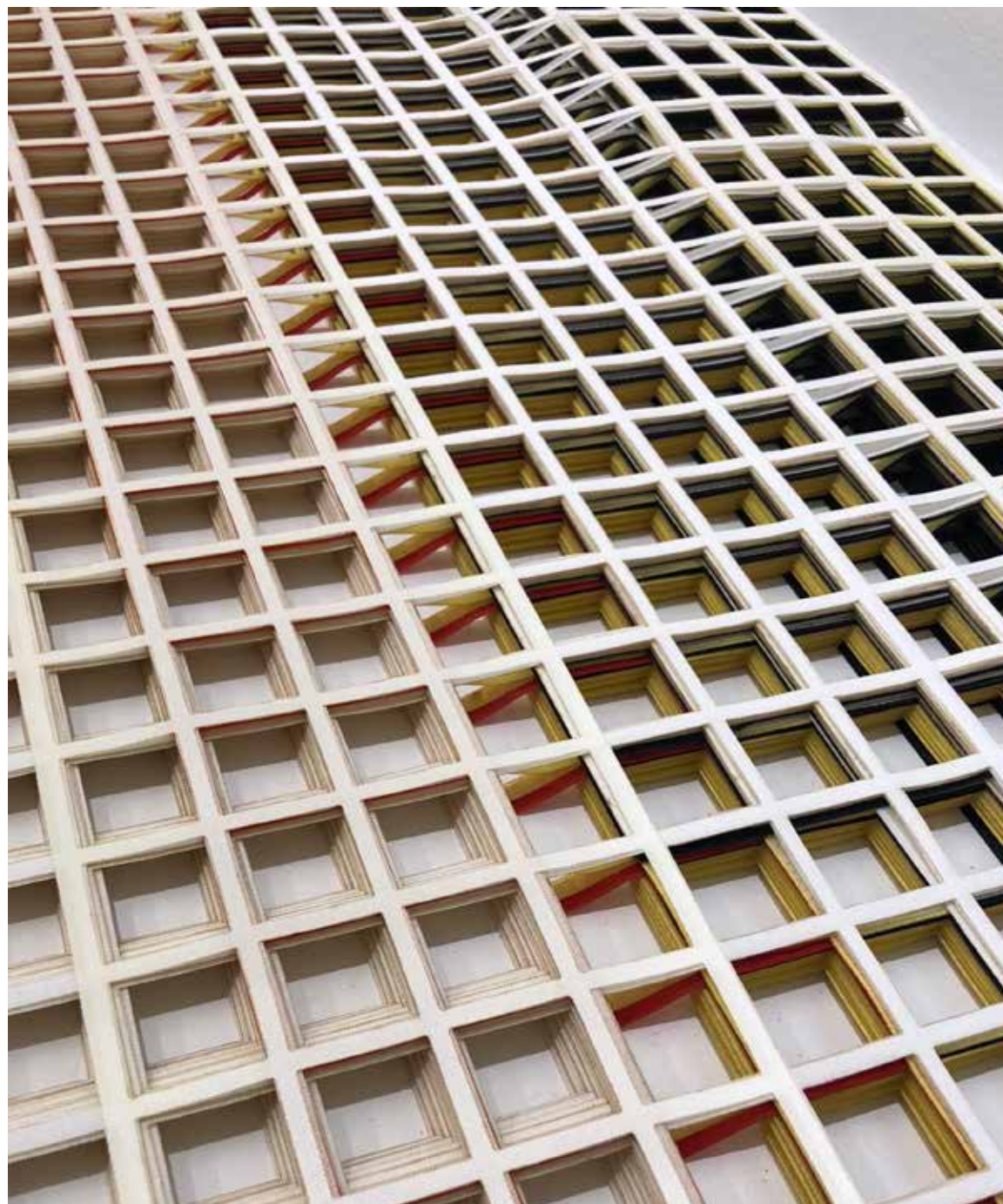
Carl Jung satte begrepet entropi inn i psykologien. Psykologisk entropi er mengden av usikkerhet og uorden som finnes i et system, hvor usikkerhet er målet for entropi.

Når jeg folder gridene, arrangerer de i bunker, lar de falle eller henge, da strekker jeg meg mot total presisjon i monteringen, som om jeg tror jeg vil klare å være lik en maskin.

Jeg kan jobbe mot avvikene som om de kan slettes. De gamle feilskjærene som var en del av det å være menneske, har blitt omdøpt til avvik, som en glitch i systemet, noe som ikke skal være der.

Men slik blir det jo aldri, og slik må vi heller ikke forestille oss at det kan bli. Som jeg er skapt er jeg den unøyaktige, ujevne, usikre opp mot system. Systemets møte med meg skaper avvik, for jeg er noe organisk som gridet møter. Men det uunnværlige avviket blir også mitt avtrykk i arbeidet. Det gjør det hele levende. Jeg kan se materialitetens fremtoning ved at tekstilet heller ikke er totalt kontrollert, men har avvik og feil.

Jeg leste et essay med overskriften «System, Seriality, and the Handmade Mark in Minimal and Conceptual Art»<sup>2</sup>. Essayet omhandlet i hovedsak tegning i konseptkunsten, men jeg festet meg ved sammenstillingen av system og hånd. Det er hånden min sitt avtrykk som skaper arbeidene. Jeg er faktisk helt avhengig av min utilstrekkelighet for at noe skal oppstå, noe som til og med jeg selv synes skaper noe interessant. Slik sett er det ikke det objektive jeg er ute etter, selv om jeg snakker om materielle egenskaper, konstruksjon og farger. Jeg fjerner ikke jeget mitt fra arbeidet; jeget mitt er selve arbeidet.



Detalj *Grønn, Grid 6.08.21*,  
diverse tekstiler laserskåret, konstruksjonsvirke,  
Galleri Format, 2021.

Hvis man i livet tør å tillate seg usikkerhet, kan man slippe fri fra mønstre for sikring. Som når man leter etter sikkerhet i sitt eget hode. Da kan mønsteret man blir fanget i bestå av dine egne tanker, tanker som går i loop, frem og tilbake, alltid tilbake. Tenker de samme tankene om igjen og om igjen, hvor man sjekker, går tilbake for å sjekke hva var det jeg gjorde og hva var det som skjedde, jobber seg fremover i tankerekkene igjen, for så å hoppe tilbake og sjekke på ny. Folder tiden. Det blir som om man legger like tanker over hverandre. De blir gjentatt, som en terping, men uten noen gang å lære seg gangen i det hele. Uten å dra nytte av alle de gangene man har gått igjennom tankerekkene før. Bak her ligger usikkerheten og tvilen som en potensiell fare man ikke kan kontrollere. Alle de lagene med tanker og tankevirksomhet som forfra kan se helt like ut, men hvis noe vinkles, sees på en annen måte, kan jeg skimte noe annet da? Noe uregelmert, usystematisk, ikke riktig? Å ha et krav til seg selv om å kontrollere alt, også det som defineres usikkert, at man tror at man kan tenke seg sikker, eller at man tror man kan sikre seg om man kan kontrollere alle hendelser som skjer i tiden, at hvis man vet alt om alt som skjer, skal skje og har skjedd, da er man endelig trygg.

Men å ha full kontroll er ikke virkelig eller mulig. Det er ikke slik virkeligheten er.

Å slippe kontrollen gir friheten til å reagere i prosessen, finne sitt eget innhold, omstille seg, og å bli klokere. Man kan være tilstede og oppleve. Når vi er i kontakt med verden, lages mange flere koblinger og konfigurasjoner i hjernen vår. Vårt møte med verden og andre mennesker skaper den høyeste graden av entropi da våre forestillinger prøves opp mot andre, opp mot ny informasjon, nye blikk og meninger.

Ved å slippe kontrollen er vi nærmest virkeligheten, og det er her vi gjør nye oppdagelser.

For hvis alt er i vater, står vi jo stille.

Alt handler om endring. Oppfostring, utdanning, jobb. Livet er endring. Ting skifter hele tiden, og tar nye former. Ingenting står stille.

Som mennesker står vi stadig foran endringer i livene våre som utfordrer hvordan vi ser på virkeligheten. Jung snakket om det i forbindelse med forsvarsmekanismer, hvordan vi når vår oppfattelse av virkeligheten føles truet, prøver å beskytte egoet vårt ved å opprettholde det bildet vi har laget for oss selv og dermed motstride entropi.

Vår evne til å tåle usikkerhet og endring er avgjørende for hvordan vi tolererer livet. Jung mente at den som tør å stå i det største kaos, er også den som står stødigst etter overgangen. Da må du tåle at hele ditt system for forståelse kan rokkes ved, og godta livet, slik William James beskrev det, som noe ustabil som stadig er i overgang.<sup>3</sup>

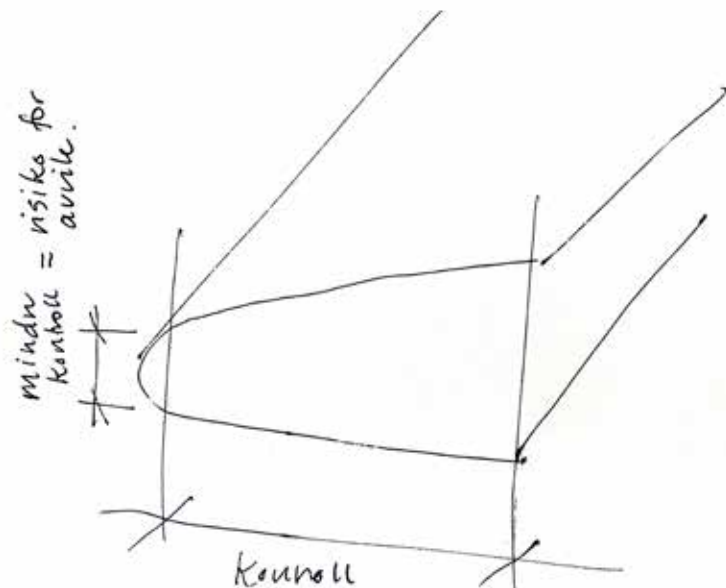
Når jeg arbeider har jeg alltid hypoteser om et resultat. Men jeg designer ikke et produkt hvor jeg vet hvor jeg ender. Jeg produserer ikke, jeg forsøker å få noe til å oppstå innenfor disse rammene av gitte forutsetninger. Jeg vet ikke om mattestykket vil overraske i sluttsummen eller om det ender i rett frem addisjon. Ved at jeg slipper opp, kan jeg heller ikke kontrollere resultatet.



3 <https://musa.news/no/entropia-psicologica-la-tua-stabilita-dipende-da-quanta-incertezza-puoi-tollerare/>







## kryssningspunktet for system og antisystem

Jeg befinner meg ofte i dette møtet mellom system og antisystem.

Antisystemet er alltid et resultat av systemet, og jeg er avhengig av dette omkringliggende systemet for at antisystemet skal synes.

Kravet til presisjon blir høy, fordi for mye avvik gir kaos og lesbarheten forsvinner. Hva er det jeg vil vise frem, og hva er det jeg vil ta tak i visuelt? Presisjonen kan rett og slett være det samme som avgrensningene jeg setter for mitt eget arbeid, en fokusering ved hjelp av noe etablert. Ved å etablere et herskende system, insisterer man på en gitt helhet. Avvikene blir da lest som nettopp avvik fra noe. Øyet gis en dissonans opp mot det homogene, det statiske og gjentakende. Slik det er med vevarbeidene *Bukt*.

Arbeidene veves i to lag hvor lagene henger sammen og bindes sammen av noe man på vevspråket kaller en «bukta». Innslagstråden går først gjennom lag én, så gjør den en hårnålsving før den fortsetter i lag to. I lag to snur den på enden og går tilbake, gjør en ny hårnålsving på samme sted som sist og avslutter rapporten tilbake gjennom lag én. Dette gir fire ulike skill i veven, to for hvert lag.

Når vevnaden klippes ut av vevstolen brettes den ut ved folden eller bukta slik at lag én og lag to ligger ved siden av hverandre og du sitter med et dobbelt så bredt arbeid som det du hadde foran deg da du vevde. Dette er teknikkens intensjon; du kan veve bredere stykker tekstil enn bredden på vevstolen din. Men er teknikken også noe bare for seg selv? Har teknikken en egenart, fri fra intensjonen sin?

Annie Albers skal ha kommentert sine «pictorial weavings» som en måte å la tråden få artikulere seg, fri den fra sin oppgave med å skape nytteartikler, kun med mening som en selvkorstrering.<sup>4</sup>

I hvert lag binder jeg tråden jevnt og sikkert i en to-skaftsbinding. Tråden tildeles sin plass på lik måte ved hvert innslag. Men i bukten, veien rundt fra det ene til det andre laget, settes presisjonen på prøve. Der tråden tidligere falt på plass i flaten og ble låst i en rytme, blir den nå utfordret; stabiliteten mangler og den sklir i skillett, den skjærer ut av sporet av tonen eller takten,

og når man bretter ut arbeidet blir denne bukten en dissonans i flaten, en systemsvikt, synlig gjennom hele arbeidet som en linje av utakt eller en rubato hvor metronomen ikke følges slavisk, men hvor notelengder tøyes.

Veven er selv et sett med betingelser. Det er en logisk og konstruktiv prosess hvor forberedelsene til å sette opp en vev er min bestilling til hva veven skal produsere. Igjen er det jeg som programmerer.

Slik jobber jeg også utenfor veven. Jeg setter opp rammer av regler for arbeidene mine, og jeg gjør spillerommet innenfor rammene lite; et innrammet lite rom av frihet med mange gitte forutsetninger. Dette lille rommet er min joker, hvor jeg håper på at noe skal skje eller oppstå i forlengelsen av all forberedelsen og kontrollen. Innenfor denne rammen slipper jeg opp og slipper virkeligheten til.

En slik liten åpningen av frijazz i arbeidet kan virke forsiktig, men for meg er avgrensningen en måte å se klare på. Tydeligheten i hva som utspiller seg forsterker seg ved at jeg skreller bort støy, snarere enn at jeg zoomer inn. Det blir som om jeg ser mer, enn hvis spillerommet var større.



*Bukt*, vevnad i lin og viscose, 1 x 1,8 m,  
Kunstplass Contemporary Art, 2018.

romlig

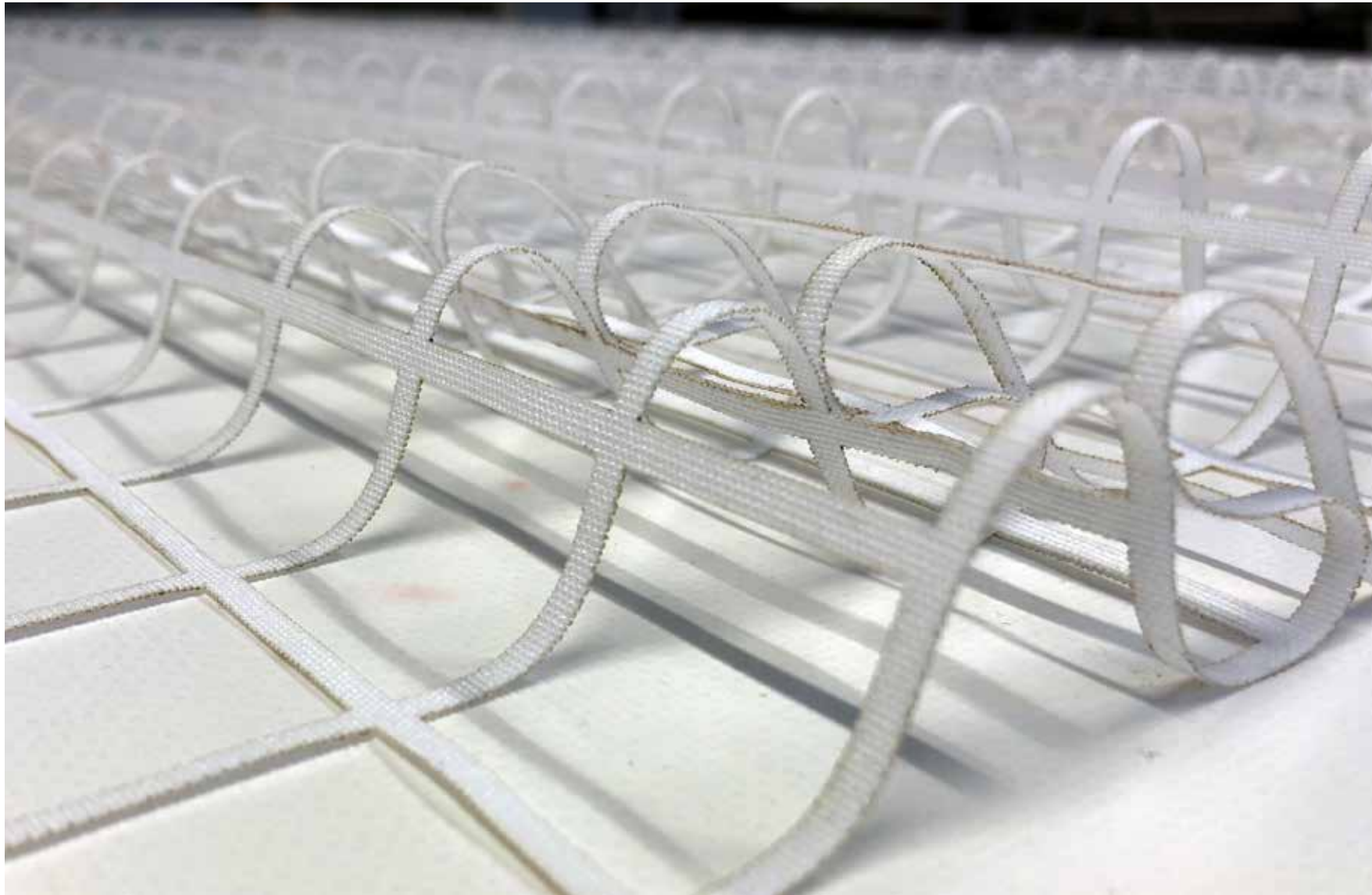
For et par år siden kom jeg over Dorothea Rockburn sin utstilling på diaBeacon utenfor New York. Museet har noen få bilder liggende på sin hjemmeside, og selv om jeg kun har opplevd verkene hennes digitalt, løftet møtet meg et godt stykke videre i arbeidet mitt. I ett av rommene kan du se installasjonen *Set* først utført i 1970 og så altså til utstillingen i 2018. Man kan beskrive det som to stk veggarbeider, men jeg leser hele rommet i hvordan det er montert. Jeg ser veggen møte gulv og tak, og jeg ser verket *Set* ignorere denne overgangen. Papirets møte med gulvet i et av de to delene av verket poengterer at det befinner seg i en romlighet, og når papiret strekkes forbi og henger ut fra galleriveggen oppfatter jeg tak og vegger og volum.

I 2019 var jeg del av en utstilling på Interkulturelt Museum på Grønland i Oslo. Bygget var en gang den gamle politistasjonen i byen vår, og vi stilte ut i stasjonens tidligere fengselsceller. Ett av arbeidene mine var et håndskåret grid i tykk ullfilt 240 x 150 cm stort. Gridet ble lagt flatt ut på gulvet i en av cellene før jeg begynte å skyve det mot døråpningen hvor det fikk sin motstand. Den foldet seg i enden mot døra, laget en omfavnelser og fikk en slak kurve inn i selve åpningen som et strekk i gridet, eller et forsøk på å bryte ut av systemet. Eller bare den fysiske motstanden som manglet der døren skulle ha vært.

I andre enden av gridet skjøv jeg før jeg løftet og foldet, før jeg skjøv på ny. Dette lille rommet hadde to åpninger. Gridet kunne sees fra kortsiden og fra langsiden i gallerirommet, og man kunne gå inn i cellen og halvveis rundt det.







Arbidsmodell,  
bomull- og polyesterkanvas, laserskåret, 0,9 x 0,6 m, 2019

å avslutte gridet

Jeg modellerer med moduler av avsluttede grid. Som for Romerne har de en yttergrense.

Ved å produsere grid i moduler kan jeg stå enda friere når jeg skal bygge installasjoner.

Gridene brukt i Løpere 13.11.19 er en fjerdedel av størrelsen på det største laserbordet på Khio. Dvs at jeg ved hver laserkuttejobb fikk skåret ut fire grid. Gridene er av et kraftig bomullslerret, ubleket og 400 gram per kvadratmeter.

Å avslutte gridet kan også handle om den motstanden jeg gir det. Om jeg skyver det langs gulvet eller lar det falle ned en vegg stopper både gridets utbredelse og det oppløses i seg selv. De klare strukturene gjemmes i kompresjoner. Det tredimensjonale som oppstår, og det at både materialeegenskapene og strukturen i seg selv er begrensninger, lager disse formene, skaper volum.

Det treffer en hindring, det reiser seg i en fold. Mens kraften fortsetter blir folden for høy og for tung for sin egen stivhet, og den faller ned over tekstilet og seg selv. Og hvis man fortsetter å skyve vil den enten rulle rundt seg selv slik at folden får en omfavnelser, eller den vil gi etter et annet sted i strukturen og en ny fold vil reise seg og falle. Kanskje faller denne andre over den første, og så har man en fold som ligger oppå en annen og som ikke bare må holde igjen med sin egen motstand men også med tyngden til den over.

Det er mine bevegelser rundt gridet som skaper folder.

Hvilke bevegelser jeg gjør bestemmer gridets transformasjon.

Monteringsarbeidet kunne ha vært planlagt på forhånd, utførelsen kunne blitt gjort etter en beskrevet ide, noe som jeg også har lurt på kunne være interessant å forsøke. Litt på samme måte som kunstner Tina Jonsbu delte ut ruteark til venner og kjente for å la de fylle de ut og så gi en tilbakemelding på selve opplevelsen av utførelsen sammen med det tilbakesendte og utfylte rutearket. Men slik det er nå er ikke arbeidet mitt konseptuelt slik Sol Lewitt ville karakterisert det<sup>5</sup>. Hele prosessen fra å skape materialet mitt som er de tekstile gridene, til monteringsarbeidet, er avhengig av min erfarne hånd. All min utprøving av ulike type tekstiler, ulike utskjæringer som i hvilke mengder beholdt materiale versus hvilke mengder utskåret, størrelser på moduler og selvfølgelig hele seansen med å håndtere gridene til skulpturer og installasjoner; Det er lett å glemme erfaringene som setter seg i hånden og at all den håndteringen som etableres blir som automatiske koreografier mellom meg og materialet. Håndverket.





*Rebuilding Rooms* fra publiseringen  
”I think you’re muted”, Kunsthøgskolen i Oslo 2021



*Løper 5.11.19*, bomullskanvas laserskåret,  
utstrekning ca 0,6 x 4 x 0,5 m, 2019.

Selv om jeg på forhånd har tanker og ideer rundt hva jeg ønsker å oppnå, skal det bygges i en situasjon, i et rom, i et lys, i en størrelse og i alle de gjeldende perspektiver jeg ønsker å fokusere på.

Da skjer det på stedet. Det er en en-til-en agering og opplevelse.

Jeg kan komponere ved å låne visuelt av omgivelsene; de tilstøtende volumene, luften i rommet, avstanden til noe bak, på siden, under.

Blinky Palermo sine bilder kan være oppdelt i flere deler. I *Untitled* fra 1970<sup>6</sup> henger fire fargede klosser på to vegger som møtes i et hjørne. En hvit og en gul kloss henger over en rød på den ene veggen, og en svart kloss henger på veggen på den andre siden av hjørnet. Klossene er 15x15x5 cm, og de har godt med luft seg i mellom. Men jeg kan ikke unngå å se den ene uten de andre. De henger sammen i persepsjonen, derfor mater jeg også inn selve delen av rommet de henger i i min lesning av verket. De fire klossene er helt avhengig av veggene de henger på. Uten rommet er de ikke lenger et verk.

Clement Greenberg kalte visst Mondrian sine bilder for «øyer», hvor han ikke mente at de var adskilt fra alt annet, heller det motsatte. Øyer slik vi kjenner de, er avhengig av vannet rundt seg for å være en øy.

Som eksempel så er ikke jeg bare et volum i et rom. Ernst Neufert gav i 1936 ut et stort oppslagsverk kalt *Bauentwurfslehre (Architects' Data)*, mest kjent som bare Neufert. Arkitekten, med utdannelse fra Bauhausskolen og assisterende for både Walter Gropius, Johannes Itten samt Albert Speer under andre verdenskrig, begynte samle data om bebyggelsesstørrelser allerede under studiene. Dette resulterte i en veldig populær katalog for standardiserte mål hvor blandt annet Mannens bevegelser i forskjellige situasjoner er målt opp og gjort rede for. Praktiske, økonomiske og isolerte tall. I virkeligheten kan vi ikke sanse objekter separert fra sin plassering i verden: lys kaster skygge, lyd lager ekko, farge smitter, og noe stort gjør noe annet lite, og mykt kan skape en opplevelse av hardt.

Vi er godt utviklede sansende vesener. Som flokkdyr og avhengige av andre mennesker her i verden, har vi en tilpasning som gjør at vi gjenkjenner følelser og stemninger hos andre, herav medfølelse. Jeg påvirker deg på lik linje med at du påvirker meg. Så det at jeg sender og mottar signaler i mellomrommene våre tilsvarer for meg at jeget mitt ligger også utenfor kroppen min, våkende, dirrende til og med, som elektroner som søker å blande seg med andre og annet. Ikke bare pust og stemme og lukt, men fysisk tilstedeværelse som preger både sted og rom og vesener. Vi flyter, på godt og på vondt. Mikser oss inn i hverandre og våre omgivelser.

Basic Data 15  
*Man & his buildings*

Basic Data

**BASIC DATA**

**Human scale in architecture**

- 2 Use of SI units
- 3 Drawing sheets
- 6 Drawing practice
- 9 Proportions
- 11 Dimensions & space requirements
- 15 Quality of air
- 16 Thermal comfort
- 17 Visual efficiency
- 18 Pattern & texture/noise & acoustics
- 19 Access & circulation
- 20 Roadways/parking
- 25 Lighting
- 27 Daylight
- 33 Sunlight

**COMMUNITY**

**Houses**

- 38 Design/organisation/orientation
- 41 Access
- 44 Standards & regulations

- 96 Duplex & triplex sections
- 97 Internal access
- 98 Stepped houses
- 99 Shared accommodation
- 100 Private garages

**Gardens**

- 103 Enclosures
- 104 Siting & layout
- 105 Soil preparation
- 106 Pergolas/paths/equipment
- 108 Trees/shrubs
- 109 Water
- 110 Gardens for disabled/rock gardens/roof gardens/floodlighting
- 111 Garden structures
- 112 Indoor gardens/roof gardens
- 113 Water lily & fish pools
- 114 Swimming pools
- 115 Private indoor pools
- 117 Domestic sauna

**Education**



Neufert Ernst, Architect's Data, Second English Edition, Blackwell Science Ltd, 1980.

Blinky Palermo, Untitled, 1970, synthetic paint on canvas on wood and fiberboard, four parts, each 5 7/8 x 5 7/8 x 2". Photo: Jens Ziehe.



et kunstverk eksisterer alltid i flere kontekster.

Jeg må alltid spørre meg hvor min kunnskap kommer fra, og hvor informasjonen jeg blir presentert for har sitt opphav. Kunnskap er alltid plassert i et landskap.

Vi bærer med oss et bibliotek som preger lesningen av våre omgivelser. Det vil si at mine egne forestillinger preges av min oppvekst, mitt miljø og min utdanning og alt jeg har opplevd i forkant, og at mine nye opplevelser alltid tar plass i dette miljøet i meg.

«Den som snakker om en farges karakter, tenker alltid på en bestemt måte den er brukt på. Også en mørk rød kan lyse. Men en farge lyser gjennom sine omgivelser, i sine omgivelser. Det rene fargebegrep finnes ikke», skrev Ludwig Wittgenstein.<sup>7</sup>

En rød er rødere sammen med en grønn. En rød postkasse er like rød som en rød rose. Men ved siden av hverandre er de forskjellige. Og hvem er det som sier rød?

<sup>7</sup> Ludwig Wittgenstein, *Bemerkninger om fargene*, Pax Forlag, Oslo 2000,



35

## fargeblanding

Jeg blander og tenker som jeg gjør med pigmenter, men med klarere orden, velger mengden av rød tråd eller hvor mye gult stoff jeg legger til i summen av farge, eller velger å legge hvite grid i annethvert lag eller som en solid base i bunn for å lysne eller løse opp.

Samtidig har denne ordnede «blanding» en større mulighet for fortolkning. Den er romlig, derfor har den potensiale til å endre seg. Man kan nesten tenke at fargen beveger seg, selv om det kun er opplevelsen av fargen som endrer seg, og summen av hva du ser.

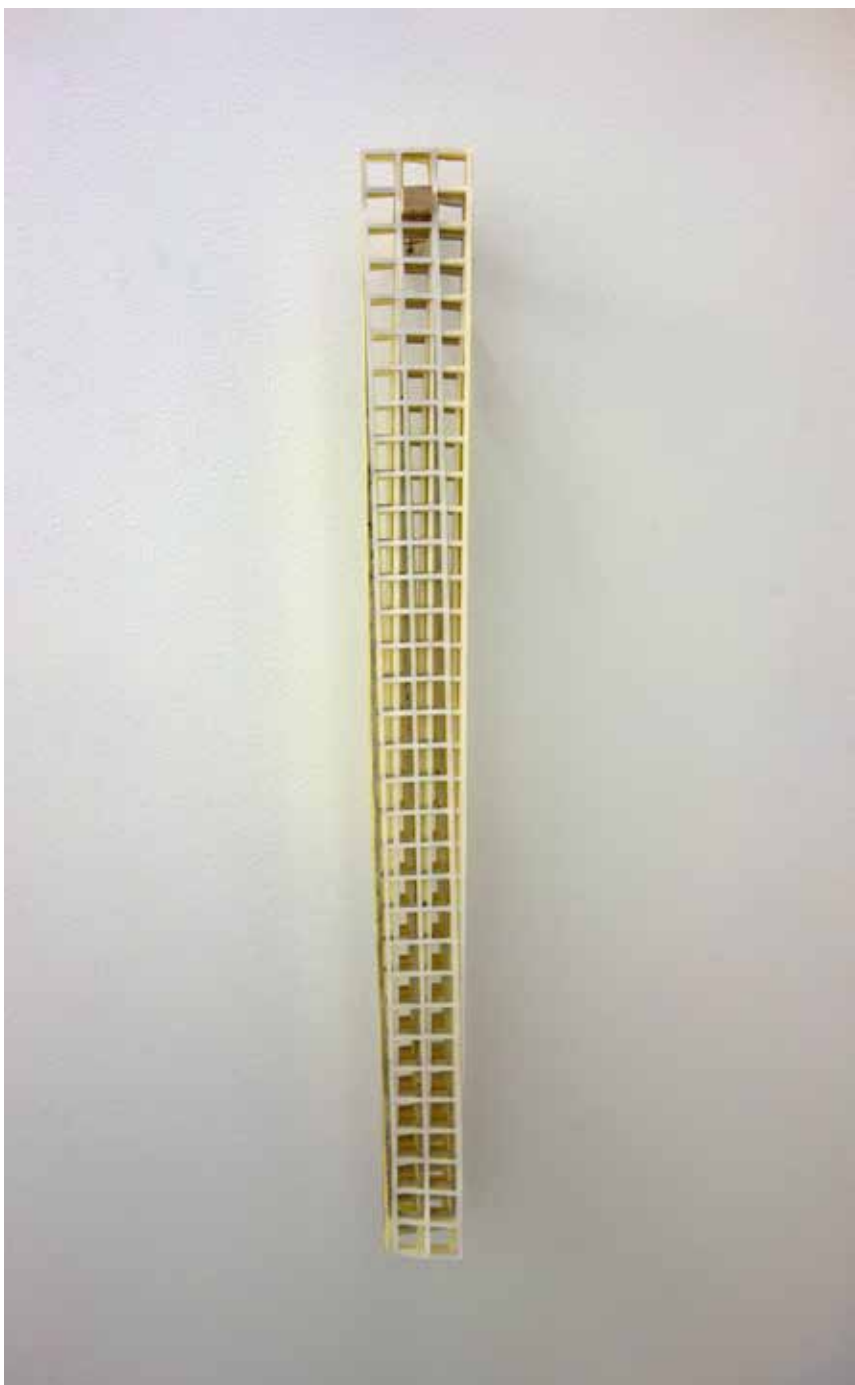
Om det er tråder eller grid som veves i hverandre, lager jeg rom, og av rommene oppstår farger. Fordi vi ser det med avstand, er det rommet og fargenes posisjon i forhold til hverandre og til mitt øye som summerer og lager farge.

To farger tett på hverandre, et farget tekstil med en avstand til de andre, et som er vinklet og lager en skygge eller et som henger foran og nesten dekker over.

Volumet imellom forsterker eller tynner ut blandingen. Valører som lages når forskjellige bindinger blander innslagstrådens farge med renningens farge, for eksempel å kunne velge en binding i veven hvor den messinggule blanke innslagstråden i viscose dekker over det meste av den grove blå linrenningen og gir et resultatet av lys grønn.

motstående side:

Søyle, linkanvas plantefarget og laserskåret, firkantlist gran, Resepsjongalleriet, 2022.



«Man kan tale om fargeinntrykket av en flate og ikke mene fargen, men sum av fargenyanser som til sammen gir inntrykket av (f.eks.) en brun flate.»<sup>8</sup>

Ludwig Wittgenstein





Detalj *Brun, Grid 10.08.21, 1-4*,  
diverse tekstiler laserskåret, konstruksjonsvirke, Galleri Format, 2021.  
foto: Thomas Tveter

fysisk farge

Når jeg ser på renningen i veven som jeg først farget med røsslyng og så uttrekk fra fokklav, ser jeg både den sterke gule og den kalde lilla fargen i materialet. Jeg vil tro det er min erfaring fra fargeprosessen som gjør at jeg leser inn disse konkrete fargene i garnet. Andre vil kanskje ikke se helt det samme som meg. Samtidig så har ingen av fargebadene slettet den andre fargen. De ligger der og dekker over hverandre i garnet og kanskje også spiller opp hverandre i en simultankontrast? Det gjør at jeg håper det ligger antydninger til fargekomponentene også for andre.

Josef Albers skriver at det er «forskjell mellom fysisk realitet og hva vi oppfatter» i sin fargelære,<sup>9</sup> og Immanuel Kant kalte det *Das Ding an sich* («tingen i seg selv») hvor han mente at selve tingen er skjult bak-enfor våre sanseinntrykk.

Objekter er da subjektive gjenstander med en gang vi sanser dem: slik en bestemt blå kloss er for meg, er den en annen blå kloss for deg.

Jeg liker tanken på hvor mange subjektive lag et objekt kan pakkes inn i hvis vi er en gruppe mennesker som ser på den samme gjenstanden. Den blå klossen vil feks representere et stort fargekart av tolkninger.

Derfor er farge ingen konstant, og særlig ikke i kombinasjon med hverandre. Ikke et absolutt og ikke universalt. Selv om det noen ganger kan fremstilles slik.

Hannah Arendt skriver i «Åndens liv» om tenkning som en sirkulær øvelse. Fordi virkeligheten består av så mange forskjellige synsvinkler, må vi alltid stille de samme spørsmålene igjen og igjen fra nye ståsted.<sup>10</sup> Lag på lag av historier tegner en hendelse fordi vi alle opplevde det som hendte på forskjellig vis. Den samme historien gjenfortalt gang på gang, bare i variasjoner. Eller valører.

Da jeg arbeidet med utstilling på Format høsten 2021 hadde jeg fokus på fargene i bunkene av grid. Jeg ønsket som utgangspunkt å bruke primærfargede og svarte og hvite tekstiler for å blande meg til flere farger. Den ene installasjonen kalte jeg Brun etter utgangspunktet jeg jobbet fra.

Jeg så på hvordan jeg ved hjelp av systematisk stokking av lag, sammenstilling av flere bunker og deres avstand til hverandre, utglidning i lagene i bunkene, og min bevegelse rundt installasjonen kunne gi meg en opplevelse av fargen brun.

I veggarbeidet *Hvit, blå, rød, gul* gjør jeg noe av det samme. Jeg begynner med å montere de hvite gridene, fortsetter med blå osv, og lar alle fargene overlape når jeg skifter til ny.

Når jeg går rundt i rommet mens jeg ser på arbeidet, kan jeg la forskjellige farger utspille seg for meg. Jeg blander farger ved å bevege meg.



*Brun, Grid 10.08.21, 1-4,*  
diverse tekstiler laserskåret, konstruksjonsvirke, Galleri Format, 2021.  
foto: Thomas Tveter











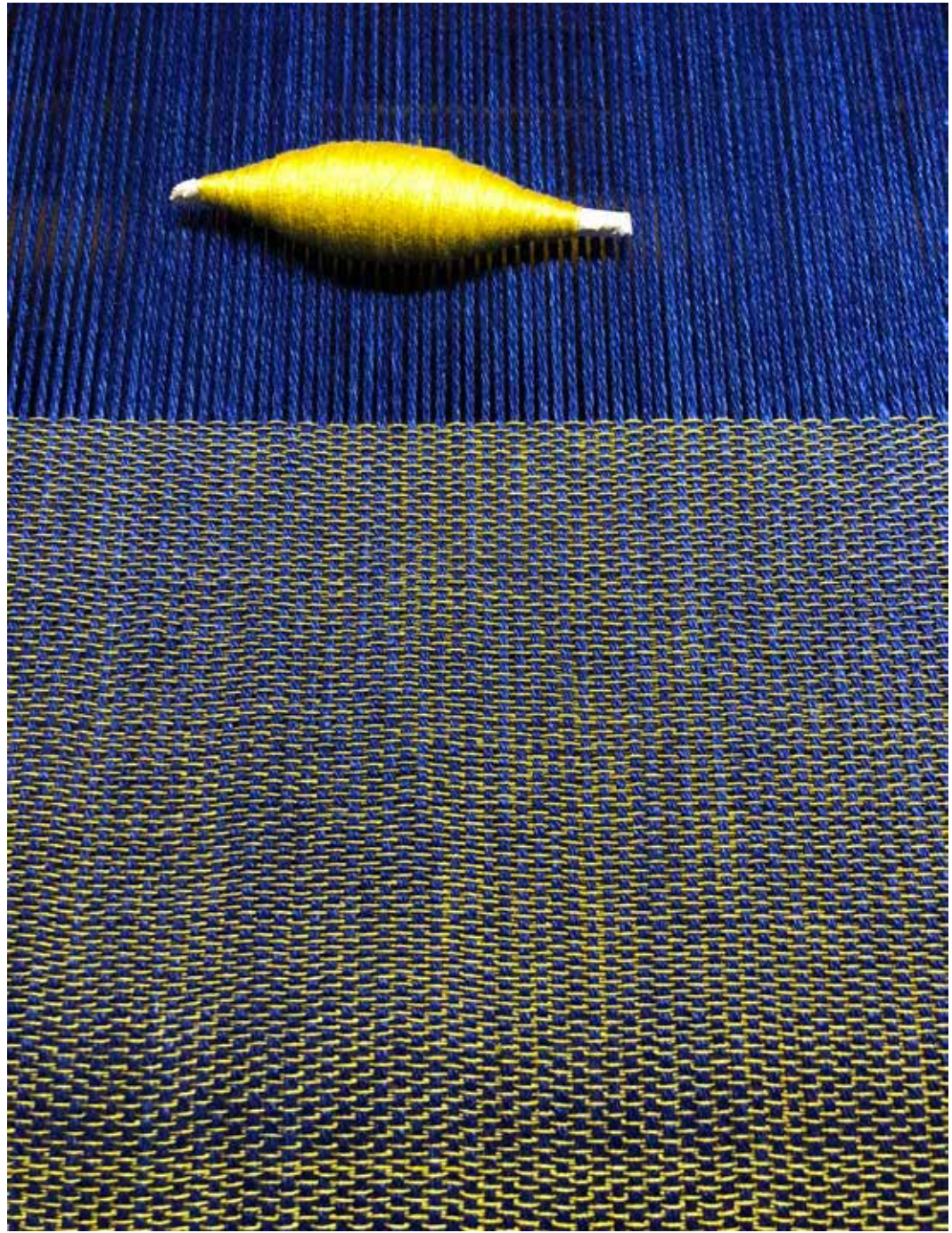


Slik som vi strukturerer informasjon, blander vi farge optisk på bakgrunn av erfaring? Eller er det øyets manglende kapasitet eller evne som gjør at vi systematiserer og ser og benevner etter hva vi har lært? Eller kanskje vi ikke klarer å se uten at hjernen vår forenkler for å gjøre det leselig for oss selv, som en mangel på fantasi eller forestillingsevne.

Jeg har tidligere farget en renning jeg ønsket skulle bli «blåbrun». Jeg hadde ikke noe annet vokabular å bruke, og jobbet da etter å fremstille en farge som var mest blå, men sterkt preget av brun. Kanskje kunne jeg sagt en brun blå, men jeg vet ikke om det hadde gjort det noe tydeligere for hverken meg eller andre. Det er uansett to farger som ikke vanligvis sammenstilles. Hvis jeg hadde sagt en blå med toner av rød og gul og sort feks, ville det i mitt hode bli mindre presist enn «blåbrun» fordi det sier enda mindre om blandingsforholdene. «Blåbrun» er nærmere resultatet av fargeblandingen.

Jeg har en renning i veven som er farget med *brilliant blå*. Det er produsenten Levafix sin tolkning av den blåeste blå, og slik jeg oppfatter den så brekker den hverken mot gul eller rød, selv ikke når lyset skifter. Den er ganske så endimensjonal i fremtoningen, men intens. Jeg hadde innfargingskurs med kunstner Anne Knutsen da hun underviste på Kunsthøgskolen i Oslo. Hun mente, og mener sikkert fortsatt, at finnes det oppfattelse av gul i den blå, er fargen ikke blå, men grønn. Gul ødelegger blå.

I vevarbeidet ønsker jeg å gjøre akkurat dette ved å blande den syntetiske blå fargen med gul hentet fra Tagetesblomsterhodet. Innslagstråden er en skinnende viscosetråd, farget til en sterk gul etter to dager i fargesuppa. Når jeg vever blandes trådene til farger som blågul, grønn, blågrønn, gulblå, .. skiftende farger som hele tiden kan diskuteres.



å tilføre konstanter i endring.

Jeg har i flere arbeider speilet plantefarger opp mot syntetisk fremstilt fargepigment.

Mens de syntetiske fargenes intensitet ofte virker overlegne, synes jeg å lese så mange lag inn i plantefargene. Jeg ser en dybde; et perspektiv av tiden materialet ligger i fargesuppen, av sammensetningen av plantens mange deler og fargetoner. Jeg forestiller meg at prosessen med å koke garn sammen med planter lager sjikt på sjikt med farge over hverandre. Skjøre lag. Slik at når noen farger fremstår annerledes over tid, da er det nødvendigvis ikke farge det blir mindre av, men at den endrer seg. Tid endrer fargen.

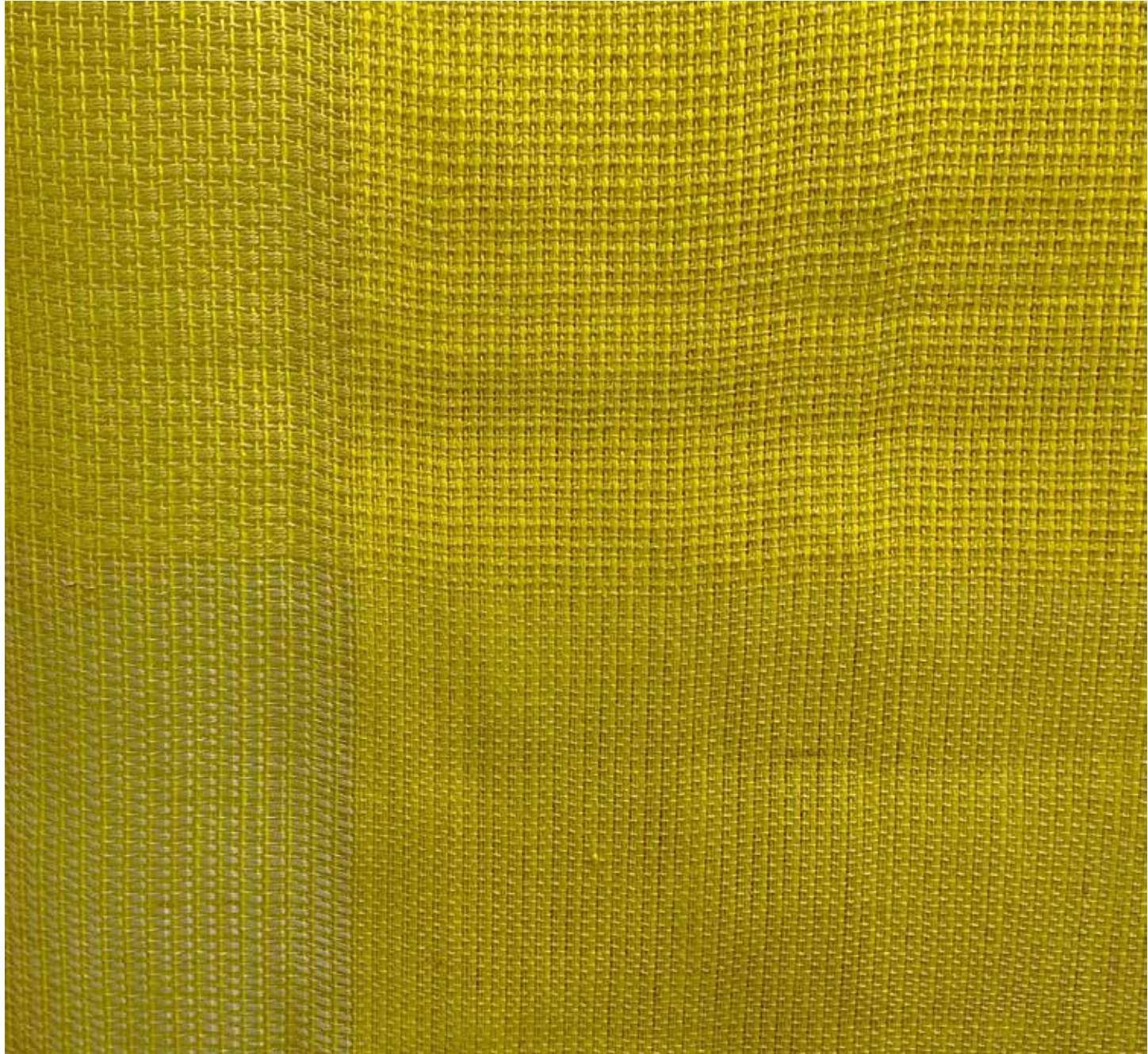
Hvis den syntetiske fargen er konstant, da vil også blandingene endre seg hele tiden. Jeg forsøker ikke å holde på noe som ikke skal endres, men godtar prosessene til plantefargene. Jeg er jo en vandrende prosess selv.

Vi er som alt annet i naturen; en brikke i en evig runddans av tilblivelse hvor kroppen vår har et iboende potensial, ikke til tilintetgjørelse, men tilblivelse. Å bli til noe annet. Som kompost.

At jeg kan legges død i jorda, omsvøpt i naturmaterialer, klar til nok en gang bli del av en fruktbarhet.

Men igjen for den lille evigheten ligger dessverre tannfyllingene mine og platen som det nå viser seg å ha fylt opp kroppen min gjennom livet. Så til min store skuffelse ser jeg at mitt sirkulære liv har en lineær avlegger som skyter fart inn i fremtiden uten mål og mening.

Det bestandige kapsles inn i den omskiftelige naturen. Platen forsvinner ikke, men naturen bygger og lever rundt den. Hvor mye preges den egentlig av slike fremmedelementer? Platen deltar ikke i noe, ingen symbiose med noe annet, gir ikke men tar heller ikke, bortsett fra at den tar plass, infiltrerer system som dead ends, blir som sorte hull i syklusen.



potensiale i endring.

Plantefargene er i prosess. Jeg sanker materiale og rykker vekstene ut av en syklus. Jeg gir de et sidespor i tiden, hvor de setter sitt avtrykk på fibre etter som hvor de befant seg i sin egen prosess.

Hver vekst med sitt særegne resultat og hver plante med sin enestående signatur.

Hilda Christensen påstår i sin populære plantefargebok fra 1943 at plantefarger er bestandige.<sup>11</sup> Jeg påstår ingenting, men forsøker å fremstille spennende og vakre farger, og så slippe de løs for å fortsette sin syklus.

Naturfarger oppfører seg ulikt fra vekst til vekst og plante til plante, fra det ene garnmaterialet til det andre, på ulike temperaturer i innfargingsvannet og på koke-tid. Noen planter gir tekstilet én farge etter kort tid, en annen etter lang tid i fargebadet. Bjørka gir lysende gul på ferske blader, mens tørkede blader gir en brun-beige farge som kan bikke mot messing. Stormarikåpe gir mye farge, den lille ville Marikåpen gir mindre. Og man kan gjøre uttrekk av planter, særlig lav, la laven ligge på glass i salmiakkvann i ukesvis, til og med månedsvi før man bruker løsningen til å farge med. Og da har vi variasjoner som navlelav fra høyfjellet blir brun, mens kystnavlelaven blir nesten magenta. Jeg har blitt fortalt at noen sopper gir best farge når de er ganske så råtne, nesten som en overmoden, gjæret frukt. Nå har jeg glass med messinglav fra kysten stående, for til sommeren skal jeg forsøke å lage blå ved hjelp av solskinnet.

Det er så mange variabler, et hav av usikkerhet. Jeg har et kartotek som jeg stadig fyller på. Tester det ene og det andre, noe jeg kom over, noe som ligner på noe annet, noe jeg leste om og noe jeg lurer på om kan bli noe spennende. Det er ikke bundet i et system, men basert på lyst og overskudd og utforskertrang. De fleste prøver gjør jeg på ny før jeg farger større tekstiler eller store mengder med garn, men jeg kan aldri være sikker på resultatet. Kanskje har jeg også en ny vinkling på fargingen; mengden materiale, når jeg høstet det, har det vært fryst eller forvellet eller ligget lenge eller kort tid i vannbad på forhånd? Forsøker jeg med lav ph, regnvann, saltvann? Alt kan jo testes ut, og plutselig får man en belønning ved å finne noe uventet. Denne usikkerheten gjør at det finnes så mye å oppdage. Plutselig har jeg satt meg i en sammenheng hvor usikkerhet har et potensiale for meg. Usikkerheten får et positivt fortegn fordi jeg tenker at det er en mulighet for at noe kan oppstå.

11 Christensen Hilda, Lærebok i farging med planter, Det Norske Husflidslag, 1943.



farge som en prosess i seg selv.

Jeg skyller ikke ut fargen av garnet eller tekstilet, men tar det ut av fargesuppen, henger det over gryta og lar fargevannet tørke inn i materialet. For noen innfarginger gir det stor forskjell å ikke umiddelbart skylle materialet, men la det kjøles ned og tørke. Fargen fester seg enda bedre.

Tørre, stive tekstiler av lin eller silke, størknet i sitt eget fargevann, fuktes godt før jeg stryker de klare til laserkutteren. Det lukter av planter og prosess, rundt og spisst og råttent og friskt som en forsommerveld. Det sitter en prosess i tekstilet som jeg kan forløse og gi informasjon.

Fargen endres fra lyst til mørkere tilbake til lyst igjen omtrent i takt med at lukten frigjøres i en liten porsjon under jernet.

Å veve med garn som er innfarget med skogen lukter. Når jeg sveiper på en renning som har ligget i det ene badet etter det andre, mettet med pigment og natur, blir overskuddet sittende igjen på fingrene etter påsveiping.

Jeg sitter med ansiktet over garnet mens jeg arbeider i veven og kan kjenne en søt lukt av blåbærlyng, kanskje litt bjørk, eik eller en rå lukt av lav, lav og skog.





I innfargingsverdenen sidestilles nylon med animalske fibre, men gir helt andre resultat.

Det tjukke nylongarnet som jeg bruker består av uendelig mange tynne tråder, fremstilt som en silkestråd, men av et maskineri; -en eviglang tynn tynn tråd løper ubrudt fra a til å i nøstet. En god bunt med disse nesten usynlig tynne trådene danner et tjukt garn som mer eller mindre villig tar til seg naturfarge. Jeg slipper det ned i ymse bad og vet aldri helt hvordan det reagerer. Varmer opp badet én gang, lar det ligge over natten, gir meg ikke med det, men koker opp noch mal, lar det ligge to døgn, tre døgn.

Tar det så opp og ser hvilken skinnende tone det har fått. For det dukker opp gull og kobber, perlemor, og nå leiter jeg etter sølv. Tråd med sølvskimmer, nylon med natur.



Nylongarn må ligge stille i fargesuppen på grunn av de flortynne eviglange trådene. Den er både feit og tørr på samme tid, statisk, uhåndterlig, men også ganske magisk. Hvis jeg koker nylon i en fargesuppe som ikke er frasilt (slik jeg som oftest gjør), hekter de tynne nylontrådene seg fast i alt. Lar jeg det ligge lenge nok lages det en sammenfletting eller binding av garn og lav eller lyng eller blader eller hva det måtte være i gryta. En merkelig lysende farget bunt av garn, bundet sammen av blader eller annet naturmateriale som ikke gir noen indisier på hvor denne fargen kommer fra.

Når jeg forbereder til innfarging lager jeg hespler av garnet; en stor og vid smultring av tråd som løper rundt og rundt i den samme store sirkelen. Så binder jeg to-tre tråder løst rundt bunten før jeg vasker, skyller og eventuelt beiser garnet.

Jeg har alltid farget garn for å veve. I det siste har jeg latt være å nøste hesplene opp. Jeg lar de henge flere sammen på kjepper, ulike garntyper med ulike valører på rekke og rad eller i en bukett. Kan jeg stoppe opp her og si at dette er nok i seg selv? Det føles nesten som å snu før jeg egentlig er fremme. Jeg snur ryggen til resten av prosessene som vanligvis følger og ser på kvalitetene som allerede nå er der i garnet. Har disse garnhesplene kvaliteter i seg selv? For slik trådene henger fritt utstrekkt ved siden av hverandre, og ikke nøstet stramt sammen, har jeg mye større glede av fargen jeg har gitt garnet. Restene som sitter fast i garnet reverserer blikket mitt. Avstanden til innfarging blir kortere, noe som gjør fargen tydeligere.



I mastergraden min har farge lagt seg som en fellesnevner på alt jeg arbeider med. De tidligere parallelle men adskilte prosjektene i veven og med gridene, møtes og utveksler erfaringer gjennom fargeutforskningene mine. Avslutningsvis har dette siste semesteret også spurt meg om ikke farge i tillegg er et prosjekt i seg selv.

Jeg drømte i natt at bjørka hadde sprunget ut. At de få dagene med sol og varme nå i april hadde fått våren til å eksplodere. Jeg så klare bilder av lyse grønne og friske bjørkeblad mot blå himmel. Selv om man kan sanke hele året er det noe spesielt med våren.

I eksamensutstillingen skal jeg vise et veggarbeid ved bruk av gridmodulene. Jeg skal velge meg ut ett plantemateriale og jobbe med nyansene i innfargingen av silkestoffer. Jeg kan nok ikke forvente ferske bjørkeblader, men må ta utgangspunkt i de fargene som finnes nå i overgangen april-mai. For først skal materialet sankes i store mengder for å farge inn meter på meter med tekstil, så skal det strykes og laserkuttet. Nå rammer tiden inn mulighetene mine. Slike innsnevring fjerner jeget mitt fra arbeidet, ihvertfall gjør det det i mitt hode mens jeg arbeider. Det blir som et resonnement; noe ble på denne måten på bakgrunn av disse avgjørende begivenhetene. Det måtte bli sånn. Som Dorothea Rockburn sine arbeider «Drawing Which Makes Itself» sier.



Litteraturliste:

Albers Josef/Rustan Andresson (oversetter): Fargenes samspill, Conflux forlag, 2010.

Albers Anni: On weaving, Princeton University Press, 2017.

Christensen Hilda, Lærebok i farging med planter, Det Norske Husflidslag, 1943.

Cyrus-Zetterstrøm Ulla: Handbok i vävning, Bindningslära med konstvävnader, Lts Forlag Stockholm, 1974.

Freuchen Jan, Abstrakt by, Kristiansand Kunsthall, 2012.

Higgins Hanna B, The Grid Book, Cambridge, Massachusetts: MIT Press 2009.

Jonsbu Tina, Strukturer for handling, strukturer for tanke, Kunsthøgskolen i Oslo, 2019.

Lewitt Sol, Paragraphs on Conceptual Art, første gang publisert i Artforum, 5:10 (sommer 1967), pp. 79–84.

Malone Meredith, M.Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis, Notations, Essay: The Porous Practice of Drawing: System, Seriality, and the Handmade Mark in Minimal and Conceptual Art, 2012.

Neufert Ernst, Architect's Data, Second English Edition, Blackwell Science Ltd, 1980.

Røed Kjetil, Tankeløsheten og felleskapet, <https://klassekampen.no/utgave/2019-08-28/tankelosheten-og-felleskapet>

Sennett Richard, The Conscience of the Eye, The Design and Social Life of Cities, WW Norton & Co, USA, 1992.

Wittgenstein Ludwig, Bemerkninger om fargene, Pax Forlag A/S, Oslo 2000.

Di Loris Valentine, 2020

Psykologisk entropi: Din stabilitet avhenger av hvor mye usikkerhet du tåler

<https://musa.news/no/entropia-psicologica-la-tua-stabilita-dipende-da-quanta-incertezza-puoi-tollerare/>



Utvidet litteraturliste:

Burnham Jack, System Aesthetics, Artforum, 1968.

Jacobs Jane, The death and life of great american cities, Modern Library Edition, 2011.

Krauss Rosalind E, Grids, October, Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64  
The MIT Press.

Martin Agnes, Writings – Schriften, Kunstmuseum Winterthur, Edition Cantz, 1991.

Morris Robert, Notes on Sculpture, <https://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/robert-morris-notes.pdf>

Nielsen Esther, Farging med planter, Dreyer Oslo, 1976.

Schmidt Franz: Hovedfagsoppgave Statens håndverks- og kunstindustriskole Institutt for tekstil, 2000.

Tin Mikkel B, De første formene - Folkekunstens abstrakte formspråk, Novus Forlag, 2007.

Tupitsyn Margarita, The Grid as a Checkpoint of Modernity, Tate Papers ISSN 1753-9854:  
<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/the-grid-as-a-checkpoint-of-modernity>

takk

til hovedveileder **Gerd Tinglum**,  
fagområdeansvarlig **Franz Schmidt**,  
skriveveileder Line Ulekleiv,  
og masterprogramansvarlige  
Sunniva McAlinden, Siri Hermansen, Ebba Moi,  
lærere og mestere på tekstil Hege, Sidsel, Tora og Tina  
Arna og Ingunn,  
og til kollega Rosanna  
for god veiledning og støtte.

hjerter til  
Otto, Alf og Terje.





