



Strikket kunst - en undersøkelse av det mediespesifikke, kjønn og humor i tre utvalgte verk fra utstillingen *Strikknikk*.



Emnekode KVI-3900

Liv-Ragna Garden

*Mastergradsoppgave i kunstvitenskap
Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning
Universitetet i Tromsø
Høsten 2009*

Forside: *Juustoa*¹, Anu Tuominen 2002

¹ I norsk oversettelse: *Ost*

Jag söker och gör konst
av det bekanta och vardagliga
så att ingen skall märka,
bli förvarnad,
hinna ställa in sig,
altså beväpna sig,
utan överraskas
av nogon oförklarlig
upplevelse, aning,
bortom konstens situation
och kännetecken,
själv få upptäcka,
och varsebli, innta bara se.

Anu Tuominen, 2003

Takk

Takk til veileder Hege Olaussen som ga meg tro på prosjektet og for god veiledning gjennom denne tiden.

Jeg vil også takke mine tidligere og nåværende medstudenter, spesielt til Stine Mari Lundblad som hele tiden har brakt optimismen inn i oppgaven. Takk også til Tone Thørring Tingvoll, Marit Olsvik Opsahl, Julia Zazhigina, Monica A. Svorstøl, Amalie M. Selvik, Hilde Sørstrøm og alle de andre på lesesalen og på masterseminarene for gode råd og nyttige diskusjoner. Det har vært veldig trivelig å dele arbeidsplass og felles gleder og frustrasjoner de siste to årene. En stor takk går også til Ann Katrin Johansen for all hjelp i slutfasen.

Det er viktig å se og oppleve verkene i virkeligheten. Jeg har sett de tre jeg konsentrerer meg om flere ganger. Jeg har også fått sett andre relevante utstillinger og deltatt på relevante konferanser utenfor Tromsø i denne tiden. Det har vært mulig for meg å gjennomføre på grunn av reisemidler for masterstudenter fra Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning og to reisestipend fra Kvinnforsk. Tusen takk til dere.

Sist men ikke minst takk til Anne Britt Ylvisåker, Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum for spennende samtaler om strikket kunst og all nyttig informasjon om *Strikknikk*. Samtalene har vært inspirerende og lærerike og de har gjort veien videre i oppgaven letter. Takk også til Harald Solberg, Bomuldsfabriken Kunsthall for tilgang til og tillatelse til å bruke tre av deres fotografier av kunstverk fra utstillingen *Strikknikk*. Til slutt takk til Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design for at jeg fikk tillatelse til å fotografere og bruke mine foto fra utstillingen *Strikknikk*.

Innhold

Forord	3
1. Innledning	5
1.1 Rammebetingelser og avgrensninger	8
1.2 Definisjon av strikk	9
1.3 Definisjon av strikket kunst	9
1.4 Billedkunst og kunsthåndverk	10
1.5 Forskningshistorikk	15
2. Strikking - et historisk perspektiv	18
2.1 Om teknikken strikk fra et historisk perspektiv	20
2.2 Strikkende kunstverk fra det 17. århundre	22
2.3 Om teknikken i dag	23
2.4 Materialer brukt i strikking	24
2.5 Mønstre innen strikking	26
2.6 Strikking og gjenbruk	26
2.7 Bruk av strikk som kunstnerisk uttrykk i dag	27
3. Presentasjon av utstillingen <i>Strikknikk</i> og tre kunstverk	28
3.1.1 <i>Strikknikk - Internasjonal strikkeutstilling</i>	28
3.1.2 <i>Juustoa</i>	32
3.1.3 <i>Untitled (Domestic Interior)</i>	36
3.1.4 <i>Coup de Gracê!</i>	38
3.2 Presentasjon av kunstnerne	41
3.2.1 Anu Tuominen	41
3.2.2 Janet Morton	43
3.2.3 Kjersti G Andvig	45
4. Det mediespesifikke	48
4.1 Strikk som teknikk	51
4.2 Nærhet og fravær	54
4.3 Dikotomier og konnotasjoner	56
4.3.1 <i>Coup de Gracê!</i>	57
4.3.2 <i>Untitled (Domestic Interior)</i>	59
4.3.3 <i>Juustoa</i>	60
4.4 Tid og strikk	63
5. Kjønn og strikket kunst	64
5.1 Reaksjoner på strikket kunst	67
5.2 Begrunnelser for valg av strikk som metode	71
5.3 Kjønnsperspektivet i verkene	73
5.3.1 <i>Untitled (Domestic Interior)</i>	73
5.3.2 <i>Coup de Gracê!</i>	76
5.3.3 <i>Juustoa</i>	78
6. Strikket kunst og humor	82
6.1 Humor som tema	82
6.2 Resepsjonen av humor i strikket kunst	83
6.3 Humor i og utenfor verkene	84

6.3.1 <i>Coup de Gracé!</i>	84
6.3.2 <i>Juustoa</i>	85
6.3.3 <i>Untitled (Domestic Interior)</i>	90
6.4 Er humoren intendert?	90
7. Avslutning	93
8. Illustrasjoner	96
9. Litteraturliste	99
10. Vedlegg.....	108
10.1 Vedlegg 1.....	109
10.2 Vedlegg 2.....	112
10.3 Vedlegg 3.....	114

Forord

Mitt første møte med strikk brukt som uttrykksmiddel innen kunst var utstillingen *Strikknikk - Internasjonal strikkeutstilling*.¹ Det samlede element var strikk benyttet som kunstnerisk uttrykk i samtidskunsten. Jeg så utstillingen i Bergen i juni og i oktober 2007 og senere i Oslo i desember, samme år. Jeg ble begeistret, nysgjerrig, overrasket og interessert i å finne ut mer om strikket kunst og kunstnerne bak verkene. Dette betydde også at to av mine interesser, kunst og strikk, kunne forenes i en oppgave.

Strikking er noe jeg opplever det er lett å snakke med de aller fleste om, det er noe mange av oss har et forhold til enten vi kan strikke selv, eller vi kjenner noen i nær familie som strikker. Det er vel heller ingen av oss som ikke eier et strikket plagg. Når jeg har fortalt hva jeg skriver masteroppgave om tenker de fleste på klesplagg når strikking blir nevnt. At strikking også kan brukes som et kunstnerisk uttrykk er lite påaktet og nytt for mange. Kunstverkene jeg omtaler og som er avbildet her håper jeg vil være med på å utvide de typiske assosiasjonene rundt strikk.

¹ Heretter benevner jeg utstillingen som *Strikknikk*. Tittelen på utstillingen er et konstruert ord. Et lekent ord som er sammensatt av "strikk" som både er brukt om elastikk og å strikke, og av endelsen "nikk" som kan assosieres med piknik eller teknikk, jf. Agderposten, 4.03.08, side 41.

1. Innledning

Utstillingen *Strikknikk*² viste en stor bredde innen strikk som kunstnerisk språk i dag. Jeg vil i denne oppgaven konsentrere meg om tre verk fra utstillingen. Det ene er kanadiske Janet Morton (1963)³ sitt verk *Untitled (Domestic Interior)* fra 2000. Verket er en samling av møbler som er plassert innenfor en ramme på 3 x 3 meter. Alle møblene er dekket fullstendig av strikk. Finske Anu Tuominen (1961) sitt verk *Juustoa*⁴ fra 2002 er det andre verket. Det vi ser er en ostehøvel med et strikket rektangel som ligger oppå høvelens stålblad, samt et nøste garn som ligger ved siden av. Det tredje og nyeste verket er norske Kjersti G. Andvigs (1978) *Coup de Gracé!*⁵ fra 2007. Vi ser en modell av en giljotin i forholdsvis lite format og hele modellen er dekket med rød strikk.

Jeg har valgt disse tre fordi det var de verkene jeg syntes var mest interessante. Disse tre verkene representerte på hver sin måte noe helt nytt for meg på samtidskunstarenaen og noe jeg ønsket å finne mer ut av.

Jeg ønsker å se nærmere på resepsjonen av strikket kunst. Dette på grunn av at mange kunstnere i dag bruker teknikken i hele eller deler av sitt kunstuttrykk. Strikk er videre en forholdsvis ny teknikk innenfor kunsten. Innen kunsthåndverksfag har teknikken lengre tradisjoner enn innen billedkunst. Det at billedkunstnere bruker teknikken har økt i omfang siden 1970-tallet. Dette har skjedd uten at begrepet strikket kunst er særlig belyst, diskutert eller forsket på. Jeg ønsker å bidra til at strikk som kunstnerisk uttrykk kan bli mer kjent.

Som en begynnelse vil jeg ta et kort tilbakeblikk på strikkingens historie. Deretter vil jeg ta utgangspunkt i anmeldelsene fra utstillingen *Strikknikk*. Jeg vil også se på andre anmeldelser av utstillinger som har vist strikket kunst. Jeg vil se på hvordan strikket kunst blir oppfattet og skrevet om, det vil si resepsjon av strikket kunst.

² Se side 28 for nærmere presentasjon av utstillingen.

³ I det følgende vil fødselsår, eventuelt dødsår oppgis, der dette er kjent, første gang vedkommende omtales.

⁴ I norsk oversettelse: *Ost*.

⁵ I norsk oversettelse: *Nådestøtet*.

Ut fra gjennomgang og analyse av anmeldelsene drøfter jeg tre av de tema som fremkom i det som ble skrevet om utstillingen *Strikknikk*. De tre temaene er det mediespesifikke, kjønn og humor. Jeg har valgt disse fordi jeg fant områdene mest interessante i forhold til strikket kunst. De tre aspektene jeg velger å fokusere på er ikke like mye til stede i alle verkene. Drøftingen vil bære preg av det. Dette betyr imidlertid ikke at jeg ikke har underlagt alle verkene den samme undersøkelsen. Det kom bare ikke like mye ut av analysen.

Innenfor det mediespesifikke diskuterer jeg metoden og materialet innen strikket kunst. Deretter diskuterer jeg de refleksjoner over kjønnsroller som strikket kunst kan være med å sette fokus på. Til slutt vil jeg se på humor innen strikket kunst – finnes det et humoristisk aspekt og på hvilken måte fremkommer det.

Mitt fokus i denne oppgaven er de tre kunstverkene *Coup de Gracê!*, *Untitled (Domestic Interior)* og *Juustoa*. Jeg synes det er viktig, nødvendig og interessant å kjenne til kunstnerne bak verkene også når jeg diskuterer deres arbeider. Dermed gis kunstnerne en egen presentasjon i oppgaven etter at verkene deres er gitt en nærmere presentasjon. Jeg har plassert den detaljerte beskrivelsen over to av verkene som vedlegg. Dette er *Coup de Gracê!* og *Untitled (Domestic Interior)*. Dette fordi beskrivelsen er lang, som en konsekvens av alle elementene i verkene. En nitid beskrivelse i hovedteksten anser jeg ikke er nødvendig for tolkningen av verkene. *Juustoa* har imidlertid med sitt mye mindre omfang fått en beskrivelse plassert som en del av hovedteksten.

Etter å ha undersøkt, lest og blitt fortalt om strikk innen kunst de to siste årene er jeg overrasket over det omfanget det viser seg å ha. Strikk er benyttet som kunstnerisk uttryksmiddel siden den italienske Arte povera-kunstneren Marisa Mertz (1931) begynte på slutten av 1960-tallet.⁶ I dag er det mange kunstnere både nasjonalt og internasjonalt som benytter seg av denne teknikken i sitt kunstneriske uttrykk. Resultatene er ytterst forskjellige selv om teknikken de bruker i all vesentlighet er lik, som vi vil se i det følgende.

Alle illustrasjoner av strikkede kunstverk i denne oppgaven, med unntak av Mertz' *Bea*, er verk som var med i utstillingen *Strikknikk*.

⁶ Marisa Mertz er den eneste kvinnelige kunstneren som regnes som tilhørende Arte povera-grupperingen, som var virksom i Italia i perioden 1967-1971/72.



2. Bea, Marisa Mertz, 1968, håndstrikk, nylontråd, strikkepinner, variabel dimensjon, privat samling.

1.1 Rammebetingelser og avgrensninger

Resepsjonsteori er den overordnede rammen for min analyse i denne oppgaven. Det vil si at det er betrakterens persepsjon eller tolkning i møtet med verket som er i fokus. Kunstnerens produksjon av og intensjon med kunstverket er ikke det sentrale. Jeg trekker imidlertid også kunstnerens intensjon inn i drøftingen, det vil si den intensjonen kunstneren selv har gjort kjent. Det må likevel presiseres at kunstnerens intensjon vurderes på lik linje med betrakterens opplevelse i møte med verket. Kunstneren har dermed ikke noen forrang på tolkning og sansning av verket. Fordelen med resepsjonsteori som grunnlag er at kunstverkene og tolkningen av dem vurderes som en pågående prosess. Kunstverkene blir ikke låst til en bestemt lesning som for eksempel kunstneren har satt en gang for alle. Tolkningen av verkene låses heller ikke historisk på denne måten. Det vil si at for eksempel forhold fra verkets samtid ikke blir et fastlåst eller bestemmende utgangspunkt for persepsjon. Det blir mulig å tolke verkene i betrakterens samtid og tilbake i tid. Verkene kan ved bruk av resepsjonsteori som grunnlag bli gjenstand for tolkning ut fra både betrakteren og kunstneren. Andre viktige aspekter er forhold ved kontekst, politiske og sosiale forhold. Jeg velger og ikke legge en spesifikk resepsjonsteori som grunnlag for oppgaven. Resepsjonsteoriens samlede utgangspunkt, slik de fremkommer ovenfor er det teoretiske rammeverket for min fremgangsmåte.

Den metodiske tilnærmingen jeg velger å bruke er den hermeneutiske. Innenfor hermeneutikken er det tolkning som er det essensielle. Å forstå er det primære ønsket med en hermeneutisk tilnærming. Denne forståelsen oppnås i forhold til kunstverk ved hjelp av kjennskap til helheten rundt verket. Dette vil for eksempel være samfunnet kunstverket er skapt i og kunstnerens intensjon. Imidlertid finnes det ikke en riktig tolkning av et kunstverk hermeneutisk sett. En hver tolkning eller forståelse av et verk er like god som en annen, så lenge de har sitt utspring i verket selv.

Coup de Gracê!, *Untitled (Domestic Interior)* og *Juustoa* var med i vandretstillingen *Strikknikk*. De tre byene den ble vist i var Bergen, Oslo og Arendal. Den ble vist for siste gang i mars 2008. Jeg har besøkt utstillingen tre ganger. Jeg har ikke hatt anledning til å møte publikum som kom til utstillingen. Dermed er det

kunstkritikernes, anmeldernes og andre skribenters resepsjon av strikket kunst som jeg baserer denne oppgaven på. Jeg har gjennomgått både nasjonale og internasjonale reaksjoner på utstillingen. Det er anmeldernes resepsjon slik den fremkommer i det skriftlige publiserte materialet jeg har forholdt meg til.

1.2 Definisjon av strikk

Jeg definerer strikk til å være en tekstil teknikk som består av formasjoner av masker. Disse maskene er produsert vertikalt i parallelle repeterende rader. Maskene produseres av en eller flere tråder i ulikt materiale. Det strikkede produktet kjennetegnes av at det er uavbrutt og at det kan produseres i uendelig lengde. Type materiale og masker avgjør hvordan det endelige resultatet blir. Det kan bli både svært elastisk eller statisk. Strikking gir mulighet til å skape fleksible former av veldig variert størrelse. For å strikke brukes det i tillegg til materialet to eller flere pinner.⁷ Flere faktorer er med på å prege de ulike resultatene som kan oppnås. Disse er omkretsen på pinnene, materialets beskaffenhet og eventuelle mønster som benyttes. Siden 1589 har det vært mulig å benytte maskiner til å strikke.⁸ De siste tretti år har datamaskiner utvidet mulighetene ytterligere for variasjoner av uttrykk i et strikket materiale.

1.3 Definisjon av strikket kunst

Jeg definerer strikket kunst til å være kunstverk produsert av en kunstner med kunstfaglig utdannelse. Teknikken som benyttes er strikk, enten maskin eller håndstrikk eller readymades av maskin- eller håndstrikk, eller varianter av dette. Alternativene er mange når kunstnere arbeider med strikk som medium. Strikket kunst kan blant annet fremtre som bilde, skulptur, installasjon og performance. Teknikken åpner for at det kan brukes mange ulike materialer. Ny teknologi, som for

⁷ Strikking ved hjelp av fem pinner har vært kjent fra omkring det 13 århundre eller begynnelsen av det 14 århundre i Europa. Rundpinner kan også brukes, dette er i prinsippet to pinner som er bundet sammen med en streng av plast eller annet materiale.

⁸ William Lee er antatt opphavsmann for den første enkle strikkemaskin i 1589.

eksempel databehandling, gjør det mulig å utvide de tradisjonelle mulighetene som ligger i teknikken. Teknologiske fremskritt gir også nye muligheter for å bruke materialer som tidligere ikke har vært mulig.

1.4 Billedkunst og kunsthåndverk

De tre verkene jeg ser spesielt på i denne oppgaven definerer jeg til å tilhøre billedkunstens utvidede felt. Den litteratur og de artikler jeg støtter meg til i oppgaven er heller ikke i tvil om hva de regnes for å være. Alle er definert innenfor dagens billedkunstbegrep. Drøftingen vil ikke ha særlig fokus på det estetiske ved verkene, det håndverket som er utført eller kvaliteten på materialene som er valgt. Teknikken strikk er likevel så sterkt knyttet til kunsthåndverkstradisjon at jeg finner det nødvendig å gi en kort oversikt over den diskurs som eksisterer i dag på dette feltet.

Diskursen på dette området synes å ha sitt utgangspunkt innen kunsthåndverket. Det er en debatt som har pågått siden 1970-tallet. Et trekk ved debatten er at flere gir uttrykk for å være lei av den delen hvor kunsthåndverk blir sammenlignet med billedkunst. I denne sammenligningen oppleves det også at kunsthåndverket "taper".⁹ Et annet moment i denne debatten er at tidvis har kunsthåndverket ønsket en nærhet til billedkunsten. Til andre tider har slik nærhet ikke vært ønskelig. Jorunn Veiteberg (1955) viser til at det fra billedkunstens side har vært en tilnærming til hverdagslige håndverksteknikker som for eksempel strikking.¹⁰ Denne tidvise tilnærmingsprosessen er med på å løse opp grensene mellom disiplinene. I følge Veiteberg er det på denne måten nye hybride praksisformer oppstår.¹¹ Det finnes imidlertid flere retninger og uenigheten er til dels stor. Kunsthistorikerne Jorunn Veiteberg og Knut Astrup Bull (1968) er to av deltagerne i den norske diskursen som har ulikt syn.

Jorunn Veiteberg ønsker å utvide kunsthåndverksbegrepet. Hun tar utgangspunkt i det grenseområdet som hun mener kunsthåndverket befinner seg i.

⁹ Seminar *Kunsthåndverk mellom grenser* i forbindelse med utstillingen *Potensial* på Nordnorsk Kunstmuseum, 26.09.09

¹⁰ Veiteberg, 2005, side 29.

¹¹ Ibid.

Kunsthåndverket befinner seg i et mellomrom mellom billedkunst og design. Dette mellomrommet er mellom funksjon og ikke-funksjon, tradisjon og brudd, håndverksbasert kunst og idèbasert kunst. Et nøkkelord hun gir dette mellomrommet er det ”ubestemmelige”.¹² Her plasserer hun for eksempel det konseptuelle kunsthåndverket.

Veiteberg definerer kjerneverdiene innen det tradisjonelle kunsthåndverk til å være håndlaget, materiale og bruk.¹³ Bortsett fra bruk er dette verdier som finnes i de tre utvalgte verkene jeg diskuterer, uten at dette dermed gjør dem til kunsthåndverk. De tre verkene jeg skal diskutere kan ikke vurderes ut fra deres funksjon slik tradisjonelt kunsthåndverk gjør. De er ikke produsert for å fylle en funksjon. *Coup de Gracé!*, *Untitled (Domestic Interior)* og *Juustoa* åpner heller for spørsmål om hva de betyr, hva har kunstneren ment, hvordan kan vi tolke dette og hva er konseptet bak verket. Her er det en klar forskjell til tradisjonelt kunsthåndverk. De to andre begrepene Veiteberg benytter kan imidlertid diskuteres i forhold til disse verkene, hvorav materialet er et av hovedtemaene i denne oppgave. Det er imidlertid ikke materialets kvalitet eller den håndverksmessige bearbeidingen jeg setter fokus på, jf. kap 4.

Veiteberg mener at det konseptuelle kunsthåndverk er nær billedkunstens begreper. Hun plasserer det et sted i mellom kunsthåndverk i tradisjonell forstand og billedkunst. Hun er i det videre inne på det som flere stiller spørsmål ved i den pågående diskursen, er det interessant å opprettholde et skille mellom billedkunst og kunsthåndverk i dag? Et svar på dette spørsmålet er utenfor denne oppgavens rammer, men det er et interessant spørsmål som jeg mener åpner for mer enn det stenger for.

Crossover er et begrep som blir benyttet i diskusjonen om kategorisering av kunsthåndverk og billedkunst.¹⁴ Dette er nær Veitebergs utgangspunkt. Begrepet brukes om verk som vanskelig lar seg betegne som det ene eller det andre. Det viser seg å hyppigst betegne arbeid som har sterke forbindelser til kunsthåndverks-tradisjoner, men som vanskelig lar seg kategorisere som kunsthåndverk. De

¹² Veiteberg, 2005, side 84.

¹³ Op.cit, side 26 ff.

¹⁴ KUNST nr 1 2005, side 34-35.

kunsthåndverkere som arbeider konseptbasert er eksempler på dette.¹⁵ Deres idèbaserte verk finner sin plass i kategorien *crossover*. De nærmer seg billedkunsten og fjerne seg fra kunsthåndverkstradisjonen. Motsatte kategorisering er av sjeldnere forekomst.¹⁶

Knut Astrup Bull er ikke enig i at det kan eksistere en slik mellomposisjon. Et verk er enten kunsthåndverk eller billedkunst ut fra hans forståelse.¹⁷ Bull er heller ikke enig i den aksept som i de siste årene har oppstått, hvor kunsthåndverk ses på som en genre innen billedkunsten. En konsekvens av slik aksept er at billedkunstbegrepet har blitt utvidet med flere materialgenre. Videre er kunsthåndverksbegrepet kommet til en ende, det er sluttet å eksistere. På grunn av dette er Bull opptatt av å bevare og aktualisere kunsthåndverksbegrepet, før det forsvinner helt. Begrepet må også utvides slik at konseptuelle kunsthåndverk ikke faller utenom. Bull vil vise at kunsthåndverk er meningsbærende. Innhold er ikke er noe billedkunsten har hatt enerett på, slik han ser det. En ny selvstendig estetikk er noe som blir viktig for kunsthåndverket, og det er noe Bull vil være med på å gi fagfeltet.¹⁸

Glenn Adamson¹⁹ (1972) ønsker også å definere kunsthåndverk mer nyansert enn det han mener er blitt gjort tidligere. I sin bok *thinking throug craft* belyser han den nye praksis innen kunsthåndverket som betegnes ved at den er konseptuell. Han tar utgangspunkt i det lenge debatterte kravet om likeverdig status og anerkjennelse mellom kunsthåndverk og billedkunst. Marginaliseringen av kunsthåndverket innenfor dagens diskurs er problematisk, slik han ser det. Å skulle ”presse” kunsthåndverket inn i billedkunsten, som en av flere områder, mener han ikke blir riktig. Det blir å definere kunsthåndverk som for lite nyansert. Han vil likevel ikke introdusere en ny definisjon av kunsthåndverk. Adamson mener at en slik definisjon er mer problematisk og konfliktskapende enn til hjelp. Det viktigste blir derimot å analysere og sette fokus på de ulike sider ved det kunsthåndverksbegrepet.²⁰

¹⁵ For eksempel keramikeren Irene Nordli (1967).

¹⁶ Eksempler kan være når billedkunstner Olav Christopher Jenssen (1954) lager keramikk.

¹⁷ Kunsthåndverk, nr 1, 2008 side 20-23.

¹⁸ Bull, 2007, side 74

¹⁹ Head of Graduate Studies ved Albert og Victoria Museum i London.

²⁰ Adamson , 2007.

Mitt syn i denne saken er sammenfallende med slik filosof Simo Sätäälä avslutter sin anmeldelse av Knut Astrup Bulls bok:

Mange kunstteoretikere har proklamert at kunsten nå er inne i en posthistorisk fase, der hva som helst kan være kunst, og at vi dette utvidede kunstfeltet ikke lenger har behov for skarpe grensedragninger av typen som skiller ut legitime fra ulegitime former for kunst. Bull har sikkert rett i at den nåværende kunstverdenen – til tross for en skinnbar pluralisme – er dominert av en ”idealistisk” kunstdiskurs, som opphøyer billedkunsten til den sanne kunsten; men er dette måten å kritisere dette, slik Bull gjør, å stille opp en alternativ definisjon som skal uttrykke det sanne kunsthåndverkets vesen? Burde vi ikke i stedet prøve å få gjennomslag for en sann pluralisme, som samtidig innebærer en skepsis mot ulike vesensdefinisjoner, enten det er av kunst eller kunsthåndverk?²¹

Heller enn å sette mer fokus på denne diskursen vil jeg forholde meg til den allsidigheten som finnes innenfor den postmoderne kunsten. Jeg forholder meg til min definisjon av strikket kunst, jf. punkt 1.3. Denne definisjon mener jeg alle de verk jeg bruker som eksempel kommer inn under. Denne oppgaven skal være en undersøkelse av hvilke spørsmål og problemstillinger som er aktuelle med hensyn til selve verkene og ikke en metodediskusjon. Derfor vil jeg la denne delen være det eneste stedet hvor kunst versus kunsthåndverk blir nevnt.

Innen det postmoderne kunstfeltet er det vanlig at kunstnere beveger seg fritt mellom mange forskjellige uttrykksmåter. Det er legitimt å gå bort fra lerret og sokkel og fortsatt defineres ut fra billedkunstens begreper. Kunstnerne velger teknikk og metode ut fra hva som egner seg best for hva deres kunstneriske prosjekt for tiden er. En og samme kunstner kan for eksempel ha et så allsidig uttrykk som fotografi, video, installasjon, performance, skulptur og tekst.²² Vi ser også en ny måte å bruke teknikker på enn de tradisjonelle. Strikk er et godt eksempel på dette, det er en teknikk med lange tradisjoner innen kunsthåndverk. Teknikken har ikke vært forbundet tidligere med den hvite kubene. I de siste decenniene har det skjedd en forandring.

²¹ Kunsthåndverk nr 106, 2008, side 47

²² For eksempel Kjersti G. Andvig.



3. Kjersti G. Andvig, *Coup de Grâce!*, 2007, maskinstrikk, ull, mohair, papp, lim, sukkerlake, ca 152 x 39 x 87cm, kunstnerens eie.²³

²³ Det er to separate verk av Kjersti G. Andvig som vises her. *Coup de Grâce!* i forgrunnen og *Coupez Leur la Tête!* Med banner og bastkurver i bakgrunnen.

1.5 Forskningshistorikk

På tross av at det er over 40 år siden de første kunstnerne i den vestlige verden begynte å benytte strikk i sin kunst er det ikke skrevet særlig mye litteratur om emnet strikket kunst, slik jeg definerer det.²⁴ Derfor har det vært nyttig for meg å lese utstillingskataloger, tidsskrift- og avisartikler. I tillegg har jeg lest omtaler av ulike kunstnerne som benytter strikking i sin kunst. Viktigst har imidlertid alle anmeldelser av utstillingen *Strikknikk* vært.

Jeg har gjennomgått 70 artikler som omhandler utstillingen *Strikknikk* eller på annet vis er relatert til strikket kunst. Artikler er av ulik karakter. De har vært på trykk i en rekke ulike medier som kunsttidsskrifter, både de kunsthåndverksorienterte og billedkunstorienterte, og dagsaviser og ukeaviser.²⁵ Det bidrar til at det kunstfaglige ståstedet hos forfatterne av artiklene er veldig forskjellig. Det er imidlertid mange kunsthistorikere og noen kunstnere blant skribentene.²⁶ Det finnes også de som ikke har slik bakgrunn. Ett eksempel er allround journalist Trond Erling Pettersen i Dagbladet. Han har imidlertid skrevet flere artikler om strikket kunst, etter hans første artikkel om temaet, i forbindelse med utstillingen *Strikknikk*. Avhengig av artikkelforfatterens bakgrunn vil innholdet fremstå forskjellig.

Siden det er resepsjonen av kunstverkene jeg er opptatt av, har jeg forholdt meg til alle artiklene med like stor interesse. Artiklene har gitt meg en oversikt over forskjellige sider ved den responsen utstillingen *Strikknikk* og/eller strikkede kunstverk ellers har fått. Resepsjonen av utstillingen viser at mange av kritikerne har

²⁴ Det er imidlertid gitt ut et utall strikkebøker. Dette er bøker som omhandler teknikken og materialer. De gir også ulike oppskrifter på klesplagg og andre tekstiler som er ment for personlig bruk eller til hjemmet. Noe av den litteraturen jeg støtter meg til vil være kombinasjon av temaet strikket kunst og den strikkingen som foregår i de tusen hjem. De er skrevet for designere av klær eller for hobbystrikkeren, men jeg konsentrerer meg om den litteraturen som gjelder strikket kunst, slik jeg har definert det i denne oppgaven.

²⁵ En oppsummering viser at 21 har vært publisert i tidsskrift som er relatert til kunsthåndverk (for eksempel Kunsthåndverk, Crafts, Soft, Textile Forum og Norsk Husflid), 15 er fra billedkunstorienterte tidsskrift (for eksempel Kunstkritikk, Billedkunst, Canadian Art og Kunst for alle). Aviser i nett og papirutgaver utgjør 29 artikler (for eksempel Fædrelandsvennen, Bergens Tidende, VG, Dagbladet og Morgenbladet). I gruppen annet finnes fem artikler, for eksempel kunstforeningers nettsider.

²⁶ For eksempel billedkunstner Johan Otto Weisser som skriver for Fædrelandsvennen, kunstner Freddie Robins, Textile Forum, kunstner Kristian Skylstad, Kunstkritikk.no og kunsthistorikerne Synnøve Vik, Kunsthåndverk, Ahnikee Østreng, Kunstkritikk.no, Torill Østby Haaland, Soft og Billedkunst. Eller kritikerne Lars Elton, VG og Tommy Olsson, Morgenbladet.

omtalt de samme sider ved utstillingen og de strikkede verkene. Anmeldelsene har gitt meg retning mot de tre områdene jeg behandler i oppgaven. Det er herfra jeg har hentet grunnlag for diskusjonene i kapittel 4, 5 og 6. Kritikernes vurderinger har gitt meg kommentarer, reaksjoner og synspunkter som jeg har arbeidet videre med i denne oppgaven.

Ut over artiklene er det er særlig to kataloger som er kommet ut i forbindelse med store strikkeutstillinger som har vært viktige for meg. De har vært viktige med hensyn til å gi god informasjon og å være en idébank. Den ene er *Opplegg på gang*, hvor Berit Slåttum (1950) og Anne Britt Ylvisåker (1957) er redaktører. Dette er en antologi utgitt i forbindelse med vandreutstillingen *Strikknikk* i 2007/2008. Boken handler om norsk strikkehistorie på utradisjonelt vis og er en introduksjon til den nye måten som strikking tas i bruk på. Forskyvningen fra nyttestrikk til strikking brukt som estetisk uttrykk er gitt en frisk og fremtredende omtale. Både norske og internasjonale trender i samtidskunsten er med.

I 2007 var det en stor strikke- og kniplingsutstilling på Museum of Arts and Design i New York kalt *Radical Lace and Subversive Knitting*. I den forbindelse ble det utgitt en utstillingskatalog over de 30 deltagende kunstnerne,²⁷ fra syv ulike land, med til sammen 42 verk.²⁸ Utstillingen hadde som mål å vise samtidskunstnere som bruker strikke- og kniplingsteknikker med utradisjonelle materialer, eller nye teknikker og teknologi i forhold til tradisjonelle materialer. Det var også viktig for museet å fokusere på den endring de mener å se innen visuell kunst i vår tid. De fokuserer på oppløsning av kategoriene innen kunst, kunsthåndverk og design. Dette er en problemstilling som tidligere har fragmentert estetikkens verden og funksjonelle objekter i mer enn ett desennium.

Videre kom det i 2008 ut en bok i USA som omtaler 18 nordamerikanske samtidskunstnere som hovedsakelig bruker garn, men også andre materialer, i sine strikkede kunstverk, *Knitting Art: 150 Innovative Works from 18 Contemporary Artists*. 16 kvinner og to menn er presentert, noe som antageligvis kan sies å gjenspeile kjønnsfordelingen generelt med hensyn til bruk av strikk som uttrykk i kunsten. Kunstnerne som presenteres deles inn i tre grupper av forfatteren: den ene er

²⁷ Av disse var det 14 kunstnere som arbeidet med strikk, tre menn og elleve kvinner.

²⁸ Australia, Brasil, Frankrike, Island, Japan, Nederland, Storbritannia og USA.

tekstilkunstnere, den andre er kunstnere innen ulike billedkunstdisipliner som benytter strikk på nye og uvante måter. Den tredje grupperingen er andre som har gått over til å skape i strikk, etter å ha hatt karrierer innenfor andre felt (musikk, antropologi og design). Jeg har valgt å konsentrere meg om de som har utdanning innenfor disiplinen bildende kunst. Kunstnerne bruk av strikking som kommentar til politiske forhold, som brukes humoristisk og som overraskelsesmoment går som en rød tråd gjennom presentasjonen av de ulike kunstnerne. Andre fellestrekk er at de bruker strikk til utforskning av kvinne- og mansrollen og som middel for å kommentere andre nåtidige samfunnsområder.

Knitknit er nok en bok utgitt i 2007 som er en blanding av en inspirasjonsbok med oppskrifter, til en presentasjon/hyllest av 27 kunstnere/kunsthåndverkere og strikking som kunstnerisk uttrykk. Kunstnere fra Skandinavia, Europa og USA er med. Boken er tredelt og det er særlig delen hvor forfatteren presenterer de kunstnerne som arbeider med skulpturer, arkitektur og performances jeg har hatt nytte av. Delen hvor forfatteren presenterer kunstnere som arbeider med strikking og kunst i forhold til å kommunisere humor, ironi, satire og skarpe politiske kommentarer har vært spesielt interessant.

For the Love of Knitting, A Celebration of the Knitters' Art, er en antologi utgitt i 2004 og er som det fremgår i tittelen en hyllest til strikking. Samtidig inneholder boken gode artikler om strikkingens historie. Videre gir mange av artiklene en god oversikt over alle de tradisjonelle holdninger og konnotasjoner som strikkingen har gitt opp gjennom tidene. Overgangen fra strikkingen som tilhørende hjemmesfæren til også å være en del av dagens kunstuttrykk er også viet stor plass.

For å kunne si noe om strikkingens historie har jeg valgt en bok av den polske forfatter Irena Turnau (1925) med en utgivelse fra nesten tyve år tilbake. Valg av denne boken begrunner jeg i hennes spesielt gode oversikt over strikkingens historie fra middelalderen og til nåtiden, på et internasjonalt plan. Hun har som utgangspunkt et mye bredere geografisk perspektiv enn annen lignende litteratur. Mye av den litteratur som ellers er skrevet konsentrerer seg om ett lands strikkehistorie.

Et søk på Google viser at bruk av oppslagsordet ”knitted art” gir over 600 treff.²⁹ Noe som imidlertid er problematisk med et slikt oppslag er hva *knitted art* er definert til å være varierer fra artikkel til artikkel. Mange hobbystrikkere definerer egne plagg og objekter til å høre inn under kategorien. Det som det finnes mest av er den ordinære dagligdagse strikkingen som drives på hobbybasis; strikkeoppskrifter, spørsmål og svar, diskusjoner, deling av ideer osv. Dette er ikke noe som jeg vil fokusere på her.

2. Strikking - et historisk perspektiv

Strikking er kos og varme, ja en slags taus kunnskap de fleste av oss besitter. Anonymt og ganske så hverdagslig, i grunnen ufarlig. Ikke har det høy status, og er sjelden blitt anerkjent som kunst. Den tidkrevende sysselen er forbundet med gamle damer i gyngestol foran peisen.³⁰

Ovennevnte sitat forteller mye om de konnotasjoner og det innhold som de fleste av oss forbinder med strikk. Det er få av oss som ikke forbinder noe med strikking og mange vil få assosiasjoner som nevnt i sitatet. Samtidig går også assosiasjonene til den varme og omsorg som mange av oss mener strikk karakteriserer. Om en annen tekstilteknikk, som for eksempel kniplinger var tema, er det desto flere av oss som ikke ville ha kjent til teknikken. Dermed ville vi heller ikke hatt like mange assosiasjoner til den.

²⁹ Pr. 07.01.2009.

³⁰ ”Usensurert strikking”, Arendals Tidende, <http://www.arendals-tidende.no/nyhet.cfm?nyhetid=2038> lest 090908.



4. Anu Tuominen, *Juustoa*, 2002, håndstrikk, garn, ostehøvel i plast og rustfritt stål, 19 x 4cm, kunstnerens eie.

2.1 Om teknikken strikk fra et historisk perspektiv

Det finnes eksempler på bevart strikk fra så langt tilbake som middelalderen. Datering av strikkede tekstiler fra tidligere århundre enn fra 1200-tallet har imidlertid vist seg å være vanskelig. Mye av det som finnes og som antas å være strikket er i veldig dårlig tilstand. Dette medfører at det ikke er mulig å undersøke tekstilene nærmere uten at det tar skade. Videre kan det være vanskelig å skille mellom teknikker som ligner, som f. eks nålebinding.³¹ I tillegg finnes det lite skriftlig om temaet strikking gjennom tidene. Noe skriftlig finnes imidlertid og ikonografisk dokumentasjon så som billedkunst, statuer og arkeologiske levninger er også med på å fortelle oss deler av strikkingens historie.

Strikkingens historie til nå kan sies å være historien om strikkede klær og andre bruksgjenstander, med noen få modifikasjoner. De produkter vi kjenner til fra middelalderen er klesplagg, som strømper, hodeplagg og hansker, særlig til bruk for kirkens menn. Teknikken har også vært brukt til vegg- og gulvtepper i kirkene, seng- og gulvtepper i hjemmene.³²

Turnau skriver at strikk som teknikk har vært kjent i den vestlige verden siden før 1200-tallet.³³ I Danmark og på Island har teknikken vært kjent siden det 6. århundre, og i Sverige fra det 7. århundre.³⁴ I Norge er den første skriftlige referansen til et strikket plagg fra 1566-1567. Referansen er hentet fra et kjøp av brukte strikkede strømper.³⁵ Det første ubestridte bevis på at strikking var kjent i Norge og at det ble strikket her er imidlertid datert til 1630.³⁶ Det er fremdeles store hull i vår kunnskap

³¹ Resultatet ligner på strikking, men nålebinding er en annen, og mye eldre teknikk. Det kan være vanskelig å skille teknikkene ved det blott øye. I nålebinding bindes løkker sammen ved hjelp av en nål. Nålebinding har fellestrekk med masketeknikker som strikking og hekling. Forskjellen er at maskene ikke kan rekkes opp, og at tråden man binder er avkuttet og begrenset på samme måte som ved brodering. Ved å trekke nåla gjennom løkker lager man masker som henger fast i hverandre. Det blir et system av sammenhengende masker, et nett uten knuter.

<http://historie.hinesna.no/museum/nal/index.html>, lest 08.10.09.

³² Dessverre er det ikke noe som er bevart av strikkede plagg for menigmann fra før middelalderen.

Dette pga. at plaggene/produktene ble slitt ut, gjenbrukt og til slutt kassert når de var ødelagte. Men fra kirkene kan vi finne tepper og strømper og luer brukt av de geistlige som er ivaretatt.

³³ Det er forsket for lite på resten av verden til at det går an å si noe sikkert her. Funn av strikk i Amerika er datert til det 19 århundre. Turnau, side 5, 1988.

³⁴ Turnau, 1988, side 23.

³⁵ Op.cit, side 45

³⁶ Ibid.

om tidligste datering i bruk av selve teknikken og bruk av strikkede plagg.³⁷

Strikkingen utbredte seg fra middelhavslandene og senere i sentral og særlig nord Europa, nærmere bestemt de baltiske landene.

Fra 1200-tallet ble strikking i yrkessammenheng, som håndverk, organisert via laugvesen i Europa.³⁸ Det er antatt at laugene hovedsakelig holdt på med strikking av hodeplagg, hansker, strømper og tepper til kirkene. Klær og tepper til bruk for vanlige mennesker var forbeholdt strikking i hjemmet. Laugene nedtegnet blant annet sine regler for produksjon og salg. Det er på grunn av laugenes nedtegnelser vi i dag har informasjon om den strikking som ble bedrevet. Laugene var forbeholdt menn, og dermed var det bare de som kunne leve av strikking for salg. Kvinner kunne ikke leve som håndverkere. De kunne heller ikke lære bort et håndverk, som for eksempel strikking, mot betaling. De var også forhindrede fra å selge sine strikkede produkter.³⁹ All profesjonell strikking, undervisning og overføring av kunnskap om strikking var gjort av og for menn.

Dronning Elizabeth I av England (1533-1603) ville at kvinner også skulle kunne skaffe seg et levebrød ved hjelp av teknikken. I sin tid som regent definerte hun strikking som en kvinnelig syssel. Dette gjorde hun for å sikre kvinners arbeids og levekår. Hun fremmet et dekret som bestemte at strikking kunne utøves profesjonelt også av kvinner i England. På denne måten fikk kvinner mulighet til å drive med opplæring i strikk, strikke klær og selge dem. Dette kunne de gjøre helt uavhengig av laug eller handverksforeninger.⁴⁰ Dronning Elizabeth gjorde også mer enn det, hun fikk

grunnlagt strikkeskoler for jenter og unge kvinner. For å oppmuntre og støtte strikkeproduksjonen bestemte dronningen også at alle menn og gutter fra seksårsalderen skulle ha på seg strikkelue søndag ettermiddag.⁴¹

³⁷ Kjellberg, 1988, side 147. Anne Kjellberg har en litt tidligere datering enn det Turnau har med hensyn til datering av det første tekstil av strikk i Norge. Kjellberg viser til funn i 1984 i Bergen som er datert til å tilhøre tiden mellom 1476-1525.

³⁸ Det finnes opplysninger om strikkelaug så langt tilbake som til 1268 i Paris. I begynnelsen var det ikke av de mest betydningsfulle laugene men i 1514 var de blant de 6 viktigste laugene i Paris, Turnau, side 20, 1988. Det fantes ikke strikkelaug i Norge.

³⁹ Håberg, 2007, side 65.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Op.cit, side 67.

Turnau beskriver at det på 15. og 16. århundre skjedde en oppblomstring av håndstrikk. Senere i det 17. og 18. århundre var det vanlig at både kvinner og menn strikket for salg, og fra det 19. århundre kom strikkede tekstiler inn i masseproduksjon.

Teknikken har også vært knyttet til produksjon av nyttige produkter til bruk i de private hjem. Plagg, tepper, putetrekk, sjal og håndklær var blant det som ble strikket, samt festantrekk. Det er først i de senere år at kunstnere har tatt i bruk og utvidet mulighetene innen denne teknikken.⁴² Fra den spede begynnelsen i det første århundre etter Kristus til vår samtid har det skjedd en vridning fra nyttestrikk til å være en teknikk som også benyttes av kunstnere. Strikk har også etter det vi har oversikt over i tidligere perioder vært brukt i kunstproduksjon. Dersom vi ser tilbake til det 17. århundre finnes det 29 strikkede verk fra regioner i Tyskland som er definert til å være strikkede kunstverk.

2.2 Strikkende kunstverk fra det 17. århundre

Irena Turnau har skrevet flere bøker om strikkingens historie. Hun har utgitt bøker om strikk i middelalderen og strikkede klær i middelalderen.⁴³ Hun definerer strikkede kunstverk i det 17. århundre til å være tekstiler som er produsert for å henge som dekor på vegger, dekke til senger eller som tepper.⁴⁴ Disse har hun funnet det ble produsert flere av i perioden 1600-1781.⁴⁵ Hun mener kunstverkene er produsert av strikkende håndverkere. Kunstverkene er strikket både som et mesterverk og for å illustrere håndverkerens ferdigheter. Disse brukte de så som en søknad om fullverdig medlemskap i lauget, altså til mesterprøven. Disse kunstverkene var alle meget kostbare og luksuriøse objekter og vanligvis av høy kunstnerisk utførelse. De 29 verkene som i dag er kjente ble hengt opp i kirker. Dette er mest sannsynlig en av

⁴² Med unntak av designere som har benyttet strikking i sine kreasjoner siden tidlig 1900-tall og siden 1980-tallet har vi hatt begrepet wearable art.

⁴³ For eksempel *Hand-felting in Europe and Asia: from the Middle Ages to the 20th century*, *European occupational dress from the fourteenth to the eighteenth century* og *Knitting Craft in Europe from the Thirteenth to the eighteenth Century*.

⁴⁴ Turnau, side 146, 1988.

⁴⁵ Hun gjennomgår 29 tepper produsert i denne perioden som det finnes eksakte data på fra laugenes nedtegnelser.

årsakene til at de er bevart, de har ikke blitt utsatt for slitasje. Et fellestrekk ved disse kunstverkene fra det 17. århundre er at alle beskriver velkjente scener fra bibelen. De viser ikke kjente herskere. Dette er uvanlig i forhold til det tradisjonelle for verk av denne størrelsen og bruksområde. I statuttene til strikkerne i Leipzig, i det 17. århundre, stadfestes det at produksjon av strikkede mesterverk var en meget vanskelig oppgave. Produksjon av slike strikkede kunstverk var den viktigste og mest kompliserte av alle oppgaver som en fremtidig håndverksmester måtte mestre. Det finnes lite litteratur om disse, men en av karakteristikene ved dem er bruken av farger for å skape mønster. Det er de vevde og broderte tekstilene fra disse periodene som det er forsket mest på og som vi vet mest om i dag. Det er imidlertid interessant at strikk ble benyttet på denne måten så tidlig som fra 1600-tallet.

2.3 Om teknikken i dag

Utgangspunktet for strikking er som tidligere nevnt vanligvis en lang tråd av ull, bomull eller silke samt (minimum) to pinner av aluminium, stål, plast, ben eller bambus. Arbeidet produseres ved at en rekke masker/løkker dannes ved at en sammenhengende tråd trekkes gjennom maskene, slik at nye masker/løkker oppstår. Dette repeteres stadig over et visst antall omganger til man har oppnådd ønsket resultat. Samtidig kan man øke eller felle masker slik at fasongen på det som strikkes endres.

Et av de mest karakteristiske trekk ved strikking er elastisiteten i det ferdige produktet. Som vi ser i de kunstverkene jeg studerer her kan resultatet bli svært forskjellig, selv om teknikken er den samme. Forskjellene oppstår på ulikt vis; ved bruk av pinner av forskjellige størrelser, bruk av strømpepinner eller rundpinner og ikke minst ved bruk av ulike garntyper eller andre materialer. Nye sammenblandinger av pinner og materiale som ikke tidligere er vurdert til å passe sammen gir også nye uttrykk som brukes aktivt til nye uttrykk.

Strikking i dag kan deles inn i to kategorier som gir to ulike uttrykk, det maskinstrikkede og det håndstrikkede.⁴⁶ Håndstrikk krever liten investering og er i

⁴⁶ I Janet Mortons verk får vi i tillegg ytterligere en dimensjon, ved hennes gjenbruk av håndstrikk.

tillegg lett å lære seg. Dette kan være en av grunnene til at utbredelsen er stor. Strikkemaskinen er derimot mer avanserte; de fleste trenger opplæring for å bruke dem, maskinene trenger god plass og det er i tillegg nødvendig med spesialbehandlet garn. Strikkemaskinene for hjemmebruk ble lansert i England i 1860-årene⁴⁷ og siden 1980-tallet har det vært mulig å tilknytte maskinene til dataprogram. Dette gir nye muligheter for nye uttrykk og mer avanserte mønstre.

2.4 Materialer brukt i strikking

Fra strikkelaugenes tid fra midten av 1200-tallet var silke det mest brukte materialet. Silke var et dyrt og lite tilgjengelig materiale. Dyrehår ble også brukt. Dette kunne bøndene selv produsere til garn fra sauene og/eller geitene som de hadde på gården. Dyrehåret ble bearbeidet ved karding og spinning og endte med nøster av ull i ulike slag avhengig av hvilket dyr håret kommer fra.⁴⁸ Lin og bomull fra planteverden var andre materialer som ble benyttet. Menneskehår kunne også bli brukt, som forsterker eller alene, ofte til smykker. I de verkene jeg ser på i denne oppgaven er det benyttet ull-, lin- og mohairgarn.⁴⁹ Som vi ser er de ulike garntypene med på å gi ulike uttrykk i verkene.

I utstillingen *Strikknikk* varierer materialbruken i de strikkede verkene fra ull og bomull til utradisjonelle materialer som bly, plast, porselensglass og glavalignende materiale. De sistnevnte er materialer få ville tro det var mulig å strikke i.⁵⁰ Ettersom kunstnerne kan fri seg fra at materialet skal være i nærheten av kroppen står de friere til å bruke denne typen utradisjonelle materialer. De må ikke forholde seg til at dette skal kjennes behagelig mot kroppen. Både bly og porselensglass er i tillegg farlige og er til skade for huden dersom vi kommer i nærkontakt med dem.

⁴⁷ Håberg, side 202, 2002.

⁴⁸ Den samme teknikk som benyttes i dag, men nå foregår det maskinelt innen produksjon for salg.

⁴⁹ Og kanskje bomull. Anu Tuominen opplyser til meg i e-post av 11.11.09 om hvilket materiale hun har brukt til rektangelet: Perhaps cotton, I don't remember. Jeg tror imidlertid at det er en linkvalitet hun har brukt og kommer tilbake til hvorfor i beskrivelsen av *Juustoa*, se side 33.

⁵⁰ Forskjellen i bruk av materialer fra tidligere tider kommer til uttrykk her. Tidligere produserte de klær for bruk. En bamse strikket i glava er ikke ment å berøres, men er et kunstverk skapt for den hvite kuben. Berøring vil medføre ubehag, da materialet glava gir en stikkende følelse ved berøring.



5. Janet Morton, *Untitled (Domestic Interior)*, 2000, funne objekter, ull, perler, resirkulerte håndstrikkede gensere, variabel dimensjon, kunstnerens eie.

2.5 Mønstre innen strikking

Bruk av forskjellige farger og mønstre er også med på å gi ulike uttrykk. De verkene som er utgangspunktet i denne oppgaven har store monokrome flater, satt sammen med andre monokrome flater. Å blande farger gir uante muligheter for mønsterstrikk. Mønstre kan også oppnås ved å strikke forskjellige typer masker. De vanligste typene masker er rett og vrangstrikkede. De rette maskene gir et glatt preg på forsiden til det ferdige produktet, de vranger gir et ru preg. Ved å kombinere rette og vrangle masker kan man lage perlestrikk og andre mønstre.⁵¹ Andre mønstre som dannes av maskene er f. eks flettestrikk og rillestrikk. Mønsterstrikk og fargebruk har i alle århundrer variert fra landsdel til landsdel og fra land til land. Variasjonen har også vært knyttet til hvilket produkt som er blitt produsert.

Aranstrikk er en egen type strikket mønster, som oftest i en farge, hvit eller offwhite. Mønstrene er oftest brukt på gensere. Aranstrikk er kjennetegnet ved sine gjentatte komplekse og horisontalt og vertikalt pregende mønstre. Det brukes mye flettemønstre i denne typen strikk. Noen av mønstrene har en tradisjonell tolkning, hovedsakelig religiøs eller tilhørende fiskernes liv, med ønske om hell og lykke på fisket.⁵² Flere av de karakteristiske mønstrene herfra er med i Janet Mortons verk.

2.6 Strikking og gjenbruk

Strikk kan også resirkuleres. Nye kunstverk kan dannes ut fra allerede strikkede produkter. Tråden kan rekkes opp og brukes i et nytt verk. Dette svekker imidlertid kvaliteten på det som produseres. Et strikket verk av resirkulert material, vil ikke være like slitesterkt som et som er strikket av nytt garn. Dette er imidlertid ikke en aktuell problemstilling innen kunstverden. Et strikket kunstverk vil i utgangspunktet ikke være gjenstand for slitasje.⁵³ Innen produksjon av strikkede klær vil gjenbruk

⁵¹ Ved å veksle mellom rette og vrangle masker oppnår man at strukturen på det ferdige produktet blir mer elastisk enn om man bare anvender en masketype ved bruk av to pinner.

⁵² Solheim, side 15, 2008.

⁵³ En erfaring fra *Strikknikk* er at publikum berørte de strikkede kunstverkene, på grunn av dette måtte utstillerne ofte rette på og ordne de kunstverkene dette gikk ut over. Strikk7-sluttrapport, uå, side 6 og intervju med Ylvisåker 18.05.09.

være mer problematisk, på grunn av forringelse av garnkvaliteten på opprekt garn. Derimot kan det innen kunsten gi en effekt som kunstneren kan bruke. Tråden endrer nemlig karakter når den rekkes opp, den blir krøllete. Dette gjør det mulig og visuelt vise at det er gjenbruk.

2.7 Bruk av strikk som kunstnerisk uttrykk i dag

I USA var billedkunstneren Mary Walker Phillips (1924-2007) i 1960-årene den første kunstner som benyttet strikking profesjonelt som et medium i samtidskunsten.⁵⁴ Ved hennes død i 2007 skrev New York Times

What Miss Phillips did, starting in the early 1960s, was to liberate knitting from the yoke of the sweater. Where traditional knitters were classical artists, faithfully reproducing a score, Miss Phillips knit jazz. In her hands, knitting became a free-form, improvisational art, with no rules, no patterns and no utilitarian end in sight. Traditional materials also went out of the window; where garment knitting generally involves wool or cotton, Miss Phillip`s huge, abstract, diaphanous hangings might also use linen, silk, paper tape or fine metal wire. They sometimes incorporated materials like bells, seeds and bits of mica.⁵⁵

Denne hyllesten er riktignok et utdrag fra en nekrolog, og det må derfor tas et forbehold. Dersom Miss Phillips strikkede produksjon av kunst blir beskrevet korrekt er det imidlertid interessant å se at denne beskrivelsen også kan overføres på dagens strikkekunstnere. Anmeldelsene av strikk i samtidskunsten som jeg har vurdert fremhever også frigjøringen fra nyttestrikk, brudd på tradisjonelle regler og bruk av nye materialer.

I Europa var det den italienske skulptøren Marisa Merz (1931) som var først ute med å bruke teknikken i en kunstsammenheng. Kunstnerne innenfor Arte povera var opptatt av materialbruk. De brakte naturens materialer inn i sin kunst. De var også opptatt av industrimaterialer. Marisa Merz er den eneste kvinnelige kunstneren som regnes for å ha tilhørt bevegelsen.⁵⁶ Hun strikket med nylontråd i to av sine verk, *Small Shoes* og *Bea*, begge fra 1968. Begge disse to verkene ble plasserte utenfor

⁵⁴ I hennes avhandling for Master of fine Art (MFA) fra 1963 foretok hun en undersøkelse av strikkingens ekspressive muligheter. Searle, 2008, side 11.

⁵⁵ New York Times, 20.11.2007.

⁵⁶ Kunstnerne innen Arte povera fornektet selv å bli omtalt til å tilhøre en bevegelse.

lokalene hvor Arte povera-utstillingen på Amalfi i 1968 ble holdt. De ble plassert på en strand like ved lokalet. På dette viset ble det enda tydeligere hvor delikate og skjøre de var, jf. foto på side 7.⁵⁷

Franske Annette Messager (1943) var også tidlig ute med sitt strikkede kunstverk *Les Pensionnaires* fra 1971-72. Andre kunstnere har fulgt opp dette siden. Den tyske konseptkunstneren Rosemary Trockel (1952) arbeider med strikk, video, skulptur og tegning. Tyske Oliver Herring (1964) med sin håndstrikk av skulpturer bør også nevnes. De har siden midten av 1980-tallet arbeidet med teknikken strikk som en av sine uttrykk. I dag er det langt flere kunstnere som er aktiv med denne teknikken.

3. Presentasjon av utstillingen *Strikknikk* og tre kunstverk

3.1.1 *Strikknikk - Internasjonal strikkeutstilling*

De tre verkene jeg konsentrerer meg om er hentet fra samme utstilling, *Strikknikk – Internasjonal strikkeutstilling*. Utstillingen var en del av et prosjekt hvor Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum definerte 2007 til å være strikkeår på Vestlandet, *Strikk07*. Bokutgivelse var også en del av prosjektet, *Opplegg på gang – strikk du ikke ville drømme om*.⁵⁸ Konkurransen mellom to fotballklubber om det lengste strikkede fotballskjerfet ble også arrangert.⁵⁹ I alt 15 utstillinger hvor strikk er benyttet som kunstnerisk uttrykk ble gjennomført i 2007.

Strikknikk - internasjonal strikkeutstilling var en av de 15 utstillingene, og det var i tillegg den største. Utstillingen ble initiert fra Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum og Høgskulen i Sogn og Fjordane. Den ble vist i de tre byene Bergen (33 verk), Oslo (34 verk) og Arendal (37 verk)⁶⁰ i perioden mai 2007- mars

⁵⁷ Lumley, 2004, side 36.

⁵⁸ Slåttum og Ylvisåker, 2007.

⁵⁹ Sogndal og Brann.

⁶⁰ I Bergen deltok 15 kunstnere: Anami fra Japan, Dave Cole, USA, Kelly Jenkins, England, Marit Eken Kalager, Norge, Marion Laval-Jeantet og Benoît Mangin, Frankrike, Leo, England,

2008.⁶¹ Fellestrekket ved alle kunstverkene i denne utstillingen var at teknikken som kunstnerne brukt var strikking. Bortsett fra det var mangfoldet stort. Vi fikk se håndstrikk, maskinstrikk⁶², datastrikk og gjenbruk av strikk. Uttrykkene var mange selv om teknikken var felles og vi fikk se kunstverk innenfor flere kategorier, blant annet billedkunst, installasjoner, skulpturer, video og skulpturelle klesplagg.

Utstillingen besto blant annet av strikkede jakttrofeer, strikkede plakater, strikkede reiseskildringer, strikket arkitektur, strikkede endimensjonale kjoler, strikkede bamser og video som viste strikking av et flagg. Selv om metoden er tilnærmet lik så har de ulike kunstnerne benyttet seg av ulikt materiale. Hovedsakelig er ull, silke og bomull det de fleste har brukt, men vi finner også uortodokse materialer som bly, et keramisk materiale⁶³, akrylfilt og bronseull. I tillegg har flere av kunstnerne brukt strikkede plagg som de har resirkulert både i bearbeidet og ubearbeidet form.

Kuratorgruppen⁶⁴ som stod bak *Strikknikk – Internasjonal strikkeutstilling* uttalte at de ville fremheve og synliggjøre fagfeltet og teknikken strikking brukt som kunstuttrykk. De ville også utfordre og utvide forestillingen som mange har til strikking:

Strikknikk var meint som ein eksotisk piknik med variert innhald frå 15 kunstnarar, 9 land og 4 kontinent på menyen. Målet med utstillinga var å vise ei størst mogeleg breidde innanfor strikketeknikken, og utvide førestillinga om kva strikking kan vere. Utstillinga er blant dei største mønstringane av strikking som kunstuttrykk som nokon gong har vore vist, både nasjonalt og internasjonalt, og har fått stor presseomtale både i inn- og utland.⁶⁵

Mark Newport, USA, Flossie Peitsch, Australia, Celia Pym, England, Heidi Kennedy Skjerve, Norge og Anette Streyll, Tyskland. I Oslo deltok i tillegg Kari Steihaug, Norge og i Arendal deltok det ytterligere to kunstnere, Susie Freeman, (UK) og Freddie Robins (UK). De tre sistnevnte valgte Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum å gi hver sin separate utstilling i 2007.

⁶¹ Permanenten Vestlandske Kunstindustrimuseum, Bergen i perioden 25.05-2.09.07, Nasjonalmuseet – Design (Kunstindustrimuseet) i Oslo fra 22.09-30.12.2007 og Bomuldsfabrikken Kunsthall i Arendal fra 26.01-09.03.2008.

⁶² Ikke bare maskinstrikk i vanlig forstand men et av verkene består av det amerikanske flagg som ble strikket av to gravemaskiner som bruker lyktestolper som pinner.

⁶³ fiberfax™, et porselenslignende materiale.

⁶⁴ Førstekonservator Anne Britt Ylvisåker, Kunstmuseene i Bergen/Vestlandske kunstindustrimuseum, seniorkurator Anne Kjellberg, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og direktør Harald Solberg, Bomuldsfabrikken Kunsthall.

⁶⁵ Strikk7 – sluttrapport, uå, side 9.

Utstillingen fikk mye omtale i dagspressen og i magasiner. Fokus i mange anmeldelser var hovedsakelig de nye og uventede måtene å bruke strikking på. Et annet trekk som var gjennomgående var at anmelderne kommenterer det humoristiske de ser i utstillingen. Det spill med kjønnsroller som man også kan finne i enkelte verk kommenteres også. Når det gjelder kjønnsroller er det interessant å legge merke til at publikum til utstillingen hovedsakelig var kvinner. Prosjektet konkluderer selv med at

Mange opplever strikking som fenomen så kjønnsrelatert, at det verka ekskluderande for ei stor potensiell publikumsgruppe. Sjølv om prosjektgruppa arbeidde medvite med å hente inn mannlege strikkarar, lage delprosjekt mot eit mer mannsdominert miljø (fotballskjerf) og informere om at strikking blant menn er underkommunisert, nådde ikkje denne budskapen godt nok ut til den potensielle brukargruppa. Det positive er at dei mennene som såg utstillingane uttrykte at dei var særdeles positivt overraska over det som møtte dei.⁶⁶

Jeg synes det var en særegen opplevelse å gå gjennom utstillingslokalene og se de ulike verkene. De verkene som vi ble presentert for viste stor bredde, slik kuratorgruppen ville. Det tradisjonelle strikketøyet glimret med sitt fravær. Den måten materialet og teknikken som var i bruk her var blandet på opphevet og utfordret det tradisjonelle syn både på teknikken og en del av materialene. Mange grenser ble brutt for meg som ikke hadde sett slik kunst tidligere. Stereotype forestillinger og forventninger til hva en internasjonal strikkeutstilling kan inneholde ble utfordret.

⁶⁶ Op.cit, side 5.



6. Kelly Jenkins, *Knit Uncensored*, 2003, digital strikk, ullmiks, 150 x 250cm, kunstnerens eie.

3.1.2 *Juustoa* ⁶⁷

Anu Tuominens verk *Juustoa* er fra 2002. Verket består av en ostehøvel med et blad med egg, en tange⁶⁸ og et skaft. Skaftet er av plast, de to andre delene av rustfritt stål. Videre er et strikket lysegult rektangel lagt oppå eggen og ved siden av ligger det et rundt stramt oppnøstet garnnøste. Rektangelet er håndstrikket.⁶⁹ Plassert over verket ser vi en monter i pleksiglass i størrelse 20 x 34 x 34cm.⁷⁰ Monteren er plassert ytterst til høyre på et bord.⁷¹

Ostehøvel har kunstneren funnet på loppemarked.⁷² Anu Tuominen bruker ofte *objets trouvés* eller funne objekter i sin kunst, og dette er et slikt funnet objekt. Det er videre en ostehøvel i tradisjonell utforming. Den rektangulær glattstrikket gule lappen har en klar henvisning til en osteskive.⁷³ Jeg tenker på utforming og plassering på høvelens egg. Verket vekker kjente assosiasjoner til ost slik det er fremstilt her. Dette vil gjelde for de fleste innen de nordiske landene som ser dette verket. Tittelen på verket er en veiviser i så måte. Direkte oversatt til norsk heter det ganske enkelt *Ost*.

Den strikkede skiven har sin begynnelse fra undersiden av høvelbladet. Nederst på høvelbladet er rektangelet i kontakt med bladet langs hele åpningen i bladet. Det strikkede elementet er en centimeter lenger enn høvelbladet. Like før bladet slutter krølles skiven slik at den vendes fra høvelbladet i to ulike vinkler. Opp på høyre side og ned på den venstre siden. Den strikkede skiven vises ikke i sin fulle lengde på grunn av dette, fra vinkelen fotografiet på side 19 er tatt fra. Det samme gjelder for bredden. Årsaken til at vi ikke ser hele bredden er på grunn av materialets beskaffenhet. De fleste typer garn som ikke er dampet, vil krølle seg på denne måten, slik det fremgår her.

⁶⁷ *Cheese* var det oversatte navnet som ble benyttet i utstillingen *Strikknikk*, men jeg velger å benytte den finske originale tittelen på verket. *Ars Fennica*, side 41, 2003.

⁶⁸ Mellomstykket.

⁶⁹ For mål på verket, se vedlegg 2.

⁷⁰ Høyde, bredde, dybde.

⁷¹ 100cm høyt, 100cm bredt og 203cm langt.

⁷² Jf. e-post fra kunstneren, 11.11.2009.

⁷³ Heretter vil jeg omtale rektangelet både som rektangel, skive og osteskive.

Ved siden av ligger det et nøste med lingarn i samme farge som skiven.⁷⁴ Det er stramt oppnøstet, men noe av tråden er utenfor nøstet. Tråden som ikke er nøstet opp går via litt krøll i retning mot ostehøvelen. Selv om det ikke er synlig er det rimelig å anta at det er en forbindelse mellom nøstet og den gule lappen på undersiden av ostehøvelen. Nøstet er plassert noen centimeter fra selve høvelen. Sammen danner ostehøvelen og nøstet en enhet i monterens høyre felt.

Komposisjonen i verket er til forveksling lik den som daglig finner sted hjemme på kjøkkenbenken. Ostehøvelen med en skive ost, og selve osten, som osteskiven er skåret av ved siden av seg. Et scenario fra de tusen hjem. Nøstet bærer imidlertid ikke preg av å være opphavet til skiven. Vi ser ingen plan flate i nøstet slik som det ville være i en osteskive.

Jeg har valgt å beskrive *Juustoa* slik det fremgår i teksten ovenfor. Imidlertid burde kanskje en beskrivelse av verket i stedet begynt slik; På et stort bord er det plassert en kvadratisk formet monter i pleksiglass på venstre ende av bordet. Inne i monterer ser vi en ostehøvel, et strikket rektangel og et garnnøste. Disse objektene er plassert oppå bordets hvite flate. Over dem igjen er monterer plassert. Ostehøvelen er noe skråstilt i forhold til monterens rette pleksiglass-vegger. En begrunnelse for en slik begynnelse ligger i konteksten til verket i utstillingslokalet. *Juustoa* ble vist frem med en monter i pleksiglass over seg. En monter som var plassert i ytterste venstre hjørne på et rektangulært bord.⁷⁵ Verket er avbildet på side 19 uten at monterer i pleksiglass og det store rektangulære bordet verket er plassert på synes. På side 35 fremkommer både monter og bord.

Det var flere utstillingstekniske forhold som forårsaket slik fremstilling av verket fra kuratorgruppens side.⁷⁶ Monterer over verket er plassert der som en skjerm

⁷⁴ Nå, over syv år etter at verket ble laget er Anu Tuominen usikker på hvilken garnkvalitet hun brukte, men hun antar det er bomull, jf. fotnote 49 på side 24. Jeg mener det må være lin eller et garn med mye lin i seg. Måten nøstet er snurret sammen på tilkjennegir mer linets struktur enn for eksempel den mykhet som finnes i bomull. Glansen i osteskiven tilsier også at dette er et garn som inneholder mer lin enn bomull. Jeg antar også at dersom det var bomull som var brukt, ville den delen av osteskiven som kommer utenfor kanten på ostehøvelens blad, bøye seg og falle ned. Denne osteskiven holdes imidlertid oppe av seg selv og går ut i luften etter at bladet på ostehøvelen slutter. Med bakgrunn i dette forholder jeg meg til materialet i *Juustoa* som om dets hovedbestanddel er lin.

⁷⁵ For mål på monter og bord, se vedlegg 2.

⁷⁶ Tuominen var selv ikke opptatt av en slik beskyttelse. For hennes del kunne verket blitt utstilt uten monter som dekket verket. Dette ønsket kuratorgruppen ikke. Intervju med Anne Britt Ylvisåker 18.05.09.

mot berøring og eventuell ødeleggelse fra publikum. Det store hvite bordet har også sin forklaring ut fra utstillingstekniske forhold. Flere av de andre verkene i denne utstillingen var plassert oppå bord av nøyaktig samme størrelse. Ut fra et ønske om helhet i utstillingen ble like bord og montre brukt på de verk som kuratorgruppen mente trengte beskyttelse.

Etter min mening er det *Juustoa* som taper mest på en slik beskyttelse. Det er sart, vakkert og så pass smått at distansen som monterer skaper er problematisk. Monteren er med på å gi et helt annet uttrykk enn om ostehøvelen, skiven og nøstet hadde kunne betraktes nærmere. Jeg synes verket mister noe av sin identitet ved en slik skjerming. På den annen side åpner dette for andre tolkninger av verket, enn om monterer og det store bordet ikke hadde vært til stede. I tillegg er den med på å understreke det sarte i verket, som trenger beskyttelse.

Jeg fokuserer hovedsaklig på kunstverket, slik det ble levert fra kunstnerens side. I mindre grad forholder jeg meg til de forhold som hadde bakgrunn i utstillingstekniske omstendigheter, monterer og bordet. Måten verket ble fremstilt på i *Strikknikk* gjorde at verket ble litt mindre tilgjengelig for publikum. Publikum kunne likevel komme ganske nær selve verket. Dette fordi monterer var plassert ytterst ved bordkanten. Det ville imidlertid vært mer komplisert og hovedsaklig skulle forholde seg til denne monterer og bordet, i formidlingen av verket i denne oppgaven. Rent fotografisk blir verket nærmest usynlig når de nevnte deler av konteksten rundt selve verket er med på fotografiet.



7. Anu Tuominen, *Juustoa*, 2002, håndstrikk, garn, ostehøvel i plast og rustfritt stål, variabel dimensjon, kunstnerens eie.

3.1.3 *Untitled (Domestic Interior)*

Janet Mortons verk *Untitled (Domestic Interior)* fra 2000 er et interiør som er fullstendig dekket av strikk. Et grått gulvteppe av filt binder det hele sammen.⁷⁷ Møblene og de andre elementene er lett gjenkjennelige for oss, de er hentet fra vår hjemmesfære. *Untitled (Domestic Interior)* er plassert i et hjørne av utstillingsrommet. Møblene er trukket forholdsvis langt inn på gulvteppet. Rammen for verket, gulvteppet, er 3 x 3 meter.

Møblene vi ser er et bord med vifte, telefon og tekopp. Tekoppen er en klar replikk til Meret Oppenheims (1913-1985) *Frühstück im Pelz*⁷⁸ fra 1936. Videre ser vi en gulvlampe, en lenestol med et lite gulvteppe foran. Det henger et bilde på en av veggene. Vi ser også et tv-bord, med tv-apparat plassert oppå, samt en potteplante. Til sist står det plassert en støvsuger i dette interiøret.

De er alle dagligdagse objekter fra den vestlige verden og det er hovedsakelig møbler som vanligvis plasseres i en stue/oppholdsrom. Alle elementene er innhyllt i et ugjennomtrengelig strikket materiale av hvitt eller kremfarget ullgarn. Sømmen for sammensyningen av materialet på møblene er i de fleste tilfeller synlig. Tv, potteplanten og bordviften har i tillegg påsydd en del perler. Kunstneren har brukt avlagte gensere som materiale og her er det kun benyttet hvite og kremfargede gensere, strikket i aran-mønster.⁷⁹ Aran-strikk betegnes ved sine ulike flettemønstre, og har sin opprinnelse fra den irske øya Aran.

Tidsmessig antar jeg interiøret avspeiler 1950-60-tallet. Tittelen på verket er ikke med på å stadfeste dette nærmere, og det er uklart hvilken tidsfesting det kan være snakk om. På den annen side så er det vel få av oss som møblerer våre hjem utelukkende med objekter fra en og samme tidsperiode. En gjennomgang av alle elementene i dette strikkede interiøret vil nødvendigvis bli omfattende. Dette på grunn av at det er mange elementer til stede i verket. En detaljert beskrivelse finnes i vedlegg 3.

⁷⁷ Teppet er noe som er lagt til av kuratorgruppen. Dette som et forsøk på å avgrense verket, og beskytte det mot at publikum gikk "inn" i selve verket.

⁷⁸ I norsk oversettelse: *Frokost i pels*.

⁷⁹ De strikkende materialene er avskjær fra tidligere prosjekt hun har arbeidet med. Hun har brukt 9000 gensere for å dekke til et hus i verket *Cozy* fra 1999.



8. Janet Morton, Detalj *Untitled (Domestic Interior)*, 2000, funne objekter, ull, perler, resirkulerte håndstrikkede gensere, variabel dimensjon, kunstnerens eie.

3.1.4 *Coup de Gracé!*⁸⁰

Kjersti G. Andvigs *Coup de Gracé!*⁸¹ er fra 2007. Det er en modell av en giljotin som er rundt 150cm høy. Den er basert på tegninger fra revolusjonstiden.⁸² Modellen er bygd opp av mange deler, på samme måte som en ordinær giljotin. Formatet er imidlertid redusert betraktelig. En vertikal og en horisontal del utgjør hovedelementene i konstruksjonen. Den vertikale delen består av to bjelker som holdes sammen av en tverrstang, som er plassert øverst. I denne øvre delen finner vi gjenskapning av en heisanordning, et knivblad og en låsemekanisme.⁸³

Den horisontale delen av konstruksjonen består av en benk i ¾-dels høyde av hele artefaktet. På denne benken måtte den dødsdømte legge seg. Det er i denne delen av modellen at det fremkommer tydeligst at det er en modell vi ser, og ikke en virkelig giljotin. Det er på ingen måte plass på denne benken for en voksen menneskekropp.

Høyden på denne modellen avviker stort fra de ordinære giljotinenene. I forhold til slik giljotin var i Frankrike under revolusjonen, og senere, så er dette en giljotin i et mye mindre format. Høyden på rammen på en virkelig giljotin i standard utførelse var alene så høy at bladet falt 2,3 meter før det traff halsen på den dødsdømte. Bladet i seg selv veide 40 kilo.⁸⁴

Modellen er fullstendig dekket av et rødt maskinstrikket materiale.⁸⁵ Det røde materialet er trukket stramt over konstruksjonen. Det er noen små områder som er dekket av sort, grå og sølvspettet garn. Dette er knivbladet, fallkonstruksjonen og punktene på knivbladets festeanordning. Flere andre punkter er uthevet på konstruksjonen, med røde prikker. Dette er de steder hvor skruer som skal holde konstruksjonen samlet var. Delene er sydd sammen på en slik måte at det er synlig. Hele den underliggende konstruksjonen består av papp. Pappen er limt sammen ved hjelp av limpistol.

⁸⁰ I norsk oversettelse *Nådestøtet!*.

⁸¹ Den korrekte tittelen er *Coup de Gracé!*, med utropstegn til slutt. jf. epost fra Andvig 13.11.09. I utstillingen *Strikknikk* ble tittelen feilaktig satt til å være *Coup de Gracé*, uten utropstegn.

⁸² 1789-1799.

⁸³ For mål på verket og en mer detaljert beskrivelse, se vedlegg 2.

⁸⁴ Gerould, 1992.

⁸⁵ Giljotiner var røde under den franske revolusjonen, til forskjell fra tidligere, ifølge foredrag av Andvig 24.10.09.



9. Kjersti G. Andvig, Detalj *Coup de Gracê!*, 2007, maskinstrikk, ull, mohair, papp, lim, sukkerlake, ca 152 x 39 x 87cm, kunstnerens eie.

Coup de Gracê! er plassert frittstående i utstillingsrommet. Det er plassert i nærheten av Andvigs andre verk på denne utstillingen, en strikket banner med påskriften ”*Coupez Leur la Tête!*”.⁸⁶ Det er to separate verk, men begge inngår i hennes prosjekt mot dødsstraff, se side 47. Giljotinen er plassert direkte på gulvet. Her er ingen skafott som skal bestiges. Vi kan også uhindret gå rundt det. Med en slik plassering har vi en enkel tilgang til å beskue verket fra alle kanter. En tilgang som bare de som skulle henrettes eller personene fra den dømmende makt hadde når den virkelige giljotinen var i bruk.

Det røde strikkede trekket er lagt ned i sukkerlake før det er kledd på konstruksjonen av papp. Dette fordi Andvig opprinnelig hadde et ønske om at det strikkede ytre skulle kunne fungere alene uten noe bærende element under dekket.⁸⁷ På grunn av tidsnød lot dette seg ikke gjøre. På grunn av neddypping i sukkerlake fremstår dekket som er maskinstrikket av ullgarn mer glatt enn det hadde vært uten en slik behandling. Dekket har også mistet noe av den mykheten som ull vanligvis har.⁸⁸ Resultatet synes jeg gir giljotinen noe av det maskinelle preget som en konstruksjon i behandlet treverk ville ha hatt, slik det var i virkeligheten. Jeg mener nærheten i uttrykket til den opprinnelige giljotinen blir tydeligere ved dette grepet fra kunstnerens side.

Giljotin er et henrettelsesredskap som ikke lengre er i bruk. Et lignende instrument har eksistert siden antikken, men den moderne versjonen som vi kjenner til ble første gang brukt på en levende person i Frankrike 25. april i 1792.⁸⁹ Det var vanlig at publikum var til stede. Giljotinen var ofte i bruk under den franske revolusjonen (1789-1799). Under Hitlers regime i Tyskland ble giljotinen brukt hyppig i perioden 1933-1945, nærmere 27 000 mennesker ble henrettet på denne måten. Sist kjente bruk var i Frankrike i 1977.

Giljotinen er et fremmed element for oss i dag og den har aldri vært benyttet til henrettelser i Norge. Vårt kjennskap til den kommer fra andre lands historie. Til forskjell fra objektene i stuen i *Untitled (Domestic Interior)* og ostehøvelen i *Juustoa*

⁸⁶ I norsk oversettelse *Hugg av dem hodene!*.

⁸⁷ Samtale med Andvig 24.10.09.

⁸⁸ Sukkerlake er noe som brukes for å stive opp tekstiler.

⁸⁹ Fra dette tidspunkt ble giljotinen den offisielle metoden for dødsstraff-fullbyrdelse av den franske regjeringen, Gerould, side 5, 1992.

som er direkte tilknyttet hjemmet, så tilhørte giljotinen i *Coup de Grâce!* det offentlige rom. Og ikke hvilken som helst del av det offentlige rom, men rettsvesenet og deres behov for å synliggjøre konsekvensen av lovbrudd. Noe som skulle ha en avskrekkende funksjon på befolkningen.

3.2 Presentasjon av kunstnerne

Jeg vil her presentere de tre kunstnerne Anu Tuominen, Janet Morton og Kjersti G. Andvig. Presentasjonen medfører at fokuset for en stund blir flyttet fra de utvalgte kunstverkene og over på kunstnerne. Jeg ser at dette kan gå ut over flyten i oppgaven. Jeg finner det likevel riktig å presentere kunstnerne nærmere, som en del av defineringen av rammen rundt verkene, før selve drøftingen av de strikkede kunstverkene begynner.

3.2.1 Anu Tuominen

Anu Tuominen er født i 1961 i Lemi, Finland. Hun har en Master of Fine Arts fra Bildkonstakademien 1990-1995. Tuominen har også en Master of Arts fra den Konstindustriella högskolan 1984-1992, ved avdeling for innredningsarkitektur og møbeldesign. Før dette utdannet hun seg til vever ved Hemslöjdskolan i Kouvola. Anu Tuominen er blant annet medlem av det finske billedhuggerforbundet og det finske malerforbundet. Hun bor og arbeider i Helsinki, Finland. Kunstneren blir ofte definert som en konseptkunstner. Hun er opptatt av visuelle ideer og visuell tenkning. Hun arbeider med ulike uttrykk som kjøkkenredskaper, andre funne objekter og hun skriver lyrikk.

Anu Tuominen tar ofte utgangspunkt i hverdagslivets objekter. Alt fra hullede strømper til avlagte skåler og andre kjøkkenredskap. De funne objektene hun bruker finner hun på loppemarkeder og hos skraphandlere. Et av særpregene hennes er at hun bryter med de tilvante sammenblandingene av disse objektene og redskapene. De hullede strømpene sys sammen til et veggteppe. Sprukne skåler får tynt lingarn tredd igjennom sprekkene. Heklede eller strikkede elementer tillegges og bindes sammen

med skålene. En gammel ostehøvel får en skive av strikket lin plassert oppå seg, igjen en uvant og noen vil kanskje si en litt frastøtende kombinasjon.

Hjemmet er sterkt til stede i mange av hennes verk. Hun omskaper elementer fra hjemmesfæren og i denne omdannelsen gir hun dem ny mening. Enten så enkelt som gjennom tittelen på verket eller gjennom det som de omdannes til. Strikk og hekling er ofte til stede i hennes verk. Noen ganger er det den tekstile metoden verkene hennes består av. Andre ganger er den blandet sammen med funne objekter. Like ofte bruker hun bare de funne objektene og samler eller organiserer de på nye fremstillingsmåter. Boken fra 2003, vises deler av hennes produksjon fra 1994-2003, med hovedvekt på verk etter 2001. Her er håndstrikk til stede bare i ett verk, nemlig *Juustoa*. Funne objekter av strikk (sokker og votter) er det flere av, vi finner det i syv av de i alt 64 verkene som er avbildet. Andre teknikker og materialer som hun brukte i denne perioden er gamle postkort som hun klipper i med saks. Brukte blyanter og tøy som hun kutter med kniv eller klipper i vises også.

Håndarbeidet synes i kunstverkene hennes. Vi kan se på hvilken måte hun har bearbeidet elementene i verket eller hvordan verket er blitt til gjennom hennes eget håndarbeid. Hun legger ikke skjul på dette, men lar det vises i verkene. I hennes oppklippede og omstrukturerte brukte postkort er saksens lek tydelig. Det er også lett å lese ut av verkene at den prosessen som har pågått krever en stor porsjon tålmodighet. For eksempel er utklippene fra postkortene veldig små. Utplukking, sortering og plassering av fargeblyantene har krevd sitt av tid og tålmodighet. Tiden er viktig for Tuominen og hun evner å få frem tidsaspektet i sine verk.

Verkene hennes krever ikke stor plass, de er til dels små og kan oppleves som tandre. Da mener jeg tander med hensyn til utseende. De vil likevel tåle relativt hardhendt behandling før de ville ødelegges. Dette er særlig gjeldende for hennes tepper av sammensydde ull-lester eller hennes heklede sirkler. Uttrykket de gir når de henger på veggen eller ligger plassert oppå et bord, kan likevel oppfattes som sart og tandert. Dette kan skyldes at hennes kunstverk ikke kan karakteriseres som høyrøstede, de er mer av det lavmælte slaget. De krever lite rom rundt seg. På grunn av eller på tross av dette er det verk som vi lett kan forholde oss til fordi det er kjente elementene fra vår hverdag hun viser oss i sin kunst.

De siste årene har Anu Tuominen dreid fokuset i sine kunstverk fra objekter fra hjemmets lune sfære til naturen og skogen. I april 2008 hadde hun en utstilling i Tokyo, Japan. Her hadde hun kun fokus på materialer og tema som er assosiert med skog. Det japanske galleriet hun utstilte i, fremhevet i sin representasjon det faktum at Finland er dekket av skog, og at skogen lever og ånder i mange finske hjerter. Anu Tuominen fremhever selv at skogen fungerer som en inspirasjonskilde for henne. Hun har siden 1992 hatt en rekke separatutstillinger både i inn- og utland, blant annet i Frankrike, Belgia og Norge. I tillegg deltar hun årlig på flere gruppeutstillinger.⁹⁰

3.2.2 Janet Morton

Janet Morton er født i 1963 i Toronto, Canada. Hun har en Bachelor of Fine Art, Specialized in Visual Art fra 1990 fra York Universitet i Toronto. Morton har også tatt mange ulike kurs innen kunst på hennes mange og lange reiser i Europa, Sentral- og Sør-Amerika, Midt-Østen og India. Hennes første utstilling holdt hun i 1988 og siden 1992 har hun hatt og deltatt på utstillinger både nasjonalt og internasjonalt. Kunstneren har vunnet flere priser for sitt arbeid, hvor hun har brukt tekstiler skulpturelt. Janet Morton bor og arbeider i Toronto, Canada. Hun har deltatt på flere gruppeutstillinger de siste årene, og har også hatt flere soloutstillinger.⁹¹

Janet Morton lærte seg å strikke i 1980 mens hun studerte i Danmark. Siden 1992 har hun benyttet strikk som ett av sin kunstneriske uttrykk. Morton arbeider med installasjoner, skulpturer og site-specific kunst, og gjør det ofte i stor skala. Hun kaller seg selv en samler og mange av Mortons kunstverk består ofte av håndstrikket ull, særlig avlagte gensere og andre klesplagg som hun får tak i på bruktmarkedet. Disse endrer hun på og omdanner, og syr sammen på en slik måte at hun får de til å passe det elementet hun skal kle de inn med. Referansene disse gir vil kunne være

⁹⁰ For eksempel gruppeutstillinger i 2004: 37.3 grader C, Helsingborg, On the Road, Lisboa, Ars Fennica, St.Petersburg. I 2005: Une certaine Finlande, Lisboa. I 2006: Check-in Europe, München, Art, Life & Confusion, Beograd. Soloutstillinger i 2004: Brussel, Antwerpen. I 2005: Paris. I 2006: Tokyo. I 2008: Tokyo. I 2009: Helsinki.

⁹¹ For eksempel gruppeutstillinger i 2004: Art in the Garden, Chicago. 2005: Knit2Together, London. 2006: Material Obsessions, Vancouver og i 2007: Strikknikk, Bergen, Oslo, Arendal, Embracing Winter, New York. Soloutstillinger i 2000: wool work, Toronto. 2004: Femmebomb, Madison. 2005: RECAP, Toronto. 2006: Thrive By, Richmond og i 2008: Toque, Cambridge.

komfort, tradisjon og hjemmekos. Et tilbakevendende tema hos henne er at hun dekker objekter med det strikkede materiale, det være seg arkitektur, både offentlige bygninger og private hjem, møbler, skulpturer, husholdsobjekter. Dette er objekter som ikke dekkes på en slik måte vanligvis. Hun kler på dem en drakt, et kostyme og dette endrer dem.

Siden 2000 har hun arbeidet både med strikk, hekling, industrifilt og funne (f.eks. lyd-kassetter) objekter i sitt kunstneriske uttrykk. Hun har siden 2000 produsert 5-6 kunstverk per år og kunstverkene er både installasjoner, skulpturer og cozyer⁹² av ulikt slag. Cozyene hun lager er ulike i størrelse og utførelse og hun har noen som kler trestammer og andre som dekker hele bygninger. Gjennomgående i hennes kunst er imidlertid bruk av tråden eller noe trådlignende, slik som garn og lyd-kassetter. Hun er en kunstner som kjennetegnes ved at hun bruker tekstilt, mykt materiale i sin kunst. Videre bruker hun også, slik som Anu Tuominen, kjøkkenredskaper eller andre husholdsobjekter, som hun omdanner eller kler inn ved hjelp av strikk. På denne måten gir hun dem en ny mening eller et nytt uttrykk.

En av årsakene til at hun benytter ull og strikk er at det tillater henne å lage kunstverk i stor skala. Likevel krevet arbeidet ikke stor plass. Hun begynte å strikke på en tid hvor hennes arbeidsrom var det minste rommet i huset. Hun liker også å arbeide med ull og strikk og synes det er tilfredsstillende at hun kan ta arbeidet med kunstverkene sine ut blant folk. Denne kombinasjonen av hygge og produksjon tiltaler henne. Ytterligere en årsak sier hun er at teknikken minsker gapet mellom verk og publikum.

There is something inherently empathetic about wool, about knitting, she has said, It doesn't present the same barrier to the viewer as other mediums.⁹³

Det meditative og repetitive element er til stede i et flertall av Mortons verk. Dette fremkommer særlig i de strikkede verkene. Her bruker hun håndstrikket materiale. Dette har både tatt tid for noen å strikke og hun har brukt mye tid på å tilpasse til sine kunstverk. Videre er flere av hennes arbeid i en så stor målestokk at de i kraft av dette også har vært tidkrevende å produsere. Janet Morton er opptatt av

⁹² En cozy ligner en tevarmer, en cozy i strikk kles rundt et objekt.

⁹³ Canadian Art, vår 2001, side 40.

tid og hun vil at "tiden det tar" skal fremkomme i hennes verk. For å finansierer sin egen kunst har hun i en tiårsperiode arbeidet i de kanadiske skoger, med planting av trær. Hun har i årlige perioder på fire måneder levd ute i skogen og estimerer selv at hun har plantet over en million trær på denne sommerjobben. I disse periodene hvor hun har hatt et repeterende og langsomt arbeid har hun hatt tid til å tenke ut nye ideer til sin kunst. Etter dette mener hun selv at hun tiltrekkes arbeidsintensivt arbeid og meditative prosesser. Slik Morton selv ser det så skjer alt i en naturlig rekkefølge, ethvert arbeid har ført henne videre i hennes kunstneriske kreativitet.⁹⁴

Det overraskende momentet er absolutt til stede i Mortons verk. Humor har for noen anmeldere vært det første møtet med hennes verk. Dersom man imidlertid ønsker å gå nærmere inn i verkene, er det mye annet hennes kunstverk problematiserer. Selv har hun et engasjement i miljøspørsmål og hun er også opptatt av vårt forbrukssamfunn. Selv sier hun:

It is my intention, she says to make publicly accessible work that asks questions about perception, about truth, about equations that link time and money and about ways in which value and meanings are assigned to objects.⁹⁵

3.2.3 Kjersti G Andvig

Kjersti Gisvold Andvig er født i 1978 i Oslo. Hun er utdannet innen fri kunst fra Statens kunstakademi hvor hun studerte i perioden 1999-2003. Hun har også studert ved Nordnorsk Kunst og Filmskole i 1995-1996. Etter dette har hun tatt ett år ved HND Performance Art i Worthing i England fra 1995 til 1996. Andvig bor og arbeider nå i Berlin. Hun er allsidig i bruk av materialer og arbeider blant annet med film, foto, strikk, lys, lyd og legoklosser.

Andvig har til nå jobbet hovedsakelig i store tidkrevende format. Dette sammen med hennes unge alder og forholdsvis nylig avlagte utdanning som kunstner, forklarer hennes relativt beskjedne produksjon. Hun har siden 2003 produsert

⁹⁴ Green, Doris, <http://www.arts.wisc.edu/artsinstitute/IAR/morton/about.html>

⁹⁵ Ibid.

kunstverk som hun har samlet i fire ulike prosjekter.⁹⁶ Andvigs kunstverk viser stort mangfold i uttrykk, hun bruker mange forskjellige teknikker og materialer. Hun har holdt flere soloutstillinger og deltatt i mange gruppeutstillinger.⁹⁷

Andvig lærte seg å strikke i 2005. Interessen hennes for dødsstraff ble vakt da hun fikk kjennskap til de franske kvinnene *Les Tricoteuses*⁹⁸ blodtørstighet under den franske revolusjonen (1789-1799). Henrettelser var en offentlig sak i revolusjonstidene. Folk samlet seg for å se på og for å møte andre, være sosiale. Kvinner samlet seg og strikket mens de taktfast ropte ”Kutt av dem hodene”. Hver gang knivbladet kuttet av et hode så lot de en maske falle. Dermed kunne de når dagens henrettelser var over, telle de maskene de hadde sluppet. På dette viset fikk de det eksakte antallet på henrettede. Kvinnene fikk til og med betalt for å møte frem med sin strikking. De fikk de beste plassene og deres oppgave var å oppildne massene som kom for å se på henrettelsene.⁹⁹ En av hovedpersonene i Charles Dickens roman, *To byer*, madame Defarge er en slik kvinne. Dickens dramatisering av hvordan dette kunne ha vært er skremmende lesing:

På slaget tre svinger kjerrene med de dødsdømte inn på plassen foran giljotinen. Folk strømmer til. Like ved retterstedet sitter en hel del kvinner og strikker. På en av de forreste stolene står Hevnersken og speider etter venninnen sin. (...) Men det hjelper ikke hvor meget hun roper. Madame Defarge er og blir borte. ”Forferdelig uheldig altså!” sier Hevnersken ergerlig og tramper i stolen. ”Nå kommer de! Evrèmonde blir ekspedert på et blunk, og så er hun ikke her for å se på! Og jeg som både har strikketøyet og stolen i beredskap til henne! Det er nesten til å gråte over!” Ikke lenge etter faller det første hodet. ”Ett!” teller kvinnene, mens strikkepinnene klirrer. Så et hode til. ”To,” sier kvinnene og strikkingen går sin gang.¹⁰⁰

Historier om disse strikkende kvinnene har ført til at Andvig i dag ønsker å undersøke og stille spørsmål ved rett og galt, ondt og godt i verden gjennom sin

⁹⁶ *Casino Karasjok* med tre verk, *Knit until Death* med fem verk (fire strikkede og en bok), *Lego Me* med et verk og *The Happy to Hear Russell Crowe Box*, med to verk.

⁹⁷ Soloutstillinger: Oslo 2001, Narvik 2005, Paris 2006, Oslo 2007, Marseille 2008, Oslo 2009
Gruppeutstillinger: Oslo 2001, 2003, 2005, 2007, 2008, 2009, Berlin og Stockholm 2002, Tønsberg 2004, Svolve 2004, Paris 2006, Bergen og Arendal 2007, København, Stockholm, Helsingfors, Reykjavik, Beijing, London, Nice, Tønsberg og Selbu i 2009.

⁹⁸ I norsk oversettelse, kvinnelige strikkere.

⁹⁹ Andvig, 2008, side 18

¹⁰⁰ Dickens, 1972, side 205.

kunst.¹⁰¹ Hun har siden 2006 arbeidet med et større prosjekt som består av seks ulike kunstverk, og som omhandler kampen mot dødsstraff. Hun bruker strikk som teknikk. Ull er hovedmaterialet i alle kunstverkene tilhørende dette prosjektet.¹⁰² Valg av strikk som metode for dette prosjektet ser hun selv også i lys av at den franske revolusjonen regnes som utgangspunktet for vårt moderne demokrati. Andvig finner igjen det demokratiske aspekt i strikkingen, hver maske teller like mye.¹⁰³ Prosjektet har hun kalt *Knit until Death*.

Første kunstverk i dette prosjektet er *Capital Punishment & Democracy* fra 2006. Dette er et maskinstrikket verdenskart. Landene i verden er strikket i fire ulike farger, rødt, sort, gult og blått.¹⁰⁴ Havområdene er hvite. Samme år kom også *Coupez Leur la Tête!*, en 4 meter høy installasjon som består av en strikket banner, hvor tittelen på verket er strikket inn. Banneret er håndstrikket og festet opp på høye pinner av tre. Foran banneret ligger det tre kurver med runde garnnøster oppi. Disse kan bringe tankene til hodene til de som har fått kappet de av i giljotinen. I 2007 deltok hun på Høstutstillingen med *François Mitterrand écharpe rouge*,¹⁰⁵ et rødt maskinstrikket skjerf med den daværende franske presidentens signatur strikket inn i sort. Samme år utstilte hun også *Coup de Gracé!* for første gang. De to siste verkene i dette prosjektet kom i 2008, en skulptur og en bok. *No One Here is Innocent* er en skulptur i reell størrelse av en dødcelle i et fengsel i Texas, USA.¹⁰⁶ Denne har hun utarbeidet sammen med Carlton A Turner, fangen som satt i den virkelige cellen i ni år, før han ble henrettet i juli 2008. Andvig hadde kontakt med han fra 2006 og hun var til stede ved henrettelsen av han i 2008. Hun hadde opprinnelig som mål at hun skulle lære han å strikke, men det viste seg ikke å være mulig å gjennomføre. Det eneste verket som ikke er strikket i dette prosjektet er boken som kom ut i 2008,

¹⁰¹ Andvig, 2008, side 20.

¹⁰² Med ett unntak boken *Personne ici n'est innocent*.

¹⁰³ Foredrag på seminar om *Strikk - masker i i samtidskunsten* i Selbu, av Andvig, 24.10.09.

¹⁰⁴ Rødt står for land som ikke kategoriseres som fire og som praktiserer dødsstraff. Sort er de land som har frihet og praktiserer dødsstraff. Gult står for land som ikke har frihet og ikke praktiserer dødsstraff. Blått er de land som har frihet og ikke praktiserer dødsstraff. Frihetsbegrepet som er lagt til grunn for slik kategorisering er stemmerett, økonomisk frihet og pressefrihet. Slike oversikter har Andvig fått fra Utenriksdepartement. Fra foredrag av Andvig 24.10.09.

¹⁰⁵ Norsk oversettelse *Mitterands røde skjerf*. Mitterrand gikk alltid med det røde skjerf i halsen og det var hans regjering som avskaffet dødsstraff i Frankrike.

¹⁰⁶ 300x200x240cm.

Personne ici n'est innocent. I boken gjengis brev mellom Andvig og den dødsdømte fangen. Den inneholder også andre tekster fra andre som tar avstand fra dødsstraff.

Metoden strikk og det tidsaspektet som kan avleses på grunn av teknikken er også av interesse for Andvig. Hennes motstand mot dødsstraff er motivert både fra det grusomme i at en stat tar livet til mennesker, men også det press og det umenneskelige i all ventingen de dødsdømte blir utsatt for. Hun ser det paradoksale i at de har liten tid igjen, men samtidig er tid det eneste de har. Og det er her hun mener at strikking kan være med på å kommentere og demonstrere på en forståelig måte det uhyggelige ved dødsstraff. Som hun selv skriver

knitting demands patience – and time! It also reflects the amount of energy and effort behind the pieces made, in a way that's very comprehensible to outsiders.¹⁰⁷

4. Det mediespesifikke

Innenfor det postmoderne kunstfeltet er grensene for hva som er kunst sterkt utvidet i forhold til modernismens begreper. Innen modernismen var den autonome kunsten en dominerende idé. Modernismen ble også preget av en viss frykt for å blande kunstuttrykk. Innenfor postmodernismen derimot er ett av de grunnleggende elementer mangfoldet. Dette viser seg særlig i uttrykk og i valg av medier. Strikket kunst er et kunstuttrykk helt i tråd med denne mangfoldigheten. De mange uttrykk som fremkommer innen den strikkede kunsten er også stor. Teknikken og valg av materiale kan variere. Materialet som utgjør verket er med på å legge føringer for hvordan vi opplever et kunstverk. Slike føringer er noe jeg ønsker å vektlegge i denne delen av oppgaven.

I de anmeldelsene jeg har lest om utstillingen *Strikknikk*, og omtaler av andre utstillinger med strikk som fokus, er materialvalg og teknikk noe som er hyppig kommentert og skrevet om. Dette ser ut til å være en tendens at strikket kunst blir samlet i temautstillinger. Det vil si utstillinger der strikk som metode er fellestrekket for alle kunstverkene som er med. Alternativt er strikk en av flere tekstile teknikker

¹⁰⁷ Andvig, 2008, side 21.

som utstillingene ønsker å sette fokus på. I slike tilfeller vil det sannsynligvis være uunngåelig å ikke vektlegge og kommentere den felles teknikken, for anmelderne. Videre kan det synes som om at når temaet er strikk, blir teknikk og materiale nært sammenbundet.

Jeg vil se nærmere på to utvalgte elementer ved det mediespesifikke i strikket kunst; metode og materiale. Med utgangspunkt i anmeldelsene vil jeg også diskutere begrepene nærhet, fravær og tid i de strikkede verkene.

Kunstnerne bak de tre kunstverkene i denne oppgaven bruker alle samme teknikk; strikk. De benytter seg imidlertid av tre ulike strikkemetoder; maskinstrikk, håndstrikk og gjenbruk av tidligere (hånd)strikkede gensere. De forskjellige metodene preger uttrykket ulikt i de forskjellige verkene.

Coup de Gracé! består i det ytre hovedsakelig av strikk. Det samme gjelder *Untitled (Domestic Interior.)*¹⁰⁸ *Juustoa* er ikke like dominert av metoden som de to andre. I *Juustoa* finner vi to elementer som ikke er strikket. Ostehevelen, et funnet objekt, har tradisjonelt ikke noen tilknytning til strikk. Garnnøstet er, selv om det ikke er strikket, mye nærmere tilknyttet teknikken. Dette fordi det er et helt ordinært materiale å bruke når metoden tas i bruk. Det er selve grunnlaget for produksjon av skiven. På samme vis som en ost vil være grunnlaget for å ”produsere” osteskiver.

Kunstnerne har også i utgangspunktet benyttet seg av samme materiale i de tre verkene; garn. De har brukt ulike garntyper, lin og ull. Forskjellige garnkvaliteter gir forskjellige uttrykk. Garn av lin har mer glans, det er mindre elastisk og det loer ikke, til forskjell fra ullgarn. Lin virker i tillegg kjølig. Garn av ull har tvert i mot en varmende effekt. Ull er også mykere enn lin.

I to av verkene, *Untitled (Domestic Interior)* og *Juustoa* finner vi bruk av funne objekter. Kjente objekter, tatt ut fra vår hverdag, blir i kraft av konteksten og en ny konstituering av dem transformert til kunst. Jeg vil imidlertid her konsentrere meg om materiale og metode, en diskusjon om bruk av funne objekter i kunstverkene vil være utenfor rammene for denne oppgaven.

¹⁰⁸ Det er noen få unntak i begge disse verkene. *Coup de Gracé!* har grå tråder som ikke er strikket, disse er en del av heiseanordningen til knivbladet. I *Untitled (Domestic Interior)* er noen av ledningene ikke dekket av strikk, men det er i stedet surret ulltråd rundt dem.



10. Dave Cole, *Tarbaby # 2*, 2007, håndstrikk uten pinner, bronseull, 4,25 x 4,25 x 4,25 m, kunstnerens eie.

4.1 Strikk som teknikk

Strikk som teknikk har lenge vært benyttet innen så forskjellige områder som bilindustri, helsevesenet og i det militære. Bruk innenfor disse feltene kan være overraskende for mange fordi teknikken primært ikke er forbundet med disse områdene. Det er vanligvis hobbyarbeidet i hjemmet og industriell produksjon av klær vi assosierer teknikken med. Mange har likevel sett de strikkede strømpene som legges over et bruddsted før gipsingen tar til. Strikketeknikken er altså i bruk på områder som ikke er synlige i dagliglivet. Innenfor den visuelle kunsten har teknikken heller ikke vært særlig kjent før de siste tiårene.

En av grunnene til at det er flere kunstnere som i dag bruker strikking i sitt kunstneriske uttrykk kan være den oppmerksomhet som har vært rundt strikking generelt de siste decenniene. En annen faktor kan være den generelle endringen som har skjedd med hensyn til hvordan kunst produseres det siste århundre. Forfatteren Karen Searle foreslår flere faktorer for det hun uttrykker som mulige årsaker for hvorfor flere utnytter strikking som en konseptuell kunstform.¹⁰⁹ Jeg vil se nærmere på tre av de faktorer hun tar opp. Disse er teknologi, økt fokus på teknikken i det offentlige rom og endret holdning hos museer og gallerier.

Searle fremhever at utviklingen av teknologi spiller en stor rolle. Det er nå mulig å produsere kunst på en helt annen måte enn tidligere. Innen strikk har strikkemaskinene i kombinasjon med datamaskinene medført en utvikling som kan gi resultater det tidligere ikke var mulig å få til. Den engelske kunstneren Kelly Jenkins sine strikkede plakater er et godt eksempel på strikk ved hjelp av datamaskiner, se side 31.¹¹⁰ Jeg vil påstå at det ikke har vært mulig å fremstille noe slikt som dette i strikk uten ved hjelp av ny teknologi. I dette verket vises dette best på lys- /skyggeeffektene. Det må veldig små masker, garn og pinner til for å få frem slik lys- og skyggevirksomhet. Dette tilsier at det ville vært svært vanskelig, for ikke å si umulig å gjøre dette for hånd. Videre ser vi datateknologiens mulighet i den tydelige teksten på plakaten. Tekst av ulik størrelse er mulig ved håndstrikk og ved vanlig

¹⁰⁹ Searle, side 9, 2008.

¹¹⁰ "Jenkins tar utgangspunkt i sexannonser der den opprinnelige teksten er byttet ut med tekster med strikkereferanser som f. eks; "Steamy live needle Action". Strikking fremstilles her som noe sexy og forførende". Fra Bomuldsfabriken Kunsthall sin presentasjon av utstillingen. Se vedlegg 1.

strikkemaskin. Imidlertid vil så mye tekst i forhold til plakatenes størrelse bare være mulig ved hjelp av strikk med datateknologi. Teknikken Kelly Jenkins bruker skiller seg merkbart fra de tre utvalgte verkene i denne oppgaven.

Det er nå teknologisk mulig å benytte andre og nye materialer sammen med teknikken enn tidligere. Den amerikanske kunstneren Dave Cole (1975) er av dem, jeg kjenner til, som benytter teknikken strikk på ukonvensjonelle vis. Han bruker teknikken på en ny måte og han tar også i bruk flere nye materialer. Han strikker med gravemaskiner og bruker lyktestolper som strikkepinner.¹¹¹ Cole arbeider også med strikk og materialer som fiberglass, pengesedler, akrylfilt og porselen. Hans tilnærming til strikk er nært tilknyttet hans eksperimentering med ulike materialer.

Cole og andre kunstnere benytter strikketeknikken når de finner det hensiktsmessig. Det er ikke bare denne ene metoden de bruker. Når samtidskunstnere bruker strikk gir dette et uttrykk som bryter dramatisk med bundingen¹¹² til bestemor, og andre konnotasjoner strikk tradisjonelt har gitt. Kunsthistorikeren Anne Britt Ylvisåker kommenterer brudd på tradisjon med at tradisjon kan være en rik kilde,

Men at tradisjon også kan bli så sterk at den virker hemmende. Av og til kan brudd på tradisjon få frem nye muligheter.¹¹³

Når kunstnerne tar i bruk nye materialer er det nettopp et slikt brudd på tradisjoner som viser nye uttrykk og muligheter.

Searle hevder videre at fordi strikk har skiftet eller utvidet sin arena har dette fremmet strikk som kunstnerisk uttrykk. For eksempel satt folk tidligere hjemme og strikket. Nå er strikkekafeer og strikkegrupper etablert i mange byer og land.¹¹⁴ Slike forhold er med på å øke interessen og bruken av strikk også hos kunstnere. Større oppmerksomhet om alternative måter å arbeide med strikk på vil være med på å utvide og endre de assosiasjoner som strikk tidligere har vært forbundet med. Det

¹¹¹ *The Knitting Machine*, 2001.

¹¹² Strikketøyet.

¹¹³ Norsk Husflid, nr. 2, 2007, side 8.

¹¹⁴ I England har de et eget begrep på strikking i det offentlige rom: KIP (Knitting in Public). Textile Forum, nr 1/2008, side 19.

finnes egne hippe strikkekafeer både i USA og Europa. I skate- og snowboard-miljøene plukker stadig flere gutter opp strikkepinnene.¹¹⁵

Ytterligere en årsak Searle fremhever er at flere performance-baserte kunstnere har plasser strikking i den offentlige arena. Norske Liv Reidun Brakstads (1943) prosjekt *knit-it* består av mange performencer.¹¹⁶ Strikkegrupper som sprer sine strikkede produkter rundt om i byer som London, New York og Stockholm er også opprettet. *Guerilla Knitting* er en slik gruppe.¹¹⁷

Guerilla Knitting er en bevegelse kunstneren Magda Sayeg (1974) er grunnlegger og leder av. Hun holder til i Texas, USA, og bruker strikking som en type graffiti, med garn. Hun dekorerer statuer, gelendre, skilt i det offentlige rom med strikk. Skulpturer får leggvarmere, hansker og skjerf kledd på seg. Lyktestolper kan for eksempel bli dekorert med en stripe strikk. Mye av kunsten hennes forsvinner etter hvert, men noe blir stående. Dette på samme vis som graffitien til for eksempel Banksy.¹¹⁸

Magda Sayeg begynte i det små i sitt lokalmiljø. Hun utvidet etter hvert dette og nå reiser hun rundt i verden og etterlater seg spor med garn som materiale og strikk som teknikk. Selv regner hun diverse steder i Paris, den kinesiske muren og et sted på Manhattan som hennes største ”erobringer”.

Årsaken til at hun gjør dette, i følge henne selv er:

¹¹⁵ Bergens Tidende, 18.02.07, side 26-27.

¹¹⁶ Prosjektet startet i 2004 og pågår fortsatt. Selve performansen går ut på at det skal strikkes på hvitt strikkesøy på viktige plasser, så som samlingspunkt eller hellige steder. De tre første årene skjedde performansen kun 21. september av Liv Reidun Brakstad. Fra 2007 har den vært utført flere ganger for året og på ulike steder i verden, og med mange deltagere. Liv Reidun Brakstad utfører performansen selv, men inviterer alle andre til å delta. Prosjektet er basert på aktiv deltagelse fra kvinner og menn i alle aldre. Hun har flere regler som må følges for utføring av performansen. De som deltar skal strikke på et hvitt strikkesøy. Plasseringen er viktig, dernest at de som deltar står på en rekke. De må sørge for å ha en plan i reserve dersom det begynner å regne. Om de vil kan de godt kontakte lokale media. Alle må være kledd i like klær, nemlig mørk dress, hvit skjorte, rødt slips og svarte sko. De som deltar oppfordres til å dokumentere performansen. Brakstad har et eget galleri på nettet hvor prosjektet er dokumentert. www.brakstad.net/sider/knititno.htm

¹¹⁷ Jeg regner med navnet er en referanse til den bevegelsen som en gruppe anonyme kvinner startet i 1985, hvis formål var å anerkjenne og få frem flere kvinnelige kunstnere. <http://www.guerillagirls.com/>

¹¹⁸ Banksy (Ukjent navn født 1974) er en kjent engelsk writer (maler) av graffiti som opererer under pseudonym. Hans pieces (malerier) er ofte satiriske kunstverk som omhandler emner fra politikk, kultur, og etikk. Hans gatekunst som kombinerer graffiti med distinkt stensilteknikk, har dukket opp i London og andre byer verden rundt. Fra <http://no.Wikipedia.org/wiki/Banksy> 1.11.09.

It's about making people smile and bringing art out of the galleries so everyone can appreciate it", she says. I love it when a postman, who has driven past the same stop sign every day, suddenly sees it tagged with knitting and emails me to say how awesome it is.¹¹⁹

Sist, men ikke minst har det skjedd en endring i forhold til hva museer og gallerier er interessert i å stille ut av kunst. Siden tusenårsskiftet har det vært holdt store utstillinger internasjonalt med strikket kunst som tema.¹²⁰ Strikket kunst er blitt akseptert innenfor museer og gallerier. De fleste utstillingene er riktignok temautstillinger. Det er kanskje symptomatisk siden teknikken er forholdsvis ny innen kunstverden. Det er mulig at det fortsatt vil ta noen år før vi ser et strikket kunstverk i samme utstilling som annen billedkunst.

4.2 Nærhet og fravær

Tilgjengelighet er et stikkord som ofte nevnes når kunstnere blir spurt om hvorfor de bruker strikk.¹²¹ Det som blir fremhevet av kunstnerne selv er at teknikken er godt kjent og dermed tilgjengelig for betrakteren. Denne nærheten til teknikken er noe som kunstneren ønsker å benytte.

De fleste av oss kjenner til hva teknikken strikk innebærer. Slikt kjennskap er med på å gi en nærhet som ikke nødvendigvis oppleves på samme vis overfor andre teknikker innen kunsten. Slik opplevd nærhet har både interessante og problematiske sider ved seg. Det er interessant fordi vi kanskje lettere forholder oss til det som er kjent. Når det gjelder strikk vil mange av oss ha de samme assosiasjoner til teknikken. Dette kan føre til at vi lettere åpner opp for diskusjoner eller tolkninger av verket. Nærhet til teknikk og materiale kan også være problematisk. For noen har det vært vanskelig å skille mellom nærheten til eget strikketøy og nærheten de opplevde til de strikkede kunstverk de betraktet. I sluttrapporten til prosjektet *Strikknikk* fremheves det at

¹¹⁹ The Sydney Morning Herald, *The woman who wants to pull wool over our city*, 7.07.09

¹²⁰ *Strikknikk*, Bergen, Oslo, Arendal, 2007, *Radical Lace and Subversive Knitting*, New York 2007, *Embroideres Stories, Knitted Tales*, Walnut Creek California, 2006, *Fine Art in Stitches*, retrospektiv utstilling av Mary Walker Phillips (1924-2007) arbeid, 2005-2006 i Fresno Art Museum, *Knit-2-Together*, London, 2005.

¹²¹ Dagbladet, *Strikker med gravemaskin og lyktestolper*, 22.05.07.

Dei strikka utstillingsgjenstandane appellerte til taktile sansar, og det var vanskeleg å få eit utrena museums-publikum til å halde fingrane vekke.¹²²

Nærhet og tilgjengelighet er begreper som på flere måter er til stede i Janet Mortons *Untitled (Domestic Interior)*. Sammen med den kjente teknikken er det også kjente omgivelser hun introduserer oss for. Denne doble nærheten gjør det enkelt å forholde seg til hennes verk. Vi kjenner noen av premissene for tolkninger i kraft av gjenkjennelsen av objektene. Stuen inneholder møbler og objekter som mange av oss har hjemme. Det er noe kjent ved det hele, vi føler oss ikke fremmed for denne fremstillingen.

Untitled (Domestic Interior) er nok også det som tydeligst av de tre verkene formidler hygge og velbehag som ofte forbindes med strikk. Det at møblene og de andre husholdsgjenstandene er dekket av myke strikkede tekstiler gir i utgangspunktet konnotasjoner til varme, hjem, kos, hygge. Det er riktignok bare i første omgang. Materialet og den totale overtakelsen som materialet har tatt er også med på å kunne tolke noe kvelende og kanskje litt skummelt ut av verket. Er det mulig å komme seg ut av dette, er det en tvangstrøye, og hvorfor er alt dekket av det samme materiale. Det kan også stilles spørsmål ved hvem som har gjort dette. Det kan være en redsel for det som er annerledes vi ser foran oss. Det vi ser kan tolkes som en uniformering. Likhetsprinsippet har fullstendig tatt overhånd. Det er ikke noe som skiller seg ut i det ytre. Det er også mulig å tolke dekket som en form for kamuflasje. Det er i disse tolkningene at det skumle og utrygge aspektet kommer frem. Vanligvis vil vi oppleve vårt eget hjem som trygt. Det er imidlertid ingen selvfølge. Det er noe skremmende og kvelende her.¹²³ Det finnes en dualitet i tolkningen av verket.

Kunsthistoriker Synnøve Vik påpeker at strikking gir assosiasjon til det nyttige og hverdagslige, gjerne også medmenneskelige.¹²⁴ Dette står i kontrast til den forlatte og ensomme følelsen jeg også mener oppstår ved å beskue dette verket. Dette er en ensomhetsfølelse som riktignok ikke ligger i stuen egne objekt. Ensomhetsfølelsen fremkommer på grunn av det som ikke er det. For eksempel en stol eller flere til gjester eller andre beboere av stuen. På samme vis ytterligere en tekopp. Verket

¹²² Strikk7-Sluttrapport, uå, side 6.

¹²³ Dee, Kunst for alle, 2005 og Misfeldt, Berlingske Tidende 15.10.07.

¹²⁴ Kunsthåndverk nr 4, 2007.

åpner imidlertid for flere tolkninger. Det nyttige og hverdagslige element kommer frem i selve materialet strikk. Nytt og hverdagen fremkommer også på grunn av de kjente elementene. Følelsen av ensomhet er mer en konsekvens av møbleringen av rommet, møblering for en person alene. Ensomhet fremkommer også som en konsekvens av at det ikke er noen mennesker til stede i denne installasjonen.

Fraværet av mennesker er altså tydelig. Dette fraværet sammen med det hvite heldekkende materialet er med på å gi en følelse av at rommet er dødt. Det er ikke i bruk. Det er kanskje bare et bilde på noe som en gang var. Som et stilleben eller et fotografi som et minne om hvordan hjemmet så ut en gang. Kanskje det til og med kan tolkes som et *memento mori*, en påminnelse om at vi mennesker er forgjengelige, at vi alle skal dø. En tolkning vedrørende død og forgjengelighet kan begrunnes ut fra at det som gjenstår og lever lengre enn oss mennesker er de møbler og det andre vi omgir oss med. Innen kunsthistorien er en påminnelse om vår forgjengelighet noe som ofte var tema i senmiddelalderen og i renessansen. Som oftest ble dette uttrykt ved at et dødninghode fikk en plass i et maleri eller i en skulptur. Selv om vi her ikke har et dødninghode synes jeg en slik tolkning er mulig. Det vi ser kan tolkes som konserverte møbler. De er dekket for bevaring. Med en slik strikket altomfattende og beskyttende konservering er det mulig at de består som møbler og objekter i lange tider. Det som unndrar seg en slik tolkning er kanskje potteplanten. På samme vis som med menneske så vil den selv om den er dekket av strikk å smuldre opp inne i dette dekket. Potteplanten som det eneste tegn på liv kan imidlertid også styrke dette som et vanitasmotiv.

4.3 Dikotomier og konnotasjoner

De dikotomier som finnes mellom materialet garn og det kunstneriske uttrykket er ofte omtalt i anmeldelsene av utstillingen.¹²⁵ Omtalen varierer fra materialets mykhet og det skumle uttrykket noen av verkene har. Det vakre og uskyldige som strikk kan være med på å formidle blir satt opp mot det ubehag og de vanskelige spørsmål noen av verkene kan tolkes til å sette fokus på. Det blodige alvor noe verk formidler og den

¹²⁵ For eksempel Kunstkritikk 20.05.09, Kunsthåndverk 4/07, Crafts no 217 march/april 2009, Arendals Tidende 29.02.08, Bergens Tidende 26.05.07, Amagasinet 23.11.07 og SOFT 2007/2008.

humor som samtidig tolkes til å være til stede blir også inkludert som noen av dikotomiene verkene kan si noe om. Konnotasjonene med hensyn til strikk er også sentrale i det som ble skrevet om utstillingen. Det er særlig assosiasjonene til en uskyldig og anonym hobby utført av kvinner. Hjemmet er også en sentral dimensjon.

4.3.1 *Coup de Gracé!*

Strikk er ansett som å være en passiv ufarlig aktivitet. Når teknikken i dette verket så tydelig er benyttet til å representere en aktiv og dødbringende handling blir det kontraster som er med på å fremme spenning i verket. Det er også skjedd en endring med hensyn til hvor ufarlig aktiviteten strikk anses å være. I kjølvannet av terrorangrepet i New York, USA 11.9.2001 ble det for en lang periode forbudt med strikkepinner i håndbagasjen på fly.¹²⁶

Den røde fargen på verket er med på å henlede våre tanker mot blod og død. Rødt er også revolusjonens farge. Det er også en politisk farge, som den sosialistiske delen av politikken bruker. Fargen rød er også kjennetegnet av blodet som livgivende til oss og som kjærlighetenes farge. Innen kunsthistorien har fargen rød hatt ulike betydninger. I middelalderen var det en farge som ofte ble benyttet til jomfru Marias kjole. Den røden fargen ble også ansett som et symbol på lidenskap.

Strikkebegrepet og strikkeproduktene er fulle av kjente konnotasjoner hos mange av oss. Mange har å gjøre med kvinner, tradisjon, historie og tidligere generasjoners flittige hender. Andre igjen har å gjøre med den omsorg som vises ovenfor den som det strikkes til. Strikkede plagg gir i seg selv varme, men det er også varme i overført betydning som konnoteres til strikkearbeidet. Det snakkes om at den som strikker legger ”kjærlighet i hver maske”.¹²⁷ Kontrasten mellom disse assosiasjonene lidenskap, hevn og død blir stor.

De kjente konnotasjoner som strikk henleder til finner vi ikke så lett i *Coup de Gracé!*. Det er desto flere kontraster å se i dette verket. *Coup de Gracé!* gir snarere

¹²⁶ Mc Fadden, 2007, side 10.

¹²⁷ Innen gammel overtro advares det mot å strikke til en ny kjæreste, før forholdet er stødig og sikkert, da man kan komme i skade for å legge all kjærligheten i arbeidet, med det resultat at det ikke blir mer igjen til kjæresten.

konnotasjoner til død, krig, straff og blodsutgytelse. Som en sterk kontrast til det hjemlige koselige vi ellers tilknytter metoden strikk. Dette bruddet med hva vi forventer av et strikket verk, eller de forventninger vi tillegger et slikt verk og det vi ser i dette verket er interessante. Kontrasten mellom drap og det ufarlige ved strikk gir en reaksjon som får oss til å reagere og stille spørsmål. Hva er det for eksempel egentlig vi ser? Selv om vi ikke kjenner til kunstnerens intensjon er motivet i seg selv tydelig. De første tankene våre går til de henrettelser et artefakt som dette en gang utførte. Tankene om død og dødsstraff er ikke fjerne. Det er noe farlig og skremmende over de tankene, samtidig er materialet med på å stille spørsmål ved denne forbindelsen nokså ubønhørlig og raskt.

I *Juustoa* og i *Untitled (Domestic Interior)* knytter motivet i kunstverket assosiasjonene opp mot hjemmets sfære. Det samme er ikke tilfelle i *Coup de Gracé!* Bruk av giljotinen skjedde i det offentlige rom. Objektet er en maskin som var i den regjerende makts hender. Henrettelsene skjedde lang unna hjemmets lune rede. Det utrygge har tatt overhånd, slik meningen var, fra makthavernes side. Likevel finnes koblinger opp mot hjemmet i dette kunstverket. Disse kommer frem i materialvalget.

Materialet i dette verket pasifiserer selve objektet og dets funksjon er forsvunnet. Et knivblad i stål dreper, men det gjør ikke et knivblad i ull. Strikk i ull eller garn av andre myke kvaliteter gir bløte, myke resultater. En dikotomi mellom det brutale ved artefakten og det myke og pasifiserende blir synlig i verket. Og når dette skjer mister giljotinen noe av den potens som den ellers har.¹²⁸ Det er kanskje ikke så mye igjen av det farlige ved instrumentet. Nesten ikke annet enn at det tjener som funksjon for et utsagn. En påstand om at vi faktisk har et valg. Det er for eksempel mulig, slik som Norge har gjort, å si nei til dødsstraff som straffemetode for grove kriminelle handlinger.

Det går an å spørre seg om det myke materialet er et forsøk på å mildne dette henrettelsesredskapet. Materialet i seg selv er ikke truende. På den annen side kan materialet gjøre de dystreste elementene enda mer intense fordi det er brukt noe kjent til å representere noe så ondt som det et slikt redskap representerer.

En annen motsetning som blir tydelig i dette verket, med bakgrunn i metoden kunstneren har valg er tid. Å strikke for hånd tar lang tid. Selv om kunstneren her har

¹²⁸ Berlingske Tidende 15 november 2007.

benyttet maskinstrikk, har selve arbeidet med å strikke materialet ferdig og selve ”påkledningen” på konstruksjon tatt lang tid. Kontrasten til tiden det tok å drepe ved hjelp av giljotinen blir stor. Å skille hodet fra kroppen ved hjelp av giljotinen tok antageligvis ikke noe mer enn noen få sekunder. Det at døden ved giljotinen var en rask måte å dø på ble ansett som et fremskritt. Det var slik de vurderte det den gang da. I dag i de land som benytter dødsstraff er tiden det tar også viktig element. Dette også med bakgrunn i ett humant aspekt, fordi døden skal være så rask at vedkommende ikke skal lide unødig. Forskjellene i tidsaspektet er tydelige og de fremkommer ved hjelp av materialvalg og teknikk slik jeg ser det. Metoden viser til den langsomme prosessen. Motivet kan imidlertid sies å vise til en rask prosess, døden i giljotinen. Verket åpner på dette viset for en diskusjon om tid.

4.3.2 *Untitled (Domestic Interior)*

Når de første konnotasjoner med hensyn til hygge og varme har lagt seg er det andre som trer frem. Det skremmende aspektet i *Untitled (Domestic Interior)* fremkommer i den fullstendige overtagelsen det strikket materiale har av artefaktene vi ser. Alt er dekket, det er ingen av objektene som er fri og som fremstår med sine ordinære overflater. Det ordinære ville ha vært stolen kledd i møbelstoff i skinn eller annet tekstil, plast til telefonen og porselen til tekoppen. Disse møblene og gjenstandene er på en måte fanget, de har ingen mulighet til å slippe løs. Det går an å følge tanken videre og tenke på den som har utført dette verket. Det kan settes spørsmålstegn ved den personen som har igangsatt og fullført arbeidet med å strikke inn (egen) stue. Det er kanskje en besettelse vi er vitne til.

Dersom vi først ser på hva et fullstendig dekke av strikk gjør med verket er det tre umiddelbare reaksjoner som oppstår slik jeg ser det. Det ene er det dagligdagse, det andre er ideen om isolasjon og det tredje det uhyggelige aspektet ved interiøret.

Det vi ser i *Untitled (Domestic Interior)* er et stort antall maskiner og hjelpemidler som er med på å prege vår hverdag i det 21. århundre. Om vi ser tilbake bare ett århundre, var de fleste av objektene i dette verket ennå ikke oppfunnet. Det vil igjen si at store deler av menneskeheten har klart seg uten disse instrumentene. Da

åpner kommentarer i forhold til vår hverdag og vårt forbrukssamfunn av i dag opp. Her er det mulig å både sette i gang diskusjoner om både overforbruk og miljøbevissthet.

Menneskelig isolering og tilbaketrekking fra samfunnet som mulig tema synes jeg også er et mulig tema for tolkning av stuen. Særlig det at det bare er en stol til stedet. Møblene er også stilt opp på en slik måte at de er innenfor en persons rekkevidde. En slik imaginær person kan varmeregulere stuen til en behagelig temperatur ved hjelp av viften. Vedkommende får drukket sin te av tekoppen, og ved hjelp av telefonen er det mulig å få kontakt med omverdenen. Tv-apparatet kan også sies å gi en mulighet for kontakt med omverdenen. Blomsten er med på å fylle menneskenes behov for det grønne, for kontakten med naturen. På slikt vis kan stuen være med på å formidle menneskers mulighet for isolasjon i sine hjem, samtidig som vi får sosial tilfredsstillelse ved hjelp av de maskiner og andre objekter som vi omgir oss med.¹²⁹ I denne sammenheng er støvsugeren noe utenom den passivitet de andre objektene er med på å formidle. Støvsugeren er en kontrast til dette og representerer arbeid og den daglige rutine. Imidlertid er det ikke mulig å fungere på noe vis i dette interiøret, siden alt faktisk er dekket med strikk, og dermed umulig å bruke.

4.3.3 *Juustoa*

I Anu Tuominens *Juustoa* er et funnet objekt, en ostehøvel, utgangspunktet. Høvelen er en dagligdags gjenstand som de fleste av oss har et forhold til uten at vi reflekterer noe særlig over det. Videre er den ikke en gjenstand som vi forbinder med kunst.

Når Anu Tuominen tar en del av hverdagen vår inn i et kunstverk lager hun samtidig en distanse mellom dette objektet og vår hverdag. Dermed gjør hun det mulig for oss som betraktere å se objektet med nye øyne. Det er ikke en ostehøvel, slik vi kjenner den, som ligger der. Det er noe annet fordi konteksten har endret seg. På denne måten kan vi kanskje også klare å se det vakre i noe så enkelt som en

¹²⁹ Det eneste som synes å mangle her i så måte er den bærbare pcen.

osteskive på en ostehøvel. Det vakre i det hverdagslige er noe kunstneren selv forteller hun er opptatt av å få frem.¹³⁰

Tuominen tilfører teknikken strikk og det jeg antar er et garnnøste av lin, som materiale til dette funne objektet. Både høvelen og garnet deler det samme lavmælt preget. Lingarnet er tynt og glatt og det er på ingen måte ruvende. Lin er imidlertid også et sterkt materiale. Dets sterke egenskaper økes og forsterkes i et rektangel slik som vi ser i motsetning til når det ”bare” er en tråd fra et nøste. I rektangelet blir garnet mer stødig og sterkt enn når det er nøstet opp eller ligger som en tråd på bordet. Jeg mener materialebruken er med på å fremheve det hjemlige og lavmælte preg som vi ser i verket. Det som skjer her i sammenblandingen av teknikk, materiale og funnet objekt er alle med på å neddempe kunstverket. De er med på å fremheve det sarte og beskjedne ved verket.

Nøstet av lin er med på å understreke det enigmatisk i dette verket. Det ligger der ganske anonymt og stille. Det er noe vakkert ved det der det ligger. Det er stramt oppnøstet og har en fin glans. Nøstet avslører ikke at det er det som er opphavet til skiven som ligger like i nærheten. Det er en av egenskapene til nøster av garn. De gir veldig liten informasjon om hvordan det endelige resultat vil bli når det er strikket ferdig. Vi ser at det er en forbindelse, men det nødvendige redskap som skal til for å produsere en slik skive mangler.

Det enkle ved selve verket og ved komposisjonen er med på å bringe frem refleksjoner over hverdagen. Vårt daglige liv og de daglige hendelser som vi sjelden og aldri stopper opp og tenker over.

¹³⁰ POP, Anu Tuominen, 29.10.09, <http://www.kiasma.fi/site/pop/pop.php?tid=48&lang=en&mo=>



11. Les Tricoteuse.

4.4 Tid og strikk

I intervjuer forteller mange kunstnerne at de ofte blir spurt om tiden det tar å lage verk med teknikken strikk. I sine svar er de inne på at verkene i seg selv ”avslører” at dette er noe som har tatt tid og dermed er det en utmerket måte å kunne diskutere vårt travle samfunn, kommentere hvordan vi bruker vår tid, som en kunstnerisk metafor på samfunnets travelhet.¹³¹

Strikking er en langsom teknikk og dette gir andre konnotasjoner som går på det som kan bli langsomt og gammelmodig. Det tar så lang tid at det kanskje bare er bestemødre som har tid og tålmodighet til strikking. I tillegg kan strikking oppleves som et kjedelig arbeid. I prinsippet er det den samme bevegelsen som gjentas og gjentas mange tusen ganger avhengig av størrelsen på arbeidet.

Tid er et viktig aspekt ved alle de tre verkene jeg velger å se på. Bruken av langsomme teknikker gjør at tiden blir en synlig faktor i verkene. Teknikken strikk er en tidkrevende teknikk, dersom kunstneren benytter håndstrikk. Maskinstrikk er ikke på langt nær så tidkrevende. Effektivitet er en dyd som verdsettes høyt i vår tid og det kostnadseffektive prioriteres, noe som mange kunstnere vil sette fokus på, og da kan teknikken de benytter være egnet for dette.

Tidsbegrepet i *Juustoa* kan tolkes ut fra det tilnærmede evigvarende aspektet ved verket. På en måte har tiden stoppet opp i her. Eller er det det motsatte som skjer? Tidsperspektivet er forandret. Kunstneren har gitt tilnærmet evig liv til alle de objektene som er til stede i verket. Ostehøvelen i seg selv har et langt liv. Dette betinger imidlertid at den ikke blir ødelagt ved bruk. Som et element i dette kunstverket, er bruk som kan komme til å ødelegge høvelen, helt utelukket. Videre har Tuominen erstattet den osteskiven som vanligvis kommer frem når vi skjærer i en ost. Den er erstattet av en skive i lin. Materiale lin gir skiven svært mye lengre levetid enn en ordinær skive ost. På den måte er gjengivelsen av hvordan en vanlig osteskive kan se ut plassert på en ostehøvel bevart for lang tid fremover, i dette verket. Det lille nøstet av lingarn, godt sammenrullet, har også fått et lengre liv. Strikkepinnene ved eierens skapertrang er langt unna og vil heller ikke få tilgang her. Der nøstet nå

¹³¹ Som mange av de andre tidkrevende teknikker innen billedkunst kan gjøre, f.eks skulptur, oljemaleri, video.

ligger, og kanskje illuderer en ost av sorten edamer, vil det ikke omdannes til noe annet, eller gå til grunne med det første. Objektene har alle fått et lengre tidsperspektiv i seg, enn det de opprinnelig hadde. ”Kostnaden” ved slikt tilnærmet evig liv er at de har tapt sin funksjon. Ostehøvelen som bruksredskap og garnnøstet som grunnleggende element i et strikket produkt.

Det finnes imidlertid også en annen variant av tidsbegrepet som kan diskuteres. Det går raskt å skjære en skive ost med en ostehøvel. Å strikke en lapp som ligner en osteskive tar imidlertid mer tid. Verket setter fokus på denne tidsforskjellen. Det kan tolkes som en fremheving av det håndarbeidet som faktisk ligger bak verket. Som nevnt tidligere, et håndarbeid som verken er særlig synlig eller verdsatt. Kanskje er det kunstnerens hyllest til håndverk som ligger bak vi ser?

Teknikken Anu Tuominen, Kjersti G. Andvig og Janet Morton har valgt å benytte er tydelig til stede i verkene. Med litt kunnskaper om teknikken er det mulig å se at skiven på ostehøvelen er håndstrikket og at dekket til giljotinen er maskinstrikket. Det er også mulig å anta ut fra det mangfold av mønstre som vi ser i Mortons stue at det er gjenbruk av gensere hun benytter. Dette er noe vi ser med det blotte øye. Et annet poeng teknikken er med på å tydeliggjøre i ulik grad er tiden det har tatt å lage slike verk. ”Tiden det tar” er ulik ettersom hvilken strikketeknikk som er benyttet, håndstrikk er den mest tidkrevende teknikken. Maskinstrikk og gjenbruk er antageligvis raskere teknikker når kunstneren først har bestemt seg for hvordan dette skal gjøres. Det behøves kanskje mer planlegging før kunstneren kan sette i gang med arbeidet. Uansett er teknikken med på å vise tiden.

5. Kjønn og strikket kunst

Kjønnsforskning innen kunsthistorien er et forholdsvis nytt forskningsfelt. Det er først på 1970-tallet med kunsthistorikere som Linda Nochlin (1931) og Griselda Pollock (1949) at kjønnsperspektivet i kunsthistorien ble et forskningsfelt. Før dette hadde ikke den kunsthistoriske forskning omtalt kvinnelige kunstnere eller problematisert kjønnsaspektet innen kunsten i nevneverdig grad. Nochlin og andre

forskere opplevde det som problematisk at kvinnelige kunstnere ikke var tatt med i noen særlig grad i den litteraturen og forskningen som ble gjort av de mannlige kunsthistorikerne, som for eksempel Ernst Gombrich (1909-2001) og H.W. Janson (1913-1982). På 1970-tallet ble det stilt spørsmål ved den hvite, vestlige og heterofile mannens definisjonsmakt på flere områder innenfor kunsthistoriens forskningsfelt.

Nochlin viste med sitt arbeid at strukturene i samfunnet og institusjonelle forhold var noen av årsakene til at vi ikke var mer kjent med kvinnelige kunstnere fra tidligere tider. Hennes arbeid var banebrytende og i dag er kjønnsforskning innen kunstvitenskap innarbeidet som et forskningsfelt. For Nochlin og de andre pionerene innen kjønnsforskning i kunsthistorie var det viktigste å få frem det manglende fokuset på kvinnelige kunstnere. Nochlin ville synliggjøre de kvinnelige kunstnerne som hadde virket i tidligere tider. Hun løftet frem kvinnelige billedkunstnerne og belyste de hindringene som hadde begrenset vår viten og kunnskap om dem.

Nochlins fokus var hovedsakelig rettet mot de kvinnelige kunstnere som hadde arbeidet innen tradisjonelle teknikker som olje på lerret, gouache og akvareller. Tekstilkunst, som mange kvinner arbeidet med, ble fortsatt ikke tatt med i den forskning som de første kjønnsforskerne innen kunsthistorie konsentrerte seg om. En av årsakene til dette var definisjonen av kunstbegrepet på den tiden. Tekstilkunstnere, frem til 1970-tallet, var utelukkende definert som tilhørende kunsthåndverket og som sådan ikke regnet som interessant i billedkunstens verden. Nochlin er i ettertid kritisert for at hun ikke problematiserte de tradisjonelle definisjoner på hva det var som ble regnet for å være kunst.¹³² Hennes fokus må ses i lys av tiden dette arbeidet ble gjort på. Hun utførte nybrottsarbeid innenfor forskning på kjønn som en dimensjon innen kunsthistorien. Kjønnsforskning innen kunsthistorie er betydelig utvidet i årene etter dette.

Motivhierarkiet innen kunst er en annen vinkling som har vært tema for kjønnsforskning innen kunstvitenskapen. Historisk sett har det eksistert et slikt hierarki. Historiemaleri har vært vurdert som det ypperste av maleri, mens stilleben lenge var en genre med lav status. Historiemaleriet har grovt skissert vært tilknyttet den mannlige kunstneren, mens stilleben og portrett har vært regnet som passende for den kvinnelige kunstneren.

¹³² Lindberg, 1995, side 12.

Kunstviter Anna Lena Lindberg (1939) trekker frem hvordan forfatteren Rozsika Parker (1947), som i 1984 utga bok om broderiets historie, viser hvilke resultater denne kjønnsstilknytningen har hatt innen broderi. Parker mener at broderiet på et tidspunkt går over fra å være betegnet som en kvinnelig syssel til å bli et tegn på kvinnelighet.¹³³ Dette mener jeg er interessant og det har relevans for teknikken strikk. Det samme kan nemlig sies om teknikken strikk og kvinner. Konnotasjonene rundt strikk og kjønn, slik de fremkommer i anmeldelsene av utstillingen er noe som jeg vil se nærmere på i dette kapittelet.

Ut fra mitt materiale ser det ut til at det i dag er flest kvinner som arbeider med strikket kunst. Hvis vi bruker utstillingen *Strikknikk* i Bergen som eksempel bestod den av 16 kunstnere, 12 kvinner og 4 menn.¹³⁴ Denne ubalansen i kjønn viser seg også i de andre kunstutstillinger som har vært arrangert siden år 2000, med strikk som tema. Kjønnfordelingen gir grunnlag for å hevde at strikk i hovedsak er en teknikk som kvinnelige kunstnere har tatt i bruk. Imidlertid finnes det også mannlige kunstnere som bruker teknikken.

Kunstverkene innbyr, enten de er produsert av kvinner eller menn, til refleksjoner over kjønnsroller. I noen tilfeller vil dette ikke være intendert fra kunstnerens side. Andre ganger er teknikken brukt akkurat for å poengtere eller skape diskusjon om kjønn og kjønnsroller.

Permanent Vestlandske Kunstindustrimuseum opplevde generelt en stor interesse for utstillingen *Strikknikk*. Interessen var mye større enn det de vanligvis opplever på sine utstillinger, og de fikk presseoppslag både nasjonalt og internasjonalt.¹³⁵ Det er vanskelig å finne en generell oppsummering av alle artiklene som ble skrevet og som jeg har gjennomgått. En tendens er likevel at mange av dem er opptatt av de kjønnskonnotasjonene som teknikken gir. De kjente konnotasjonene til det kvinnelige, myke, stillferdige, ufarlige er de hyppigst nevnte og mest

¹³³ *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Lindberg, 1995, side 13.

¹³⁴ *Strikknikk* i Oslo og Arendal hadde flere deltagende kunstnere, de som kom i tillegg var alle kvinner, dvs kjønnfordelingen ble enda skjevare på disse stedene.

¹³⁵ Intervju med Ylvisåker 6.november 2008.

omskrevne.¹³⁶ De refleksjoner over kjønnsroller som verkene er med på å gi fikk også et fokus i anmeldelsene.¹³⁷

5.1 Reaksjoner på strikket kunst

Utstillingen *Strikk* ønsket både å overraske og provosere med de utstilte kunstverkene.¹³⁸ Et spørsmål man kan stille seg er om strikket kunst provoserer? Det blir også interessant å se på hva det er som eventuelt gir en slik reaksjon. Mitt materiale tyder på at det er få som har reagert negativt på utstillingen *Strikk*. Er kritiske til at teknikken strikk brukes som kunstnerisk uttrykk i samtidskunsten i dag. Et fåtall anmeldere og andre skribenter er imidlertid kritiske, uten at de er nevneverdig provoserte.

Fædrelandsvennens kunstkritiker, billedkunstner Johan Otto Weisser (1961) var en av de få som lot seg provosere. Han var ikke provosert av teknikken, materialet eller de tema som kunne problematiseres ut fra verkene. Det Weisser ble provosert av var den holdningen han mente kuratorene for utstillingen hadde til sitt publikum. Han stilte spørsmål ved kjønnsperspektivet til de som hadde satt sammen utstillingen. Weisser var kritisk til påstanden om strikk som en ”kvinnesyssel med lav status”.¹³⁹ Dette er en påstand hentet fra pressemeldingen som ble sendt ut i forkant av åpningen av utstillingen. Han spurte seg om dette ikke blir en påstand man tillegger publikum, uten at denne holdningen har rot i virkeligheten hos publikum? Weisser mente videre at når holdningen hos kuratorene/initiativtakerne var slik, så vil det ikke være vanskelig å presentere noe overraskende. Årsaken til at utstillerne vektla denne forutinntattheten var, i følge Weisser, at de på denne måten lettere kunne overraske med den strikkede kunsten. Videre mener Weisser at den ensidige holdningen til teknikken strikk som en kvinnesyssel er noe gammeldags og at en slik konnotasjon til tekstilkunst er utdatert. Ny lesing av tekstile teknikker er noe som vi har ”lært” av

¹³⁶ Om det er fordi dette var fremhevet i pressemeldingene som ble sendt ut eller ikke er vanskelig å vurdere. Mange av anmeldelsene er imidlertid nokså sammenfallende i fokus for hva de har vektlagt fra utstillingen. Dette er utenfor denne oppgavens omfang og jeg forholder meg derfor til anmeldelsene uten noen nærmere analyse av den tilsynelatende likhet i vektlegging av fokus dem imellom.

¹³⁷ Blant annet *Agderposten* 24.01.08, *Dagbladet* 22.05.07, *Universitas* 3.10.07.

¹³⁸ Se pressemelding vedlegg 2.

¹³⁹ *Fædrelandsvennen* 4.02.08, side 8.

kunsthåndverkere for mange år siden er hans påstand. Han etterlyser egenverdien i strikk som uttrykk for en kvinnelig tradisjon. Han spør seg også om hvilken del av strikkeskikktradisjonen som ikke blir løftet frem. ”For i denne utstillingen er alle trygt innenfor et etablert bildekunstbegrep”.¹⁴⁰ Han mener videre at dette paradoksalt nok er med på å bekrefte at tradisjonell strikking er en kvinnesyssel med lav status. Weisser følger dette opp i andre anmeldelser av utstillinger med tekstil som samlende element. I mai 2009 har han følgende spissformulering

Men det er vel snart på tide å permittere ideen om at tekstil er en kvinnesyssel, og at menn er opptatt av hodeskaller og eksplosjoner.¹⁴¹

Weissers poeng er interessant. Ut fra artikkelen hans leser jeg at han mener publikums assosiasjoner til den tekstile teknikken er mer allsidig og moderne enn det utstillerne bak har lagt til grunn. Initiativtakerne kan gjerne bevisst ha benyttet antagelsen om strikk som kvinnelig og lavstatus. Slik jeg ser det brukte de den for å stille spørsmål ved holdningens berettigelse. Når vi ser på enkeltverk kan de på ulikt vis være med på og både utvide og belyse brudd med slike konnotasjoner. I utstillingen *Strikk* vises også andre kunstverk som bryter med det som tradisjonelt knyttes til strikk som teknikk og konnotasjoner til kvinner, det behagelige og det ufarlige. Da mener jeg det ikke er negativt eller for enkelt å legge opp utstillingen på en slik måte som de har gjort. Utstillingsansvarlige må heller ikke pålegges å vise hele teknikkens historie for å kunne få leke med og ufordre holdninger som de legger til grunn fortsatt eksisterer. Det vil bli en for stor oppgave og noe som med sikkerhet ville medføre at utstillinger med strikk som tema ikke ville sett dagens lys på enda mange år.

Fremskrittpartiets kulturpolitiske talsmann Ulf Erik Knudsen lot seg provosere. I Stortingets spørretime stilte han spørsmål om strikket kunst kunne regnes som kunst. Strikket kunst var langt unna det han selv definerte som kunst. Han tok opp dette spørsmålet med bakgrunn i de midlene Norsk Kulturråd innvilget til strikkeprosjektet på Vestlandet i 2007.¹⁴² Det ligger langt utenfor oppgavens rammer

¹⁴⁰ Fædrelandsvennen 4.02.08, side 8.

¹⁴¹ Fædrelandsvennen 18.05.09, side 7.

¹⁴² Som utstillingen *Strikk* var en del av.

å kommentere dette ytterligere, men nevnes her fordi det nok var første gang temaet strikket kunst ble omtalt fra Stortingets talestol.

Weisser og Knudsen representerer to motpoler i synet på strikket kunst. Weisser ser verkene og strikket kunst som en del av det etablerte billedkunstbegrepet. Knudsen er i tvil om en slik tilhørighet.

Ut fra det ovennevnte kan det sies at som kunstnerisk uttrykk provoserer teknikken strikk og materialet garn ikke i særlig grad. Kuratorgruppen ønsket en diskusjon om strikking som kunstnerisk språk og det oppnådde de.

Denne internasjonale gruppeutstillingen viser mangfoldet i strikking som kunstnerisk språk. Vi møter tema som omsorg, roller og forventninger. Tradisjon, brudd og provokasjon. Utstillingen skal røre og opprøre, og hente fram både smil og gåsehud.¹⁴³

De kunstnere som oftest ble trukket frem med egne intervju og store oppslag i forbindelse med *Strikknikk* var de mannlige, særlig amerikaneren Dave Cole. Dette kan forstås ut fra de brudd på konnotasjonene om kvinner og strikk som er tydelige hos Dave Cole. Først og fremst i kraft av å være mann som benytter strikk som medium. Dernest i kraft av hans bruk av utradisjonelle materialer. Dave Cole og Oliver Herring¹⁴⁴ er to eksempler på menn som bruker en teknikk som oftest assosieres med det annet kjønn. I tillegg utfordrer de materialbruken i sine strikkede arbeider. Dette er muligens med på å gjøre dem synligere for egen omtale på gruppeutstillinger de deltar på, enn de kvinnelige kunstnere. De kvinnelige kunstnerne kan raskere bli definert til å holde på med en tradisjonell teknikk for kvinner og mange av dem benytter også det tradisjonelle materialet garn. I vår tabloide verden er det slik at det er det mest oppsiktsvekkende som får mest omtale. I denne sammenhengen viser det seg altså at mannlige kunstneren som strikker og det i utradisjonelle materialer er den som fikk mest omtale.

¹⁴³ <http://www.strikk7.no/program/vk/naughty/.htm>.

¹⁴⁴ Herring deltok ikke på utstillingen *Strikknikk* men han er av de europeiske kunstnere som har benyttet strikk siden midten av 1990-tallet.



12. Kunstneren Kjersti G. Andvig sammen med *Coup de Gracê!*

5.2 Begrunnelser for valg av strikk som metode

Kvinnelige kunstnere spiller en rolle i å bryte ned barrierer mellom medium og genre hevder Linda Nochlin.¹⁴⁵ Hun er interessert i den dominans som hun mener eksisterer hos kvinnelige kunstnere med hensyn til variasjon av medier. Dette er kunstnere som ikke arbeider med tradisjonelt maleri eller skulptur, men de utforsker i stedet nye kunstneriske uttrykk. Ut fra hennes påstand blir det interessant å se på hvorfor teknikken strikk blir valgt av kunstnere. Det vil imidlertid ikke være mulig for meg å konkludere i forhold til Nochlins påstand, men det er likevel interessant å se hva jeg finner i mitt materiale.

I dag er ideen bak verket viktig for mange kunstnere. Teknikken blir et middel for å oppnå viderefremming av konseptet bak kunstverket. Det er imidlertid også slik at når teknikken strikk velges så kan kunstneren ikke

rømme fra alle forestillinger folk har til strikking og kjønn. Bruker du strikking har du allerede plassert deg selv i forhold til det. Og man bekrefter, kommenterer og utfordrer gjerne på en gang.¹⁴⁶

Denne kommentaren fra tekstilkunstneren Hege Moen (1970) tydeliggjør noe som sannsynligvis er gjeldende for flere kunstnere. Kunstnerne er bevisst sitt valg av teknikk og de mulige tolkninger og konnotasjoner som følger av valget. Denne bevisstheten tar kunstnerne med seg og bruker i arbeidet med verkene og det endelige uttrykket.

Kari Steihaug (1962) bruker teknikken strikk i sin kunst på grunn av tidsaspektet som hun synes hun får frem ved hjelp av strikk. Hun bruker gamle eller uferdige strikkearbeid fra andre som hun gjør nytte av. Noen ganger rekker hun opp deler av arbeidene. Hun sier selv at

De rakede trådene blir som en håndskrift. Jeg er opptatt av tid og forgjengelighet. Den skjøre overgangen fra en for eller tilstand til en annen, oppløsning og forskyvning av innhold og mening. (...) Jeg er opptatt av tiden det tok og nødvendigheten av disse håndarbeidene.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Nochlin, 2006, side 27.

¹⁴⁶ Universitas 3.10.07.

¹⁴⁷ VG, 11.mai 2007, side 36-37.

Tiden som prosess tydeliggjøres i verkene til Steihaug. Dette stemmer imidlertid bare for de av oss som kjenner til at håndstrikk er en langsom prosess. Det vil ikke være like åpenbart for de betraktere som ikke er kjent med dette.

Den tyske kunstneren Oliver Herring er utdannet innen billedkunst. Herring arbeider med skulpturer i strikk, og han bruker ikke-klistrende gjennomsiktig tape. Han arbeider også med performance, skulpturer og video som uttrykk. Han sier selv at metoden strikk i produksjon av kunsten er sentral for meningen i verkene hans. Han forklarer at han bruker strikk som metode på grunn av at dette tradisjonelt regnes som en feminin aktivitet.¹⁴⁸ Han utdyper ikke dette nærmere i dette intervjuet, men det er mulig at det er spillet med kjønnsroller som dette åpner for i hans arbeid han kommenterer.

Dave Cole derimot eksperimenterer med mange ulike materialer og strikk er teknikken han benytter. Hans begrunnelse for å arbeide med strikk er de muligheter våre forventninger er med på å spille i møtet med hans verk. Dave Cole forteller også at han arbeider mye med motsetninger mellom materiale og uttrykk. Han er videre opptatt av at det ikke skal være noen grenser for hva kunst kan lages av. Så lenge hensikten er til stede mener han at mediet nærmest er irrelevant.¹⁴⁹ Engelske Freddie Robins (1965) på sin side mener strikking er et mektig medium for å kommunisere og uttrykke seg som kunstner. Selv om hun ikke sier det eksplisitt, er det mulig å anta at hun også snakker om konnotasjoner med hensyn til kjønn når hun sier at hun velger teknikken

fordi det er så mye kulturell forutinntatthet rundt strikking. Verkene mine snur opp ned på disse oppfatningene og forstyrrer inntrykket av strikkekunst som noe passivt og ufarlig.¹⁵⁰

Slik jeg tolker det er kjønnsrollemønster og andre assosiasjoner mellom teknikken og kvinner en del av den forutinntatthet som hun her refererer til.

Den amerikanske kunstneren Anna Maltz (1979) forteller at den feministiske bevegelsen fra 1970-tallet var viktig for at hun i dag benytter strikk i sin kunst. Likeså regner hun Guerilla girls og deres arbeid som betydningsfulle. Hun sier

¹⁴⁸ Art in America, jan 2003.

¹⁴⁹ Dagbladet 22.05.07.

¹⁵⁰ Dagbladet 2.11.07.

Part of the dialouge in feminist art is finding alternative ways of making art. because of work that happenden in sixties and seventies I'm able to do the work I do now without having to battle for recognition of my techniques as being valid and accepted as art – for the most part.¹⁵¹

Kjersti G. Andvig mener valg av teknikk er knyttet til det mangfoldet av teknikker og muligheter som er åpnet seg i kunstverden i dag.¹⁵² Hun forteller videre at det ikke undervises i teknikken eller at strikk var tema i utdanningen ved Statens kunstakademi.¹⁵³

5.3 Kjønnsperspektivet i verkene

For å føre diskusjonen videre fra årsakene til hvorfor kunstnerne bruker strikk og på hvilken måte dette har med kjønnsperspektivet å gjøre vil jeg se på hvordan vi kan diskuter *Untitled (Domestic Interior)*, *Coup de Gracê!* og *Juustoa* med hensyn til kjønn.

5.3.1 *Untitled (Domestic Interior)*

Janet Mortons *Untitled (Domestic Interior)* representerer et interiør fra en stue. Stuen som rom ble i fra det forrige århundreskiftet oppfattet som et feminint rom. I tidsrommet 1868-1893 ble det gitt ut mye litteratur og magasiner hvor interiørdesign var hovedtema. De viser en felles oppfatning av hvordan de ulike rom i private hjem skulle være. Rommene var kjønnsbestemte. Spisestuen ble ansett som et maskulint rom og dagligstuen som et feminint rom.¹⁵⁴ De anså videre soverommet til å være intimt og feminin. Spisestuen var regnet å være et sosialt maskulint rom, biblioteket et intellektuelt og maskulint rom. Videre var salongen/dagligstuen ansett å være et sosialt rom for kvinner.¹⁵⁵

¹⁵¹ Searle, 2008, side 115.

¹⁵² Samtale med kunstneren 24.10.09.

¹⁵³ Hun var student der i perioden 1999-2003.

¹⁵⁴ McClaugherty 1983, side 9.

¹⁵⁵ Houze 2002, side 20.



13. Janet Morton, Detalj *Untitled (Domestic Interior)*, 2000, funne objekter, ull, perler, resirkulerte håndstrikkede gensere, variabel dimensjon, kunstnerens eie.

Det er flere ting ved dette interiøret som bringer tankene tilbake til 1950-60-tallet. For eksempel er telefonens og viftens utseende med på å vekke slike assosiasjoner. Designet på lenestolen, formasjonen på stolbena speiler også andre tider enn nåtiden. Det samme kan sies om tv-apparatet, vi er fjernt fra flatskjermenes inntog her. Størrelsen på skjermen er også med på en datering tilbake i tid. Sett i lys av dette blir en diskusjon om tradisjonelle kjønnsroller og forventninger mulig ut fra dette verket. Dersom vi ikke aksepterer dette og heller ser stuens interiør som en moderne, men retrospektiv innredning er det andre diskusjoner som åpner seg.¹⁵⁶

Det myke tekstilene som dekker stuens møbler og andre objekter med på å understreke konnotasjonene til det feminine. Det hele blir så lunt og koselig. Når det i tillegg er et strikket tekstil, gjenbrukte gensere, som er klippet opp og sydd på, så dras denne forbindelsen enda lengre. Kvinners arbeid innenfor hjemmet har lenge bestått i å produsere klær til familien, enten ved selv å sy eller ved omsyng eller annen produksjon av klær. Antagelser om at dette er en eller flere kvinners verk, ikke kunstnerisk, men i betydning av hvem som har utført selve håndarbeidet, det er en kvinne som faktisk har gjort selve håndverket, passer helt inn i forestillingene om den strikkede kvinnen og hennes myke materiale.

Det er her det er verd å stanse litt opp, for her har teknikken og håndarbeidet tatt helt overhånd. Absolutt alt her er dekket av strikk. Dette er noe særegent, noe vi aldri ville oppleve i en virkelig stue. Det er noe skremmende ved denne fullstendige overtagelsen som materialet har tatt over interiøret. Stuen blir helt innelukket og kvalt av all denne kosen. Det kan være en illustrasjon på at noen ganger kan omsorgen og kosen helt ta overhånd. Det kan også være et bilde på den makt som ligger i en altoverskyggende og for stor omsorg.

Objektene i denne stuen har tapt sin funksjon på grunn av dekket av strikk. De er fratatt hensikten eller årsaken til at de er produsert. Viften kan ikke fungere som vifte med dette strikkede materialet rundt seg, det samme gjelder for tv-apparatet, tekoppen og endog maleriet på veggen. Blomsten ser fortsatt ut som en blomst, men lever neppe etter en slik behandling. Den har fortsatt en funksjon som et dekorativt element, men som et uttrykk for naturen og det organiske fungerer det ikke lengre. Det er mulig støvsugeren og lampen ikke er fratatt sin funksjon på grunn av det som

¹⁵⁶ Men hvem av oss møblerer våre hjem fullstendig på en og samme tid?

omgir de. De kan fortsatt fungere, men begge vil kunne være brannfarlige med kombinasjonen elektrisitet og et tykt strikket materiale, som lett lar seg oppvarme og antenne.

5.3.2 *Coup de Gracé!*

I *Coup de Gracé!* er konnotasjonene til brutal død, krig og forferdelse dominerende. Dette blir interessant i seg selv, og noe det blir oppslag i pressen av. *Coup de Gracé!* kan ikke på samme måte som andre strikkede verk knyttes til konnotasjonene om det myke, stillferdige, snille og ufarlige. Kontrast til materialet og teknikken blir stor. Kunstneren viser oss en maskin som opprinnelig ble lagd for å drepe. Videre forteller hun historien om *Les Tricoteuses* når hun snakker om sitt verk.

Det var flest menn som møtte døden ved henrettelse i giljotinen. Det er også i dag et faktum at flere menn enn kvinner blir dømt til døden. Dette gjør at dette artefaktet på en helt annen måte enn de andre verkene, fremstår som en kommentar på den maskuline. Både i kraft av å være en maskin, oppfunnet av menn, brukt av menn og flest menn døde i den. Dette redskapet hadde som funksjon på en rask og effektiv måte, uten hjelp av menneskekraft, å drepe og skremme. Maktforhold i samfunnet vårt kan også diskuteres ut fra dette verket. Kunstneren selv ønsker å kommentere dette maktforholdet med sin kunst. Kjersti G. Andvig har gjort det kjent at hun arbeider i mot dødsstraff. Dette verket viser hennes kommentar til det hun opplever som den råde, primitive, brutale og etisk betenkelige ved dødsstraff som straffemetode. Strikk som noe som konnoterer godhet og omsorg passer ikke inn i dette verket.

Når det er sagt så må det også poengteres at det er kontraster her. Det er noe som forhindrer en tilknytning alene til menn og makt. For det første er overflaten av strikk. Dette pasifiserer det maskinen er skapt for. Knivbladet kan ikke kutte nakken av hos noen. Det betyr at det som er med på å kle denne modellen av en henrettelsesmaskinen naken, ved faktisk å kle på den, er det strikkede røde materialet. Ved å kle maskinen inn på denne måten forhindres den fullstendig fra å utføre det den opprinnelig var skapt til. I tillegg feminiseres den ved dette myke materialet. Når vi i tillegg får vite at konstruksjonen under det røde materialet faktisk består av papp og

lim forsvinner de maskuline konnotasjonene ytterligere. Ved berøring ville den kunne falle over ende. En slik berøring ville avsløre at dette er et materiale med liten vekt og derigjennom er denne representasjonen av en giljotin verken stabil eller stødig. Det blir noe skjørt og sårbart ved denne modellen av en giljotin, med slik kunnskap. Vi får også andre assosiasjoner som er langt unna uhyggen den opprinnelige giljotinen hadde. At bestanddelene i verket er av papp er imidlertid ikke noe som fremkommer for betrakteren. Det er heller ikke mulig for oss å finne ut av det ved å betrakte verket, og dermed er dette en mulighet for tolkning som forsvinner for betrakterne.

Det andre element som er med på å svekke giljotinens styrke slik den fremkommer i dette verket er størrelsen. Giljotinen er også i så lite format (ca. 150cm høy) at et eventuelt knivblad ikke ville få nok fart og tyngde ved å bli sluppet ned fra toppen. Den er ikke i reell størrelse. Dette synes jeg fratar nesten all dens potensielle kraft og styrke. For å kunne fungere effektivt som henrettelsesvåpen trenges det tilstrekkelig fallhøyde for knivbladet. Ett fall med knivbladet var det som skulle være nok. Fallhøyden sammen med vekten av knivbladet var det som forårsaket en hurtig død hos offeret. En reell giljotin viste sin skrekk og styrke også i kraft av høyde og tyngde på maskinen, og ikke bare i det endelige utfallet for den dødsdømte. Størrelsen på verket forhindrer altså en skremmende og fullstendige tilknytningen til det brutale ved dens oppgave, å henrette mennesker. Selv når vi kjenner målene er dette vanskelig å se når vi ser foto av verket, uten andre størrelser å måle det mot. På side 70 ser vi kunstneren sammen med *Coup de Gracé!* og her fremkommer det at størrelsen på modellen av giljotinen er noe lavere enn henne.

I november 2009 fikk jeg oppleve *Coup de Gracé!* på nytt igjen på en utstilling i Neadalen kunstforening i Selbu. Det var da gått nesten to år siden jeg hadde sett kunstverket utstilt. Det ble et interessant gjensyn. Den makt, styrke og brutalitet som verket kan frembringe på fotografi blir så totalt endret ved å se det i virkeligheten. Størrelsen er en vesentlig faktor i dette verket. Størrelsen er med på å konnoteres ulike elementer inn i verket. Denne modellen av giljotinen kan for eksempel ses på som et leketøy på grunn av størrelsen.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Det ble produsert giljotiner i lekestørrelse, til barn som et leketøy, i Frankrike i tiden rundt den franske revolusjonen.

Lenge etter at *Coup de Gracé!* var ferdig fikk Andvig en assosiasjon på at denne lille modell av en giljotin faktisk kan sies å være tilpasset barn. Et barn ville få plass her. Assosiasjonene hennes gikk videre fra dette til kvinner som i tidligere tider brukte strikkepinner, i et forsøk på å kvitte seg med et ufødt barn.¹⁵⁸ En slik tankegang knytter strikketeknikken enda nærmere Andvigs prosjekt mot dødsstraff.

5.3.3 *Juustoa*

Hvis vi forlater det offentlige rom og blir med Anu Tuominen til et av hjemmets rom, nemlig kjøkkenet, skal vi se på hvordan kjønnsperspektivet kan diskuteres i verket *Juustoa*.

Tuominen henter gjenstander fra kjøkkenets sfære i mye av sin kunst. På denne måten endres statusen til sprukne tallerkener, saltkar og bestikk. Dette er objekter som ikke har samleverdi av noe slag. Hun velger seg ut de mest dagligdagse og ordinære elementene fra hjemmets lune rede. Det er ikke antikkلامpeskjermen eller sølvbestikket vi ser i hennes verk, men masseproduserte tallerkene eller visper og sitronpresser.

Som betraktere gir dette oss anledning til å reflektere over det hverdagslige i dem, så også i *Juustoa*. Vi kan kanskje til og med klare å se noe estetiske ved dem, som vi ikke tidligere har hatt øye for. Dette skiftet i verdi eller dette nye fokuset gjør oss som betraktere observante på det som vil ellers ikke ser i vår hverdag. Verket åpner også for diskusjoner om mye annet som ikke direkte har noe å gjøre med for eksempel ostehøvelen å gjøre.

Det hverdagslige fremkommer også i at det strikkede rektangelet faktisk er enkelt stykke håndarbeid. Det er ikke nødvendig med mer enn grunnleggende kunnskap innen strikk for å klare å strikke et rektangel som dette. Kan man det mest elementære ved strikk, legge opp masker og strikke rett og vrang så kan man lage dette rektangelet på samme vis som Tuominen har gjort. Det er ikke noe hokus pokus

¹⁵⁸ Samtale med Kjersti G. Andvig 24.10.09.

ved det. På denne måten understrekes det hverdagslige og lavmælte igjen i verket.¹⁵⁹ Den samme kontinuiteten som finnes i handarbeidet finnes i det å smøre seg en brøds-kive og legge en osteskive på den. Det er lite variasjon ved slikt arbeid på samme vis som det vil være liten variasjon å strikke slike lapper som vi ser i dette verket.

Anu Tuominen beholder tilknytningen til hjemmet i transformasjonen av det funne objektet, hun tillegger nye elementer av hjemmesfæren til dette verket. Gjør det som en dobbel kommentar til hjemmelivet i dette kunstverket. Det er vår egen verden hun kommenterer, noe som vi alle kan relatere oss til, det er ikke noe fremmed ved de objektene hun bruker i sin kunst. Trekker hun frem det vakre i det hverdagslige? Hun presenterer oss for vår egne verden, men også for våre forfedres verden, og muligens for våre barns fremtidige verden. Det er noe allmenngyldig ved det hele som tiltaler oss og lar oss knytte oss til verket på grunn av det kjente i det vi ser.

Ostehøvelen er et objekt mange av oss i de skandinaviske land bruker daglig. Det er et objekt fra vår hverdag, de fleste hjem har flere ostehøvler og det knytter seg ingen spesiell verdi til dette redskapet. Det knytter seg heller ikke noe prestisje til å eie eller bruke den. Utformingen på høvelen har ikke vært endret i særlig grad siden den ble oppfunnet og patentert i 1925. Den kom i produksjon i Norge i 1927 og siden har fabrikken produsert og solgt over 50 millioner eksemplarer.¹⁶⁰

Konnotasjonene til dette kjøkkenredskapet tilhører på samme vis som stuens interiør det feminine og hjemlige, ut fra et tradisjonelt kjønnsrollemønster. Arbeidet på kjøkkenet med å forberede og forsyne familien med mat og drikke har vært kvinners domene tradisjonelt. I det arbeidet brukes ulike redskaper, også ostehøvelen. En annen assosiasjon verket gir kan være til selve produksjonen av osten. Kjerning av smør og ysting av ost var et arbeid kvinner tradisjonelt utførte på gårdene.

Den strikkede skiven sammen med garnnøstet er også med på å bringe tankene til kvinner liv og handarbeidstradisjoner. Kvinners ansvar for å produsere klær til familien kan være en tilknytning. Karding og spinning av tråd som kunne

¹⁵⁹ På den andre siden er garnet hun har benyttet tynt og hun må også ha benyttet tynne pinner. Dette er med på å heve vanskelighetsgraden noe. Skiven er videre jevnt strikket og det er tydelig at det er en som har erfaring fra å strikke som har utført arbeidet.

¹⁶⁰ Sveen, http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/hedmark_og_oppland/1.6795520. Lest 29.09.2009

benyttes til å strikke votter og lester med var tradisjonelt et arbeid for kvinner i landbruket.

På samme vis som det å lage mat er noe hverdagslig kan også strikking anses som en hverdagslig handling i hjemmene. I dette verket er to aktiviteter som både er hverdagslige og anonyme gitt en ny verdi. De er trukket frem i dette verket og de er satt fokus på. Dette kan tolkes som en opphøying og glorifisering av det profane i hverdagen. Kjøkkenet som rom blir også interessant når vi trekker inn konteksten rundt verket. Det store hvite bordet som kunstverket er plassert på kan lede tankene hen til et spisebord. Et spisebord som samlingspunkt for familien. I en slik tolkning kan monteringen i tillegg sies å ha fått funksjonen til en osteklokke. En funksjon som skal bevare osten. Eller kanskje den her kan få en funksjon som bevarende og samlende for et familieliv? En manglende resterende oppdekning av dekketøy og annen mat gjør imidlertid at dette ikke er en veldig åpenbar tolkning.

Det finnes imidlertid en dualitet i verket med hensyn til kjønn. Ostehøvelens harde materiale av stål konnoterer industri og industriarbeideren. Dette som en sterk kontrast til håndarbeidet som skjer i hjemmene. Det myke møter det harde i dette verket når ostehøvelen og garnet både i ubearbeidet og bearbeidet form er med. Andre dikotomier er det varme og det kalde som verket kan fortelle noe om. Selv om det er et lite rektangel vi ser er tankene på strikkingens varme konnotasjoner likevel nær. På samme vis kan vi også lese ut av verket den kulde som stålet som metall kan assosieres med.



14. Dave Cole, *Lead Teddy Bear*, 2007, håndstrikk uten pinner, ekstrudert bly, 16 x 14 x 12cm, privat samling.

6. Strikket kunst og humor

6.1 Humor som tema

The most common kind of joke is that in which we expect one thing and another is said; here our disappointed expectation makes us laugh.

Cicero i *De Oratore*¹⁶¹

Humor er et virkemiddel som er brukt i talekunst og annen kunst siden før Kristus. Humor er behandlet innen den kunsthistoriske faglitteraturen, selv om det ikke er et sentralt tema. Så sent som i 2007 kom det ut en bok om humor innen romersk kunst. (*Looking at laughter: humor, power, and transgression in Roman visual culture, 100 B.C.-A.D.250*). I 2004 ble en bok om middelalderkunst og humor (*Medieval mischief: wit and humour in the art of the Middle Ages*) utgitt og i 1978 om renessansen og samme tema (*Infinite Jest: wit and humor in Italian Renaissance Art*).¹⁶² Med noen unntak er det lite som er skrevet om hvordan vitser, humor, ordspill og satire har spilt en rolle innen kunsten i det 20. århundre. I samme århundre har humor vært sentral i kunstretninger som Dada, surrealisme, fluxus og innen feminisme.¹⁶³ Humor er et element som kunstnere og betrakterne av kunst fremdeles er opptatt av.

En estetisk behandling av humor er filosof Jerrold Levinsons innfallsvinkel i boken *Contemplating Art: essay in aesthetics* fra 2006.¹⁶⁴ Levinson vurderer at temaet humor er noe som vanligvis faller utenom diskusjoner om estetikk og diskusjoner om kunst. Dette på tross av at humor er regnet som en av våre estetiske sanser. Levinson mener humor har relevans innen estetikk og kunst. Han behandler temaet filosofisk og er ute etter å finne svar på hva det er som gjør at et objekt oppleves som humoristisk eller morsomt.

¹⁶¹ Critchley, 2002, side 1. Cicero levde i perioden 106f.Kr-43f.Kr.

¹⁶² Clarke, John R, Berkeley, 2007 og Benton, Janetta Rebold, Gloucestershire, 2004 og, Barolsky, Paul, Colombia, 1978.

¹⁶³ Higgin, Jennifer, London, 2007, side 12.

¹⁶⁴ Levinson, Oxford, 2006.

Kurator Jean-Hubert Martin (1944) definerer dada-kunstneren Francis Picabias (1879-1953) humor til å være en direkte form for humor som ofte er basert på en assosiasjon av tilsynelatende ikke-relaterte ideer.¹⁶⁵ En slik beskrivelse av humor synes jeg er nær den form for humor som jeg mener kan diskuteres ut fra de strikkede verkene. I *Coup de Gracê!*, *Untitled (Domestic Interior)* og *Juustoa* synes det som om den uvante forbindelsen mellom objektene og teknikken er overraskende og kan tolkes humoristisk. En uvant forbindelse mellom tittel og verket kan også være med på å vise en humoristisk side ved verket.

6.2 Resepsjonen av humor i strikket kunst

En gjennomgang av utvalgte anmeldelser jeg har av utstillingen *Strikkknikk* viser at humor er en del av resepsjonen av utstillingen.¹⁶⁶ Andre anmeldelser av andre utstillinger hvor teknikken strikk er sentral har også fremhevet dette som tema.¹⁶⁷ Den humoristiske siden er kommentert i elleve av de omtalene jeg har gjennomgått.¹⁶⁸ Humoren anmelderne beskriver er den som har fått dem til å trekke på smilebåndet når de har opplevd kunstverkene. De karakteriserer ikke humoren som lattervekkende. Humor generelt er ikke et dominerende element i anmeldelsene, men det føyes til som et tillegg. I en artikkel fra Fædrelandsvennen står det for eksempel "her er humor også".¹⁶⁹

Jeg velger også å trekke inn min egen erfaring i presentasjon av strikket kunst. I løpet av den tiden jeg har arbeidet med denne oppgaven, har jeg presentert temaet strikket kunst på to konferanser.¹⁷⁰ Publikum respondert med overraskelse og latter ved begge anledningene. På seminaret *Strikk – masker i samtidskunst* på Selbu i oktober 2009 opplevde jeg som tilhører det samme der. Presentasjon av strikket kunst vekker overraskelse og latter blant publikum. Det er derfor nærliggende å trekke

¹⁶⁵ Martin, 2008, side 117.

¹⁶⁶ For eksempel Kunsthåndverk 4/07, nr 106, side 26-29, Agderposten 24.01.08, Fædrelandsvennen 25.01.08.

¹⁶⁷ For eksempel Kunstkritikk 20.05.09, Crafts sept/okt 2008, Textile Forum 1/2008.

¹⁶⁸ Metode og materiale er eksplisitt kommentert i 30 artikler og kjønnsperspektivet i 28.

¹⁶⁹ Fædrelandsvennen 25.01.08.

¹⁷⁰ Konferansene var ikke kunsthistoriske konferanser, men konferanser for forskere som har presentert egen forskning innenfor kjønnsforskning. Womans World's i Madrid, juni 2008 og Kvinneforskermaraton i Tromsø september 2009. De som deltok var hovedsakelig forskere på ulike nivå i universitetssystemet.

konklusjonen at publikum ser et humoristisk aspekt i den strikkende kunsten. Også av den grunn ble det interessant for meg å diskutere den humoristiske responsen som en fellesnevner i resepsjonen av strikket kunst.

Coup de Gracé!, *Untitled (Domestic Interior)* og *Juustoa* vil selvfølgelig også her være ulike med hensyn til hvordan dette elementet, humor, kan tolkes ut fra verkene.

6.3 Humor i og utenfor verkene

I denne diskusjonen er det viktig å skille mellom det av humor som kan sies å være i verkene selv og det av humor som projiseres inn i verkene. Det som ligger i verkene vil si det som alle kan se, det som er tydeliggjort, det åpenbare i verket. På den andre siden vil det som ligger utenfor verkene være noe som projiseres inn i verkene av kunstneren eller betrakteren. Fra kunstnerens side kan dette være for eksempel valg av tema eller valg av tittel på verket. Fra betrakterens side vil det være forhold som for eksempel egen kultur, bakgrunn og opplevelser. Slik projisering vil kunne forekomme både fra kunstneren og fra betrakernes side. Jeg vil behandle de tre verkene hver for seg, som tidligere. Jeg begynner med det som jeg mener kan sies å finnes i verkene selv av humor. Til slutt i drøftingen av verket diskuterer jeg de elementer som legges inn i verkene som en del av betrakterens resepsjon.

6.3.1 *Coup de Gracé!*

Slik jeg vurderer det kan det sies å være flere elementer av humor i *Coup de Gracé!*. En nærliggende tolkning av dette verket tilhører nok den seriøse siden, jf. kunstneres prosjekt mot dødsstraff. Dette er nødvendigvis ikke kjent for betrakteren. Kunstnerens intensjon bekjentgjøres imidlertid på de informasjonsark som er plassert rundt om i utstillingslokalene.

Et element som ikke tilkjennegis ved å betrakte verket, men som man finner ut av hvis man leser litt mer av den informasjonen som finnes i utstillingslokalene, er

historien om *Les Tricoteuses*.¹⁷¹ Makaber og fremmed som historien blir for oss kan den likevel inneholde et snev av humor. Dette på grunn av den totale, for oss, kollisjonen med de strikkende kvinnene og den blodtørstighet vi opplever at de var en del av. Historien til disse strikkende kvinnene bryter i stor grad med de konnotasjoner vi i dag har til strikking, som noe fredsommelig og uskyldig. Det er akkurat dette opplevde misforholdet som gir humor til tolkningen av verket.

Det er denne historien som også er grunnlaget for tittelen på verket. I norsk oversettelse betyr den som nevnt *Kutt av dem hodene!* En fremmed og brutal ordre som vi reagerer sterkt på. Samlet kan historien om de strikkende kvinnene ved giljotinen og denne ordren gi betrakteren en galgenhumoristisk opplevelse.

Ytterligere ett element ved verket som ikke bekjentgjøres for publikum i det hele tatt er at selve konstruksjonen består av papp. Kontrasten blir stor mellom det verket tilsynelatende prøver å formidle av tidligere tiders grusomhet og ondskap, til materialene papp og garn, som verket faktisk består av.

Verkets størrelse formidler også en humoristisk side. For det første fordi størrelsen gjør det tydelig at det ikke er en reell giljotin, det er en modell. Maskinen vi blir presentert en modell av blir på en måte ufarliggjort.¹⁷² Den mister all sin mulige kraft og potens på grunn av dette. Det samme vil kunne være gjeldende for materialbruken i verket. Som tidligere nevnt fratrar også bruken av materialet strikk denne modellen av en giljotin sin skremmende og drepende funksjon. Distansen mellom den opprinnelige størrelsen og det en opprinnelig giljotin var laget av (hardt pusset treverk) og det antatt myke dekket av strikk blir så stor at det blir synlig som et humoristisk element.

6.3.2 Juustoa

I dette kunstverket er tittelen og bestanddelene i verket et mulig opphav til en humoristisk lesing av verket. Tittelen først og fremst i kraft av sin tydelighet og enkelhet. Vi får ved hjelp av tittelen med en gang vite hva kunstneren ønsker å peke

¹⁷¹ Se side 46.

¹⁷² I Bergen opplevde de at publikum var så lite redd at de ville prøve om giljotinen fungerte og la hodet sitt inni lunetten. Intervju med Ylvisåker 6.11.2008.

på. Selv om ostehøvelen er dominerende i kraft av sin størrelse, er fokus i tittelen på det rektangelet vi ser og garnnøstet. Runde oster finnes og rektangelet vil på avstand kunne se ut som en reell osteskive. Verket kan på denne måten lure betrakteren på avstand og vi kan le av oss selv når kommer nærmere og skjønner at vi ble lurt.

I utstillingen *Strikknikk* valgte kuratorgruppen å forholde seg til den engelske tittelen på kunstverket, nemlig *Cheese*. Det var med denne tittelen verket ble presentert for publikum. Verken den finske originale tittelen eller en norsk oversettelse ble gitt. Den engelske tittelen er på annet vis enn den finske eller den norske med på å sette en humoristisk vinkling på det hele. Hvilket ord er det engelskmenn, og også vi nordmenn, ofte bruker ved fotografering av mennesker, for å få de som fotograferes til å smile pent? Det er *cheese*. Det å smile har altså allerede en morsom forbindelse med melkeproduktet ost, i det engelske språk. Det samme finner vi ikke for den norske oversettelsen, ei heller den finske.

Materialet er også viktig i en humoristisk tolkning av verket. Osteskiven som vi ser i kraft av tittelen og rektangelets utseende spiller på lag for en slik resepsjon. Kunstneren har vært opptatt av at det garnet hun har benyttet skal stå ”i forhold til” kunstverket som en helhet. Hun ville for eksempel ikke benyttet et garn med et flossete utseende. Dette forklarer hun med at det ikke ville passet å lage rektangelet av noe flossete, da dette ikke ville fremme matassosiasjonen.¹⁷³ Valg av et annet materiale til rektangelet ville vært med på å åpne opp for andre tolkninger. Et flossetet garn ville mest sannsynlig gitt et ekkelt preg på det hele. Vi ville kanskje assosiere det flossete til noe som er mugget, ødelagt og illeluktende. Fargevalget på garnet er også et av elementene som gir oss assosiasjonen til en delikat ost og til et delikat inntrykk når vi ser verket. En grønn farge ville for eksempel kunne gitt assosiasjoner på lik linje med et flosset rektangel.

I dette verket er imidlertid konteksten eller forholdet til de andre kunstverkene som Anu Tuominen deltar med i *Strikknikk* kanskje det viktigste i forhold til en humoristisk lesing av dem. Kritikerne til utstillingen har opplevd *Juustoa* i kontekst med de andre verkene til Tuominen. Jeg vil derfor dra inn to av de andre verkene Tuominen deltok med på utstillingen. I Bergen og Oslo var de tre verkene av Anu Tuominen plassert i nærheten av hverandre. Når man så ett av dem kunne man også

¹⁷³ Jf. epost fra Anu Tuominen, datert 11.11.2009.

se de to andre. Verkene er *Growing a carrot*¹⁷⁴ fra 2006 (2004) og *Colour Mixtures by Mrs. Albers* fra 1994, jf. foto på side 89 og 92.

Growing a Carrot viser oss en gulrotfarget avlang likebent trekant med samme form som en gulrot. Assosiasjonen eller tilknytningen til en gulrot er ikke åpenbar med en gang når vi møter verket. En oransje avlang form som er strikket gir ikke umiddelbart en assosiasjon til en grønnsak. Denne avlange formen ser også ut som om den fortsatt er i produksjon, siden strikkepinnene er til stede, og strikkesøyet ikke er avsluttet. Det er i navnet på verket at det tydeliggjøres hva kunstneren vil vi skal assosiere denne formen med. Det er videre i navnet at det humoristiske aspektet ligger mest åpenbart. En gulrot er en levende vekst som trenger jord rundt seg for å vokse. Med riktige forhold rundt seg klarer den nærmest å vokse seg fra frø til "ferdig" gulrot ved egen hjelp. Dette står i sterk kontrast til denne strikkede formen. Denne formen er skapt av menneskehender. Materialet er i tillegg dødt. Videre har det gjennomgått mye bearbeiding med klipping, karding og spinning. Når disse prosessene så var over kunne selve strikkingen ta til. Det morsomme med dette blir kontrasten mellom tilblivelsen til en gulrot og en strikket likebent trekant. Videre også fra kunstnerens insistering på at det er mulig å strikke/lage en gulrot på dette viset. Humoren kan også ses i det håpløse prosjektet å strikke en gulrot vil være. Det er noe som vi aldri vil klare. Her vises det imidlertid at vi kan få frem noe som kanskje ligner. Samtidig ser vi tydelig hennes forsøk på å produsere denne grønnsaken ved hjelp av strikk. Vi kjenner igjen formen og fargen. Vel og merke kanskje tydeligst etter at vi har lest tittelen på verket.

Det tredje verket til Anu Tuominen som er plassert ved siden av *Juustoa* og *Growing a Carrot* er *Colour Mixtures by Mrs. Albers*. Vi ser syv like store lapper strikket av garn i primærfargene gul, rød og blå. Lappene er hengt opp på veggen og strikkepinnene fungerer som oppheng. På gulvet under hver lapp er nøstene som er brukt til å strikke lappene plassert i en glassbolle. Ved å bruke de tre primærfargene til alle lappene får kunstneren frem et av fargelærens budskap. Sekundærfargene oppstår ved en blanding av primærfargene. Som vi får illustrert her, er dette noe som skjer, også når fargene blandes ved hjelp av strikk. Lappene fremstår med hver sin farge som sluttresultat. Dette er helt i tråd med Joseph Albers fargelære.

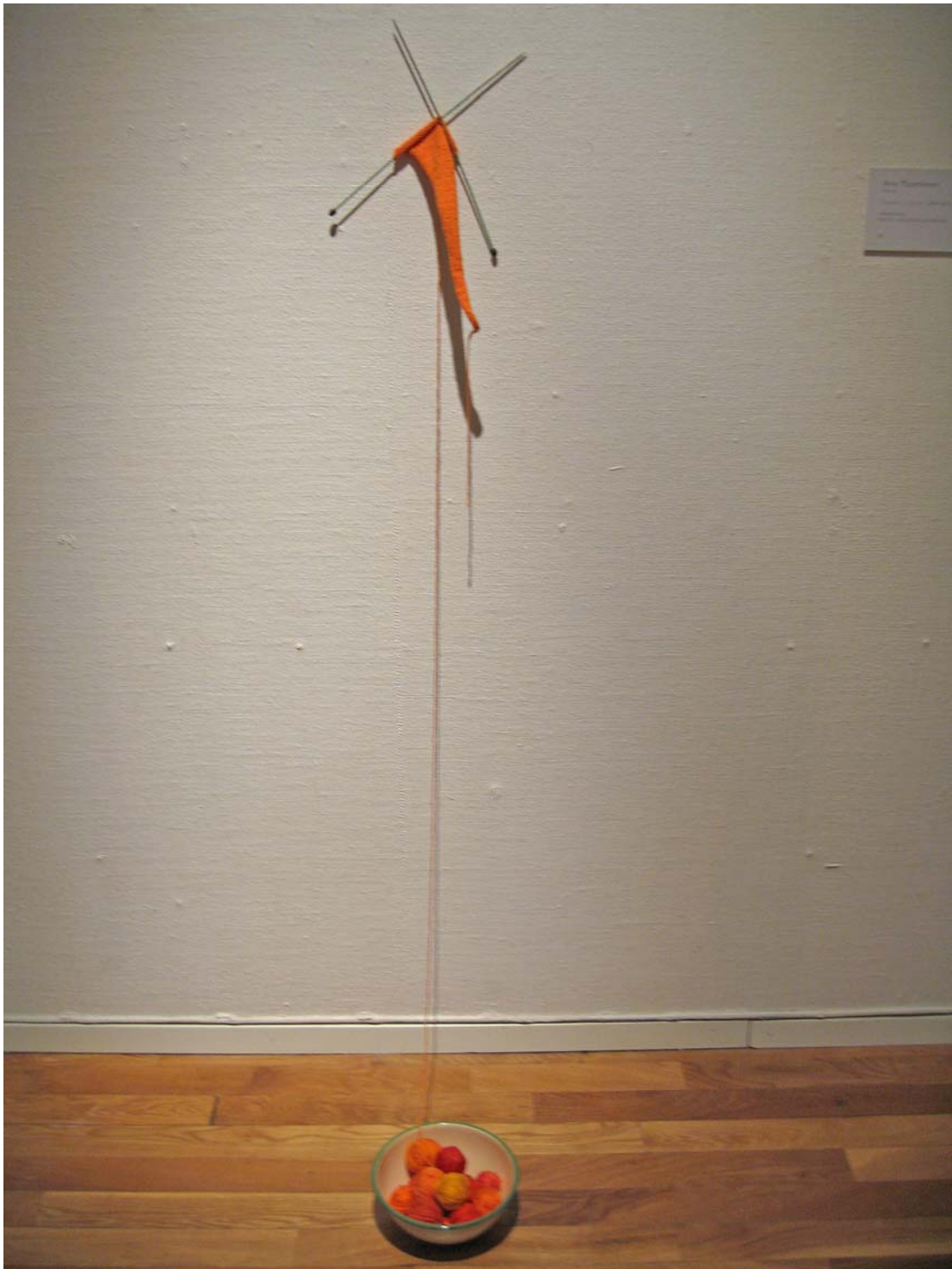
¹⁷⁴ Disse to verkene er ikke gitt en finsk tittel.

Med grunnleggende kunnskap i fargelære er dette en annerledes men god illustrasjon på blanding av farger. Historien bak verket slik kunstneren vil presentere den ble bekjentgjort for betrakteren i det skriftlige materialet som var tilgjengelig i utstillingslokalene. Anu Tuominen stiller spørsmål ved om det var fru Albers som imiterte sin manns oljefargekvadrater eller om det var han som oppfant sin fargelære når han så sin kones grytekluter. Hvordan vet vi at den kjente fremstillingen er den sanne? Og hvorfor skulle et kvadrat malt med oljefarge regnes som kunst og en strikket firkant som håndverk.¹⁷⁵

Ytterligere ett poeng, dersom vi tar i betraktning kunstnerens intensjon, er fravær av kvinnelige kunstnere og opphavsmenn, før i tiden. På samme vis som Nochlin stilte spørsmål med hvordan kvinnelige kunstnere hadde vært vurdert tidligere gjør Tuominen også det. Hun setter spørsmålstegn på en humoristisk måte ved om den historien vi er presentert for virkelig er den sanne.

Avhengig av hvordan man gikk rundt i utstillingen så ville man oppleve rekkefølgen av Tuominens verk på ulikt vis. Likevel tror jeg at humoristiske lesing av verkene til Anu Tuominen kommer frem på ett eller annet tidspunkt. Om man ikke ser det i det første verket, vil man nok reagere med et trekk på smilebåndene ved det andre eller tredje av hennes verk.

¹⁷⁵ <http://www.kiasma.fi/site/pop/pop.php?lang=se&haku=&tid=46&print=it&mo=>. Lest 1.11.09.



15. Anu Tuominen, *Growing a Carrot*, 2006 (2004), håndstrikk, bomull, strikkepinner, emaljebolle, variabel dimensjon, kunstnerens eie.

6.3.3 *Untitled (Domestic Interior)*

Untitled (Domestic Interior) er det kunstverket som jeg synes mest unndrar seg en humoristisk tolkning. I utgangspunktet er det både overraskende og humoristisk at et helt interiør er dekket av det samme materialet. Men det stopper på et vis der. Verket i seg selv åpner opp for helt andre diskusjoner som vi har sett.

Det er likevel et element som er med på en diskusjon med ironisk eller morsomt tilsnitt. Det er bildet som henger på veggen. Både bildet og rammen er fullstendig dekket og vi har ingen mulighet til å vite hva som er under. Det opprinnelige dekorative element er ikke synlig for oss. Som kjent har tekstiler tradisjonelt tilhørt kvinners domene både hjemme og på kunstarenaen. Dette i motsetning til den dominans mannlige kunstnere en gang hadde innen kunsthistorien, med maleriet som et av kunstuttrykkene. Kanskje dette innestrikkede maleriet kan forstås som en ironisk kommentar på menns definisjonsmakt tidligere innen kunsthistorien, jf. innledningen til kapittel 5. Den definisjonsmakt mannlige kunsthistorikere en gang hadde både til å definere hva som regnes som høyverdig kunst og til å definere hvilke kunstnere som skulle regnes med innen kunsthistorien.

Det kan også fungere som en satirisk kommentar til den kampen som Noclin og andre måtte kjempe for å få frem de kvinnelige kunstnerne fra fortiden. Bildet vi ser på veggen er pakket inn og det har ingen sjanse til å vise oss hva det en gang var. Det strikkede materialet, hvor assosiasjonene ofte går til kvinner, har tatt over og beseiret maleriet.

6.4 Er humoren intendert?

Jeg kjenner ikke til om noen av de tre kunstnerne bak verkene i denne oppgaven har intendert et humoristisk aspekt ved kunstverkene. Kanskje har de det og kanskje har de det ikke. Imidlertid viser diskusjonen at det er noe anmelderne og jeg opplever at strikket kunst kan tolkes til å inneholde.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Anmelderne har ikke fokusert spesielt på *Coup de Gracé!*, *Untitled (Domestic Interior)* eller *Juustoa* når de kommenterer det humoristiske i strikket kunst, men dette er en kommentar de har hatt til andre enkeltverk og/eller utstillingen *Strikknikk* som helhet.

Jeg mener en humoristisk vinkling er mulig på tross av at kunstneren kanskje ikke har intendert en slik lesing i verket. Kanskje Andvig med sitt alvorlige fokus på dødsstraff på ingen måte har intendert en humoristisk lesing av *Coup de Grâce!*. Likevel mener jeg det er opp til betrakteren å kunne lese humor inn i verket. Det har sin plass så lenge en slik tolkning kan forklares og begrunnes. I de tre verkene jeg fokuserer på kommer humoren frem som en av flere sider av verket. Dette skjer uten at en humoristisk lesning slår negativt tilbake til verket eller kunstnere.

Når det gjelder humor generelt kan begrepet ”ufrivillig komisk” oppleves som negativt ladet. En slik betegnelse er imidlertid noe som jeg mener ikke vil være treffende i en resepsjon av disse verkene. På tross av en mulig manglende intensjon av et humoristisk aspekt fra kunstnernes side. Dette begrunner jeg hovedsakelig med at den humor som jeg leser ut av verkene er en av flere aspekter ved verket. Jeg synes heller ikke de tolkningene som vektlegger det humoristiske aspekt ødelegger andre tolkninger av verkene i denne oppgaven. Selv om tolkningene spenner fra ulike områder som det mediespesifikke, kjønn og humor. Det må imidlertid nevnes at jeg ikke synes humor ikke er den mest prominente fortellingen i verkene. Jeg mener likevel en undersøkelse av et humoristisk aspekt har sin plass.



16. Anu Tuominen, *Colour Mixtures by Mrs. Albers*, 1994, håndstrikk, garn, strikkepinner, variabel dimensjon, kunstnerens eie.

7. Avslutning

Anu Tuominens dikt på side iii forteller om en kunstners ønske om at betrakterne, i sitt møte med kunsten, skal åpne opp for en større opplevelse av kunsten enn bare ved bruk av synssansen. Dette tror jeg kanskje de strikkede kunstverkene i denne oppgaven kan være med på å gjøre. Jeg tror at det overraskende element som kan oppleves i betraktningen av strikket kunst første gang vi ser slik kunst, tar oss litt på senga. På den måten blir det nødvendig for oss å justere oss inn litt, vi må skjerpe blikket vårt. Vi må ta et nytt blikk på verket vi har foran oss, vi har sett noe uventet, og må reflektere over hva det er vi egentlig ser. Dette andre blikket kan være med på å inspirere til diskusjoner om verkene. Slik som vi har sett i denne oppgaven er det mulig med mange ulike tolkninger og diskusjoner. Dette etter at den første overraskelsen har lagt seg.

I Anu Tuominens verk *Juustoa* ser vi en fokusering på et hverdagsobjekt. Hun omskaper ikke dette objektet på noe vis. Det hun gjør kan imidlertid sies å være at hun forløser essensen i ostehøvelen. Hun viser oss dens bruksfunksjon, men i en så ny setting at det får oss til å se ostehøvelen på nytt. Kunstneren tilfører også skiven og garnet og hun endrer statusen til ostehøvelen. På denne måten åpnes det opp for nye og overraskende vinklinger når vi betrakter verket.

Janet Mortons *Untitled (Domestic Interior)* ser i utgangspunktet ut til å gi et uskyldig og vakkert inntrykk. Når vi kikker nærmere på installasjonen er det imidlertid mulig å åpne opp for andre diskusjoner enn de som handler om det hjemlige og trygge. Som vi har sett er det også mulig å fokusere på noen av de vanskelige sider av livet, som for eksempel ensomhet og problemer ved vårt forbrukssamfunn.

I *Coup de Gracé!* introduserer Kjersti G. Andvig oss for en helt fremmed og historisk artefakt, som ikke har vært brukt i Norge. Våre assosiasjoner går raskt tilbake til henrettelser og krig. Likevel kan kunstverket åpne opp for helt andre diskusjoner. Til og med en humoristisk side, som vi har sett.

Det er flere sider ved verkene som jeg har valgt og ikke drøfte. De mange andre tema som jeg kunne ha fokusert på spenner vidt fra for eksempel kunst av ulik

verdi til titlene på verkene. En masteroppgave fra Queen`s University i Kingston, Ontario i Canada fokuserer for eksempel hovedsaklig på en tolkning av *Untitled (Domestic Interior)* som formidler av historier om arbeiderklassen i bydelen i Toronto på 1950-60-tallet.¹⁷⁷ Hun har et feministisk utgangspunkt og den dobbeltarbeidende husmorens rolle i middelklassen er sentral i hennes drøfting. Dette viser imidlertid at strikket kunst kan åpne opp for mange historier. Som Anne Britt Ylvisåker så treffende sier det

Poenget er å bruke strikk for å få folk til å snakke om noe annet enn strikk.¹⁷⁸

Som vi har sett er det i dag mange kunstnere som bruker strikk aktivt i sin kunst, både nasjonalt og internasjonalt. Det har vært interessant å bli kjent med kunsten deres, og jeg gleder meg til å bli kjent med deres fremtidige verk, både med og uten strikking som utgangspunkt. Foruten de som allerede er nevnt av spennende norske kunstnere er det ytterligere to som må nevnes. Det er Kari Steihaug¹⁷⁹ og Heidi Kennedy Skjerve (1954). De to har helt forskjellige tilnærminger til strikk, som teknikk, enn det vi har sett tidligere i denne oppgaven. Kari Steihaug er opptatt av historiene bak den anonyme hverdagsstrikk som pågår. Hun bruker readymades av strikk i sin kunst. Ofte innebærer kunsten hennes at hun rekker opp og strikker bilder av kasserte gensere. De gjøres om til for eksempel madonnabilder eller klasseromsbilder, hvor de kasserte genserne er med som en del av verket.¹⁸⁰ Heidi Kennedy Skjerve har et minimalistisk formspråk og hun bruker teknikken til å skape store monokrome veggbilder med håndstrikk.¹⁸¹ Sammen med de kunstnere som er omtalt tidligere er de med på å vise det store mangfoldet innen genren strikket kunst.

Av de internasjonale kunstnere som bruker strikk, på andre måter enn vi har sett tidligere i oppgaven, vil jeg avslutte med å nevne britiske Celia Pym (1978), tyske Annette Streyl (1968). Pym bruker strikk som et middel for å komme i kontakt med mennesker på. Hun bruker for eksempel teknikken på sine reiser, hun tar med

¹⁷⁷ Rothwell, Ontario, 2007.

¹⁷⁸ Norsk husflid, nr 2, 2007, side 9.

¹⁷⁹ Kari Steihaug er nevnt kort tidligere med hensyn til hvorfor hun bruker strikk som metode, se side 71.

¹⁸⁰ For eksempel *Madonna med vanter* fra 2004 og *4.klasse* fra 2007/08.

¹⁸¹ For eksempel *Tegn* fra 2007, 410 x 260cm.

seg sitt strikkeset, og ved reises slutt har hun en alternativ reiseskildring som resultat.¹⁸² Streyll strikker tredimensjonale kunstverk av kjent arkitektur. For eksempel signalbygg som riksdagsbygningen i Berlin, eller bygg til verdensomspennende bedrifter som IKEA eller McDonalds.¹⁸³ Disse henger hun på en klessnor eller fra tak. Samlet gir dette en ny kommentar til bygningene og deres innhold.

Teknikken strikk sammen med tradisjonelle og utradisjonelle materialer kan være med på å skape spennende diskusjoner om mange forskjellige tema. Det skal bli spennende å se hva de kunstnerne som bruker teknikken vil vise oss i fremtiden.

¹⁸² *Blue Knitting*, 2001-02.

¹⁸³ *Reichtag Berlin*, 2000, *Mc Donald's*, 2000 og *Ikea Dortmund*, 1999.

8. Illustrasjoner

Figur 1, forsiden. Anu Tuominen, *Juustoa*, 2002, håndstrikk, garn,¹⁸⁴ ostehøvel i plast og rustfritt stål, 19 x 4cm (se vedlegg 2 for ytterligere mål), kunstnerens eie. Fotografert av og publisert med tillatelse fra Bomuldsfabriken Kunsthall ©

Figur 2, side 7. Marisa Mertz, *Bea*, 1968, nylontråd, strikkepinner, variabel dimensjon, privat samling. Illustrasjon hentet fra Lumley, Robert, *Arte Povera*, London, 2004, side 36.

Figur 3, side 14. Kjersti G. Andvig, *Coup de Gracé!*, 2007, maskinstrikk, ull, mohair, papp, lim, sukkerlake,¹⁸⁵ ca 152 x 39 x 87cm (se vedlegg 2 for ytterligere mål), kunstnerens eie. Fotografert av og publisert med tillatelse fra Bomuldsfabriken Kunsthall ©

Figur 4, side 19. Anu Tuominen, *Juustoa*, 2002, håndstrikk, garn, ostehøvel i plast og rustfritt stål, 19 x 4cm (se vedlegg 2 for ytterligere mål), kunstnerens eie. Fotograf: forfatteren. Publisert med tillatelse fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Figur 5, side 25. Janet Morton, *Untitled (Domestic Interior)*, 2000, funne objekter, ull, perler, resirkulerte håndstrikkede gensere, 3 x 3m (se vedlegg 2 for nøyaktige mål), kunstnerens eie. Fotografert av og publisert med tillatelse fra Bomuldsfabriken Kunsthall ©

Figur 6, side 31. Kelly Jenkins, *Knit Uncensored*, 2003, digital strikk, ullmiks, 150 x 250cm, kunstnerens eie. Fotograf: forfatteren. Publisert med tillatelse fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

¹⁸⁴ Kunstneren oppgir ikke hvilken garnkvalitet hun benytter. Dette gjelder for alle hennes verk som nevnes i denne oppgaven.

¹⁸⁵ I utstillingen *Strikknikk* var følgende oppgitt: Makinstrykket, diverse materiale, kunstnerens eie. Jeg har fått utfyllende opplysninger hos kunstneren i samtale 24.10.09.

Figur 7, side 35. Anu Tuominen, *Juustoa*, 2002, håndstrikk, garn, ostehøvel i plast og rustfritt stål, 19 x 4cm (se vedlegg 2 for ytterligere mål), kunstnerens eie. Fotograf: forfatteren. Publisert med tillatelse fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Figur 8, side 37. Janet Morton, Detalj *Untitled (Domestic Interior)*, 2000, funne objekter, ull, perler, resirkulerte håndstrikkede gensere, 3 x 3m (se vedlegg 2 for nøyaktige mål), kunstnerens eie. Fotograf: forfatteren. Publisert med tillatelse fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Figur 9, side 39. Kjersti G. Andvig, Detalj *Coup de Gracé!*, 2007, maskinstrikk, ull, mohair, papp, lim, sukkerlake, ca 152 x 39 x 87cm (se vedlegg 2 for ytterligere mål), kunstnerens eie. Fotograf: forfatteren. Publisert med tillatelse fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Figur 10, side 50. Dave Cole, *Tarbaby # 2*, 2007, håndstrikk uten pinner, (Cole har brukt armene som pinner), bronseull, 4,25 x 4,25 x 4,25m, kunstnerens eie. Fotograf: forfatteren. Publisert med tillatelse fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Figur 11, side 62. Les Tricoteuses. Illustrasjon hentet fra Andvig, Kjersti G. *Personne ici`n est innocente*, Marseille, 2008, side 69.

Figur 12, side 70. Kjersti G. Andvig sammen med *Coup de Gracé!*, Fotograf: forfatteren. Fotoet er fra utstilling i Selbu oktober 2009.

Figur 13, side 74. Janet Morton, Detalj *Untitled (Domestic Interior)*, 2000, funne objekter, ull, perler, resirkulerte håndstrikkede gensere, 3 x 3m (se vedlegg 2 for nøyaktige mål), kunstnerens eie. Fotograf: forfatteren. Publisert med tillatelse fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Figur 14, side 81. Dave Cole, *Lead Teddy Bear*, 2007, håndstrikk uten pinner, ekstrudert bly, 16 x 14 x 12cm, privat samling. Fotograf: forfatteren. Publisert med tillatelse fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Figur 15, side 89. Anu Tuominen, *Growing a Carrot*, 2006 (2004), håndstrikk, bomull, strikkepinner, emaljebolle (se vedlegg 2 for alle mål), kunstnerens eie. Fotograf: forfatteren. Publisert med tillatelse fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Figur 16, side 92. Anu Tuominen, *Colour Mixtures by Mrs. Albers*, 1994, håndstrikk, garn, strikkepinner, (se vedlegg 2 for alle mål), kunstnerens eie. Fotograf: forfatteren. Publisert med tillatelse fra Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

9. Litteraturliste

- Adamson, Glenn: *thinking through craft*, Oxford, 2007.
- Aksnes, Livar, "Sæbø-jakker på utstilling", *Strilen* 22.02.07, side 17.
- Andvig, Kjersti G., *Personne ici n'est innocent*, Marseille, 2008.
- Arntzen, Mari Grinde, "Tøyer strikken", *A-magasinet* 23.11.07, side 50-52.
- Ars Finnica, *Anu Tuominen*, Helsinki, 2003.
- Aubert, Mari, Fauskanger, Kari, "To rette og en vrang", *Bergens Tidende* 18.02.07, side 26-27.
- Aubert, Mari, Fauskanger, Kari, "Steihaug trekker trådene", *Bergens Tidende* 18.02.07, side 26.
- Bale, Kjersti, *Estetikk. En innføring*, Oslo, 2008.
- Beylerian, George M (red.), *Ultramaterials, How materials innovation is changing the world*, London, 2007.
- Bull, Knut Astrup, *En ny diskurs for kunsthåndverket. En bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*, Oslo, 2007.
- Cornell, Kari (red.), *For the Love of Knitting*, Minneapolis, 2004.
- Critchley, Simon, *On Humour*, London, 2002.
- D'Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*, London, 2005.
- Darwent, Charles, "Thinking through craft", *Crafts* jan/feb 2008, side 210.
- Dee, Michael, oversatt av Toril Kojan, "Møbler som kunst, og kunst som møbler", *Kunst for alle* nr 6 2005, side 62-67.
- Delgado, Lisa, "Crafts and Codes", *Crafts* no 217, mars/april 2009, fire sider, sidetall ikke oppgitt.
- Dickens, Charles, *To byer*, Gjøvik, 1972.
- Elton, Lars, "Med èn tråd", *VG (Verdens Gang)* 21.09.07, side 40.

Flor, Ellinor, *Rosa heimafrå*, Drammen, 1991.

Fossum, Rønnaug, *Samtidsarkeologi og visuelt fastfood. Kunst, IKEA og det bildepedagogiske feltet, En analyse av samtidskunst ut fra resepsjonsteori, pragmatisk estetikk og narrative perspektiver*, HIO-hovedfagsrapport 2006 nr 14, Oslo, 2006.

Gerould, Daniel, *Guillotine Its Legende and Lore*, New York, 1992.

Gjerstad, Linn, "Gir deg et strikke-kick", *BA (Bergensavisen)* 25.05.07, side 29.

Gschwandtner, Sabrina, *KnitKnit: Profiles + Projects from Knitting's New Wave*, New York, 2007.

Guerilla Girls, "The Advantages of being a Woman Artist", *The Artist's Joke*, Jennifer Higgin, (red.), London 2007, s.100.

Gundersen, Håkon, "Tingenes levetid til ulike tider", *Morgenbladet* 24-30 oktober 2008, side 8-10.

Haugstad, Børre, "Internasjonal toppkunstner", *Dagbladet* 11.05.07, side 36-37.

Haaland, Torill Østby, "Meret Oppenheims tverrfaglige virke", *SOFT* 2007/2008, side 38-39.

Hemmings, Jessica Dr, "Get Knitted", *Crafts* sept/okt 2008, side 66.

Holub, Robert C., *Reception Theory, A critical introduction*, London and New York, 1984.

Hopkins, David, *After Modern Art, 1945-2000*, Oxford, 2000.

Houze, Rebecca, "From Wiener Kunst im Hause to the Wiener Werkstätte: Marketing Domesticity with Fashionable Interior Design", *Design Issues*, Vol. 18, No. 1 (vinter 2002).

Hung, Shu og Magliaro, Joseph (red.), *By Hand, The Use of Craft in Contemporary Art*, New York, 2007.

Huyssen, Andreas, "Mapping the Postmodern", *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, 1998, side 329-337.

Håberg, Kirsten Røvig, "Eg fann, eg fann – på sporet av ein strikketradisjon", *Opplegg på gang*, Slåttum og Ylvisåker (red), Bergen, 2007, side 47-64.

Håberg, Kirsten Røvig, *Den myke historien Om tekstiler, klær og moter*, Vollen, 2002.

Haakestad, Jorunn, *Adrianes tråd*, Tekstile utsmykninger i Norge i det 20. århundret, Kristiansand, 1998.

Jortveit, Anne Karin (red.), *Annette Messenger, Between You and Me*, Oslo 2004.

Kirja, "Strikk7", *Gavstrik* nr 1 2008, side 16-18.

Kirja, "Strikketoget Oslo/Bergen", *Gavstrik* nr 4 2007, side 3.

Kjellberg, Anne, "Knitting and the use of knitted goods in Norway before 1700: from archaeological finds to documentary evidence", *Opera textilia variorum temporum: to honour Agnes Geijer on her ninetieth birthday 26th October 1988*, Inger Estham og Margareta Nockerts (red.), 1988, side 145-152.

"Knitting Public Art", *Canadian Art*, spring 2001, side 40-43.

Kofoed, Holger, (red), *Kunsten og det mediespesifikke*, Valdres, 2005.

Gunnar B. Kvaran, Hanne Beate Ueland, Grete Årbu, *Lights On – om norsk samtidskunst*, side 3-7, Oslo, 2008.

Lee, Ruth, *Contemporary knitting for textile artists*, London, 2007.

Levinson, Jerrold, *Contemplating art: essay in aesthetics*, Oxford, 2006.

Lillebostad, Sissel, "Everything goes, as long as it's knitted eller om hvorvidt det er makt i de strikkede pinner", *SOFT* 2007/2008, side 21-23.

Lindberg, Anna Lena, *Konst, kön och blick*, Stockholm, 1995.

Lumley, Robert, *Arte Povera*, London 2004.

Løken, Jan-Erik, "Internasjonal strikkekunst", *Bergens Tidende* 15.03.08, side 23.

Martin, Jean Hubert, "Funny Guys", *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Jennifer Mundy (red), London, 2008, side 116-123.

McClagherty, Martha Crabill, "Household Art: Creating the Artistic Home, 1868-1893", *Winterthur Portfolio*, vol. 18, nr. 1 (våren 1983).

McFadden, David Revere, *radical lace & subversive knitting*, New York, 2007.

Mitic, Camilla Glad, "Usensurert striking", *Arendals Tidende* 29.02.08, side 25

Moe, Svein Harald, "Norsk strikhistorie i USA", *Gavstrik* nr 2 2007, side 15.

Moe, Svein Harald, "Ting som bestemor ikke strikket", *Fædrelandsvennen* 25.01.08, side 8.

Mortensen, Henning L., Un message pour Mme. Messenger: Il n'y rien entre vous et moi!, *Kunst* 1/2005, side 34-35.

Nielsen, Inger, "Harry Potter strik", *Gavstrik* nr 2 2007, side 14.

Nochlin, Linda, "Why have there been no great women artists? Thirty years after", *Women Artists at the Millenium*, Carol Armstrong og Catherine de Zegher (red.), Massachusetts, 2006, side 21-32.

"Radical Lace and Subversive Knitting", *Textile, The Journal of Cloth & Culture*, volume 3, Issue 3, Fall 2007, side 348-354.

Robins, Freddie, "Knit or Die – The New Knitting revolution", *TextileForum* 1/2008, side 18-20.

Robins, Freddie, "The Knitted Wedding", *TextileForum* 1/2008, side 21.

Rothwell, Emily Jane, *The Strength of a Knitted Home, Retriving Histories Through Janet Mortons Wool Installations*, masteroppgave, Queen`s University, Ontario, 2007.

Searle, Karen, *Knitting Art: 150 Innovative Works from 18 Contemporary Artists*, Minneapolis, 2008.

Slåttum, Berit og Ylvisåker, Anne Britt (red.), *Opplegg på gang, strikk du ikke ville drømme om*, Bergen, 2007.

Solhaug, Berit, "Strikkefest i vest", *Norsk husflid* nr 2 2007, side 8-9.

Solheim, Tine, *Maskeball*, Danmark, 2008.

Sterk, Beatrijs, "Cloth and Culture Now", *TextileForum* 4/2007, side 33.

"Strikknikk", *Agderposten* 04.03.08, side 41.

Strikk7 – Sluttrapport, Bergen, uå.

"Strikk7 the Norwegian Way of Promoting Knitting", *TextileForum* 4/2007, side 21.

Sunde, Benedicte, *Rest, Kari Steihaug*, Utstillingskatalog Hennie Onstad kunstsenter, Oslo, 2005.

Sunde, Benedicte, "Kari Steihaug Rest", *Prisma* 2, 2005, side 20-21.

- Svendsen, Lars Fr. H., *Kunst, En begrepsavklaring*, Oslo, 2000.
- Sørensen, Britt, "Giftig kos og mangfoldig strikk", *Bergens Tidende* 26.05.07, side 53.
- Sørli, Ingjerd, "Kunst etter barnas smak", *Agderposten* 04.03.08, side 40.
- Sätäälä. Simo, "Kunsthåndverk for kunsthåndverkets skyld?", *Kunsthåndverk* nr. 1 2008, side 45-47.
- "The Collectress", *BorderCrossings*, 2000, side 5-6.
- Turnau, Irena, *History of Knitting Before Mass Production*, Warszawa, 1991.
- Veier, Therese, "Hva er maleri?", *Kunst* nr 1, 2005, side 18-21.
- Veiteberg, Jorunn, Anu Tuominen, "Kunsten å samla trådane til ein idè", *Kunsthåndverk* nr 1, 2002, side 20-25.
- Veiteberg, Jorunn, *Kunsthåndverk. Fra tause ting til talande objekt*, Oslo, 2005.
- Vik, Synnøve, "Tre vrang", *Kunsthåndverk* nr 4 2007, side 44-45.
- Weisser, Johan Otto, "Seks ulike tekstilprosjekter", *Fædrelandsvennen* 18.05.09, side 7.
- Weisser, Johan Otto, "Strikking på høyt nivå", *Fædrelandsvennen* 4.02.08, side 8.
- Ylvisåker, Anne Britt, "Kan handverk drepe?", *Kunsthåndverk* nr 4 2007, side 26-29.
- Ylvisåker, Anne Britt, "STRIKKNIKK" - Strikk du ikkje ville drøyme om, *Opplegg på gang*, Slåttum og Ylvisåker (red), Bergen, 2007, side 97-120.
- Öhrlen, Peter, "Vacra kvinnor blir snälla kvinnor..." *Svenskt Konsthantverk* nr 4, 2008, side 22-27.
- Ørslie, Line Ruud, "Kjersti Andvig", *Billedkunst* nr 4/2009, side 4.
- Ørslie, Line Ruud, "Et ord med i faget", *Kunsthåndverk* nr.1 2008, side 18-23.
- Østreng, Ahnieke, "Med flagget som katalysator", *Agderposten* 27.02.08, side 41.

www som kilde:

Abrahams, Charlotte, The Guardian, *Bring on the knit wits*,
<http://www.shopping.guardian.co.uk/thedirectory/home/article/0,,1429772,00.html>

Lest 09.09.09. Kopi hos forfatteren.

Andvig, Kjersti G, <http://kjersti.andvig.free.fr>

Lest jevnlig. Kopi hos forfatteren.

Christianssands kunstforening,

http://www.kunstforeningen.com/2007_desember_intervju.html.

Lest 12.01.09. Kopi hos forfatteren.

Brakstad, Liv Reidun, hennes egen nettside *KNIT IT*,

<http://www.brakstad.net/sider/knitit.htm>

Lest 16.09.08. Kopi hos forfatteren.

Elliot, Tim, The Sydney Morning Herald, *The woman who wants to pull wool over our city*, <http://www.smh.com.au/articles/2009/07/06/1246732283939.html>

Lest 10.07.09. Kopi hos forfatteren.

Fox, Margalit, New York Times,

http://www.nytimes.com/2007/11/20/arts/20phillips.html?_r=1

Lest 26.01.09. Kopi hos forfatteren.

Green, Doris, University of Wisconsin, *About Janet Morton, Visual Artist*,

<http://www.arts.wisc.edu/artsinstitute/IAR/morton/about.html>

Lest 09.09.09. Kopi hos forfatteren.

Guerilla girls, <http://www.guerillagirls.com/>

Lest 18.11.09. Kopi hos forfatteren.

Guttormsen, Kristin, Dagbladet, *Strikksnakk*,

<http://www.dagbladet.no/magasinet/2008/08/31/545050.html>

Lest 16.09.08. Kopi hos forfatteren.

Gschwandtner, Sabrina, *KnitKnit*, <http://www.knitknit.net/book/press.php?id=42>

Lest 08.01.09, Kopi hos forfatteren.

Hammer, Anita, KUNSTKRITIKK.NO, *Rituelle forbipasseringer*,

<http://www.kunstkritikk.no/article/7082>. Lest 01.07.09. Kopi hos forfatteren.

Koplos, Janet, Art in America, *Stitches in time*,

http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_1_91/ai_96126351

Lest 10.07.09. Kopi hos forfatteren.

Larsen, Mona, Dagsavisen, *Èn tråd – mange skulpturer*,
<http://www.dagsavisen.no/kultur/inne-ute/article315559.ece>
Lest 09.09.08. Kopi hos forfatteren.

Lewis, Perri, The Guardian, The Fluffy Face of Graffiti,
<http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2009/feb/23/guerilla-knitting-yarn-bombing...>
Lest 15.03.09. Kopi hos forfatteren.

Misfeldt, Mai, Berlingske Tidende, *Sylespidse strikkepinde*,
<http://www.berlingske.dk/article/20071115/kunst/111141307/&template=print>
lest 29.01.08. Kopi hos forfatteren.

Mitic, Camilla Glad, Arendals Tidende, *Usensurert strikking*, <http://www.arendals-tidende.no/nyhet.cfm?nyhetid=2038>. Lest 090908. Kopi hos forfatteren.

Morton, Janet Visual Artist
<http://www.arts.wisc.edu/artsinstitute/IAR/morton/about.html>
Lest 30.06.09. Kopi hos forfatteren.

NIT THREAD, <http://www.glu-sg.si/nit/morton/htm>
Lest 09.09.08. Kopi hos forfatteren.

Olsson, Tommy, Morgenbladet, *Kvinnens godhet*,
<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080425/OKULTUR/3519>
Lest 01.07.09. Kopi hos forfatteren.

Pettersen, Trond Erling, Dagbladet, *Blogger fra "Death Row"*,
<http://www.dagbladet.no/magasinet/2007/10/30/516692.html>
Lest 30.06.09. Kopi hos forfatteren.

Pettersen, Trond Erling, Dagbladet, *Nyhetsgenser og brudekjole av 6000 p-piller*,
<http://www.dagbladet.no/magasinet/2007/11/01/516778.html>
Lest 16.11.08. Kopi hos forfatteren.

Pettersen, Trond Erling, Dagbladet, *Strikker med gravemaskin og lyktestolper*,
<http://www.dagbladet.no/magasinet/2007/05/21/501223.html>
Lest 16.11.08. Kopi hos forfatteren.

POP, Anu Tuominen, <http://www.kiasma.fi/site/pop/pop.php?tid=48&lang=en&mo=>
Lest 29.10.09. Kopi hos forfatteren.

Ramstad, Helge Olav, Agderposten, *Ullen utstilling*,
<http://www.agderposten.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080124/LOKAL8/300873071/1>
Lest 29.01.08. Kopi hos forfatteren.

Regine, we-make-money-not-art, *Delirious knitting show at Craft Council*,
<http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2005/02/went-to-knit-2.php>
Lest 26.11.08. Kopi hos forfatteren.

Regine, we-make-money-not-art, *The knitted radiator*,
<http://www.we-make-money-not-art.com/archives/2004/12/the-knitted-rad.php>
Lest 26.11.08. Kopi hos forfatteren.

Skriung, Camilla Svendsen, Universitas, *Tøyer strikken*,
<http://www.universitas.no/magasin/49708/>
Lest 09.09.08. Kopi hos forfatteren.

Skylstad, Kristian, KUNSTKRITIKK.NO, *Korny konseptualist lager hyper realisme*,
<http://www.kunstkritikk.no/article/46592> Lest 01.07.09. Kopi hos forfatteren.

Strikk7, hjemmesiden til prosjektet *Strikknikk* var en del av,
<http://www.strikk7.no/program/vk/naughty/.htm>
Lest 16.07.08. Kopi hos forfatteren.

Sveen, Knut, NRK.NO, *Slutt for ostehøvelen*,
http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/hedmark_og_oppland/1.6795520
Lest 29.09.09. Kopi hos forfatteren.

Tuominen, Anu, <http://www.anutuominen.fi.current.html>
Lest jevnlig. Kopi hos forfatteren.

Vinje, Lilly, Billedkunst, *Tøyeleg strikk*,
<http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=1286&menu1=6&menu2=13>
Lest 01.07.09. Kopi hos forfatteren.

Østreng, Ahnikee, KUNSTKRITIKK.NO, *I en tynn tråd*,
http://www.kunstkritikk.no/article/69167_i-en-tynn-traad
Lest 01.07.09. Kopi hos forfatteren.

Bomuldsfabrikens nettside, *Kunsten å bruke tekstil*,
http://www.bomuldsfabriken.no/utstillinger_more.php?id=115_0_21_0_C
Lest 01.07.09. Kopi hos forfatteren.

<http://no.Wikipedia.org/wiki/Banksy>
Lest 1.11.09. Kopi hos forfatteren.

Aktuelle utstillinger som har vært holdt de siste årene hvor strikket kunst har vært tema:

Knit-2-together, London 2005 (vandreutstilling)

Fine Art in Stitches, retrospektiv utstilling av Mary Walker Phillips (1924-2007) arbeid, 2005-2006 i Fresno Art Museum.

Embroiders Stories, Knitted Tales, Walnut Creek California, 2006

Radical Lace and Subversive Knitting, New York 2007

Get Knitted, Sheffield, England, 2. juli-26 oktober 2008

10. Vedlegg

- Vedlegg 1 Pressemelding fra Bomuldsfabriken Kunsthall til utstillingen *Strikknikk*.
- Vedlegg 2 Mål på *Juustoa*, *Coup de Gracê* og *Untitled (Domestic Interior)*, *Growing a Carrot* og *Colour Mixtures by Mrs. Albers*.
- Vedlegg 3 Detaljert beskrivelse av *Coup de Gracê* og *Untitled (Domestic Interior)*.

10.1 Vedlegg 1

Pressemelding fra Bomuldsfabriken Kunsthall til utstillingen *Strikknikk*.

STRIKKNIKK viser strikkeuttrykk du aldri har drømt om å se! Sexannonser forvandles til humoristisk strikkereklame, det amerikanske flagget strikkes av to gravemaskiner, en liten bamse er strikket av bly og en kjempestor bamse av bronseull. Her er strikkede, verdenskjente bygninger, møbler og utrydningstruede dyr. Dette er en eksotisk piknik med blant annet kjønnsroller, miljøfokus, forbrukersamfunnet og krigen mot terror på menyen. Hvem hadde trodd at man noen gang skulle se den velkjente lycra Supermandrakten i en strikket ull-utgave?

Tittelen på utstillingen er et konstruert ord. Et lekent ord som er sammensatt av "strikk" som både er brukt om elastikk og å strikke, og av endelsen "nikk" som kan assosieres med piknik eller teknikk.

Strikking er en del av våre felles erfaringer, knyttet til forestillinger om en anonym, ufarlig og uviktig kvinnesyssel, om trivielt hverdagsliv med omsorg og varme, om taus kunnskap og manglende status. I utstillingen blir teknikken et eget språk, ladet med innhold.

Utstillingen er et samarbeid mellom Kunstmuseene i Bergen/Vestlandske Kunstindustrimuseum, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og Bomuldsfabriken Kunsthall.

Vi presenterer 37 verk av 18 internasjonale kunstnere.

Anami (JPN), Kjersti G. Andvig (N), Dave Cole (USA), Susie Freeman (UK), Kelly Jenkins (UK), Marit Egen Kalager (N), Marion Laval-Jeanet og Benoît Mangen (F), Leo (UK), Janet Morton (CAN), Mark Newport (USA), Flossie Peitsch (AUS), Celia Pym (UK), Freddie Robins (UK), Heidi Kennedy Skjerve (N), Kari Steihaug (N), Annette Streyl (D), Anu Tuominen (SF).

Kuratorgruppe: Førstekonservator Anne Britt Ylvisåker, Kunstmuseene i Bergen/Vestlandske kunstindustrimuseum, seniorkurator Anne Kjellberg, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og direktør Harald Solberg, Bomuldsfabriken Kunsthall.

Strikking har tradisjonelt vært ansett som en kvinnesyssel med lav status. Trivielt, ufarlig og uviktig. Den kom først inn i kunsten som et eget medium på 70-tallet med den franske kunstneren Anette Messager som benyttet strikking som et uttrykksmiddel i sin kunst.

Mange kunstnere har brukt strikking som et tjenelig medium for å utforske og kommentere kjønnsroller. Dette finner man blant annet hos Kelly Jenkins, Mark Newport og Flossie Peitsch. Jenkins tar utgangspunkt i sexannonser der den opprinnelige teksten er byttet ut med tekster med strikkereferanser som f. eks;

”Steamy live needle Action”. Strikking fremstilles her som noe sexy og forførende. I prosjektet Super Heroes reflekterer Mark Newport over mannsrollen: Har mannen bare blitt tilskuer etter hvert som kvinnen har erobret områder i samfunnet? Hvor går grensen fra å være en helt til tøffelheld? Flossie Peitsch mener det er de tradisjonelle familieverdiene og rutineene som utgjør fundamentet i livet. I verket People and Animal Scarf har hvert familiemedlem fått individuelle skjerf med kjælenavnene strikket inn.

For Celia Pym og Amami blir deres strikkearbeider som dagbøker. I 2001 fortetok Pym en rundreise i Japan hvor hun brukte strikking som et kommunikasjonsmiddel. Amami på sin side, finner ro og likevekt gjennom de repeterende øvelsene av å strikke, rekke opp og strikke igjen. Det menneskelige aspektet finner man også i arbeidene til den britiske kunstneren Leo. Hans strikkede skygge setter i gang refleksjon omkring vår oppfattelse og persepsjon.

Kunstnerne Dave Cole, Kristin G. Andvig, Annette Streyl, Mariel Laval-Jeantet og Benoît Mangin, og Susie Freeman arbeider med strikketeknikken ut fra et politisk og samfunnskritisk ståsted. Mariel Laval-Jeantet og Benoît Mangin fra kunstnergruppen ”Art Orienté Objet”, problematiserer forskning innen bioteknologi. De ønsker å skape debatt om hva som skjer bak lukkede dører i laboratoriene. Freeman problematiserer også vitenskapen. Hun har i verket Come Dancing montert spiral og p-piller som dekor på en ballkjole. Freeman setter det overfladiske vakre mot det dype og eksistensielle.

Streyl får utført store strikkeverk av maktbygninger, som for eksempel Deutsche Banks hovedkvarter eller den Tyske Riksdagen. I Dave Coles minneverk fra 2002, utføres strikkingen av to kjempestore gravemaskiner. Verket var et bestillingsoppdrag fra byen Providence på ettårsdagen over 9/11. Flagget ble symbolet på det samlede USA. Den norske kunstneren Kristin G. Andvig arbeider for tiden med et prosjekt om dødsstraff. Verket Coupez Leur la Tête (Kapp av dem hodene), henspiller på kvinnene som under Den franske revolusjonen benket seg sammen med strikketøyene sine ved henrettelser, og ropte; ”kapp av dem hodene”.

Verkene til Freddie Robins, Kari Steihaug, Janet Morton, Heidi Kennedy Skjerve og Anu Tuominen er konseptuelle og/eller har klare referanser til kunsthistorien. Skjerves monokrome strikkede flater gjenkaller modernismens kunstteori der forbildet var å skape verk som ikke kunne refereres til noe i virkeligheten. Marit Eken Kalager arbeider også med de formale sidene ved objektene. Som en skulptør former hun kjolene gjennom å strikke form og snitt direkte uten klipping, syng og skjøter. Steihaug, Morton og Tuominen bruker readymaden som referansepunkt. Steihaug bearbeider forkastede strikketøy og skaper nye historier. Tuominen tar også utgangspunkt i det hverdagslige. Gjennom legemliggjøring av såkalt unnselige ting opphøyer hun det dagligdage på en annen måte enn Flossie Peitsch.

Morton på sin side har et klart politisk aspekt med sine readymade interiører. I Untitled; Domestic Interior, er møbler og hverdagsobjekter kledd med resirkulerte strikkegensere. Ved første øyekast virker tablået mykt og koselig, men det får straks

et preg av noe krampeaktig og autistisk. Freddie Robins vanter i serien Odd Gloves, refererer til noe utover seg selv. Vantene er både vanter og selve hånden. Denne tvetydigheten gjenkaller Freuds begrep om det uhyggelige (Das unheimliche), hvor han forsøker å redegjøre for hva som skaper angst og uhygge hos mennesket.

Utstillingen viser hvordan strikking ikke lenger bare er knyttet til noe huslig, men at det er et medium som har et bredt spekter av uttrykk. Samtidig ser vi at strikking også er et utmerket middel for å ta opp mange aktuelle tema som berører oss som mennesker.

10.2 Vedlegg 2

Mål på *Juustoa, Coup de Gracê!, Untitled (Domestic Interior), Growing a Carrot* og *Colour Mixtures* by Mrs. Albers.

Mål *Juustoa*

Målene er som følger (høyde, bredde, dybde):

Mål osthøvel:	19 x 4cm
Mål osteskive:	5 x 3cm
Mål garnnøste:	2,5cm i diameter
Mål bord:	100 x 100 x 203cm
Mål monter:	20 x 34 x 34cm

Mål *Coup de Gracê!*

Mål hele verket:	152 x 39 x 87cm
Mål grått knivblad:	10 x 17 og 24 x 17cm
Mål feste til knivblad samt knivbladet:	13 x 19 og 27 x 19cm
Mål benken:	41 x 20 x 41cm

Mål *Untitled (Domestic Interior)*

Mål telefonbord:	62 x 45 x 60cm
Mål hylle på telefonbord:	39 x 45 x 30cm
Mål telefon:	16 x 12 x 20cm
Mål tekopp:	8 x 9cm (diameter)
Mål tefat:	14cm (diameter)
Mål vifte:	35 x 32 x 22cm
Mål gulvlampe:	142 x 41cm (diameter)
Mål lenestol:	78 x 53 x 50cm
Mål gulvteppe:	55 x 76cm
Mål bilde:	40 x 52cm
Mål tv-bord:	60 x 47 x 40cm

Mål tv:	25 x 24 x 35cm
Mål blomst:	23 x 16cm
Mål støvsuger:	120 x 30cm
Mål støvsugerfot:	28 x 30 x 36cm

Mål *Growing a Carrot*

Mål ”gulroten”	15cm lang
Mål strikkepinnene	30cm lang
Mål tråd fra gulrot til skål	100cm
Mål glassbolle	19cm i diameter

Mål *Colour Mixtures by Mrs. Albers*

Mål lappene	20 x 20cm
Mål strikkepinnene	30cm lang
Mål fra lappene til gulv	116cm
Mål glasskåler	14cm i diameter

10.3 Vedlegg 3

Detaljert beskrivelse av *Coup de Gracé!* og *Untitled (Domestic Interior)*.

Forsettelse av beskrivelsen fra side 40: Det skråkuttete knivbladet er dekket av maskinstrikket ullgarn i glattstrikk. Det strikkede materialet er festet vertikalt på knivbladet. Tverrstangen som knivbladet er festet til er i maskinstrikket sort ullgarn i glattstrikk med grå felter. Øverst på knivbladet er det en grå stripe av ullgarn samt en ring i grå farge. I hullet i ringen er det festet en grå-farget snor i mohairgarn. Denne snoren er ført opp til tverrstykket på giljotinen, hvor den er lagt oppå to grå halvsirkler, for så å føres ned langs den venstre siden, ned til området hvor den dødsdømtes hode skulle plasseres. På dette punktet finnes det nok en grå bolt, her er den grå tråden festet rundt, ved å surre rundt bolten flere ganger. Dette er det som holder knivbladet oppe når giljotinen ikke er i bruk, en heisanordning. Dette til hjelp til å håndtere giljotinen knivblad fra bakkenivå, slik at de ikke måtte klatre opp på toppen av giljotinen for å kunne håndtere knivbladet.

På den høyre siden av giljotinen finnes det en sort anordning, som skal fungere som låsemekanisme for knivbladet. Låsen holder knivbladet i posisjonen det har før det faller ned og skiller hodet fra kroppen på den som skulle henrettes. Den består av en pinne øverst som er forbundet med knivbladets feste. Den er dekket av sort ullgarn og i enden av den er det en tykkere snor enn den vi ser på den andre siden. Denne snoren går ned langs den venstre siden av giljotinen og den avsluttes med et håndtak nederst. Det sorte håndtaket er plassert på samme nivå som heisanordningens ende på motsatt side. Ved å trekke ut håndtaket faller giljotinen knivblad ned fra den høye plasseringen over lunetten¹⁸⁶, og på grunn av vekten og farten skiller den hodet og kroppen på et øyeblikk.

Untitled (Domestic Interior)

Forsettelse av beskrivelsen fra side 36: Telefonbordet er i to ulike høyder og den nederste bordflaten er større enn den øverste. De to bordflater er dekket med to ulike typer aran-strikket mønster. De skråstilte bena på bordet er også kledd med

¹⁸⁶ Den todelt sirkulære kragen som holdt nakken til den dømte i en fast posisjon, lunette = liten måne på fransk, Gerould, side 23, 1992

mønstret strikk. Telefonen er dekket av glattstrikket materiale i to ulike nyanser av hvitt. Telefonrøret er dekket med rillestrikk og tallskivene består av knapper.

Tekoppens indre består av et helt hvitt flossete garn og i det ytre består den av glattstrikket offwhite ullgarn. Tefatet er dekket av ribbestrikket hvitt ullgarn i samme nyanse som yttersiden på tekoppen. Bordviftens materiale består også av flere nyanser av hvitt. Gitteret foran på viften har surret garn rundt seg, det er ikke strikket. Bladene i viften er kledd med glattstrikk i en lysere nyanse av hvitt enn gitteret. Foten til viften er også i glattstrikket materiale lik hvitfargen på bladene. Motoren til viften som er i en beige kulør av hvitt glattstrikk. I sammenføyningen mellom motoren og selve viften er det plassert flere blanke glassperler, som ikke er synlige ved første øyekast.

Gulvlampen har også to nyanser av hvitt i sitt ytre. Fra topp til bunn er den dekket med flettemønstret strikk. Ledningen til lampen er koblet til veggen. På fotografier fra andre utstillinger i for eksempel England kan man se at lampen er slått på, det var ikke tilfelle på denne utstillingen.¹⁸⁷

Lenestolen er dekket med strikk i samme mønster både på setet og på ryggen. Her er det også mulig å kunne se at det er gensere som er brukt for å kle stolen. Jeg antar dette fordi vi nederst på stolryggen kan se en vrangbord lik de som er vanlige å bruke nederst på en genser. Armlenene som går over til stolbein er dekket i samme type strikk med et prikkete mønster dannet av et mønster med dybde og relieffstrikk. En interessant detalj er at de skråstilte stolbena også har en avslutning med vrangbord, noenlunde lik avslutninger noen stoler har med plastkopper eller lignende, for beskyttelse av både stolbena og gulvet.

Bildet på veggen er også satt sammen av to ulike nyanser av hvitt. Bilderammen består av samme type strikk med to ulike flettemønstre. Selve flaten i bildet har tre store vertikale striper med flettemønstre, hvorav det øverste og det nederste er likt. I mellom flettemønstrene finnes det fire vertikale samlinger med tre striper av smalere format.

Foran lenestolen er det plassert et strikket gulvteppe som består av tolv ruter i strikket materiale i tre rader, rutene er av ulik størrelse med en ytre strikket kant som binder dem sammen til et teppe. Fargene i teppet spenner fra helt hvitt til beige i

¹⁸⁷ Støpslene er tilpasset kanadiske stikkontakter og ikke norske.

minst ti ulike varianter. Det er de beige fargenyansene som dominerer. Mønstrene varierer fra flettemønster, til glattstrikk og rillestrikk. Mønstrene er plassert både vertikalt og horisontalt i forhold til hvordan de er strikket. Den strikkede kanten rundt teppet er i et tykkere ullgarn enn det som finnes ellers i denne stuen.

Tv-bordets skråstilte ben og understell har forøvrig samme flettemønstrede strikk. Tv-bordets flate er dekket av et helhetlig dekke, det består ikke av sammensydde elementer. Videre har det en flette strikket midt på bordet mens et perlestrikket mønster finnes på hver side av fletten.

Fjernsynsapparatet består av fem ulike nyanser av hvitt og beige. Tv-apparatets sider, med unntak av skjermen, er dekket med likt mønstret strikk. Mønsteret består av to ulike border med fletter med glattstrikk i mellom. Omkretsen av skjermen dannes av en vrangbord og selve skjermen består av glattstrikk i ullgarn. Skjermen er fylt med gullfargede perler, en rad oppe på skjermen og en rad i den nedre delen av skjermen. På siden av skjermen finnes det tre knotter, (to store og en mindre) dekket av hvitt glattstrikk. Knottene er plassert over et felt med en grovere nyanse av rettstrikk, muligens et mønster av vridde rettmasker. Knappene er lysere enn bakgrunnen. De to store knappene står i ulik posisjon, den ene i en vertikal posisjon, den andre i en mer horisontal posisjon. Jeg antar at dette kan ses på som om at tv-apparatet er slått på. Det som imidlertid motstrider det er det faktum at stikkontakten ikke er i veggen. Som nevnt var det et mer utstillingsteknisk problem, enn noe som er intendert fra kunstneren. Antennen er bak på tv-apparatet og plassert i posisjon for inntak av tv-signaler. Det er ikke strikket materiale rundt selve antennen, men surret hvitt ullgarn.

Potteplanten til høyre for tv-apparatet er den eneste element av organisk karakter i dette interiøret. Alt det andre er elektriske apparat eller andre døde objekter. Til forskjell fra de andre elementene finnes det i tillegg til det strikkede dekket også sydde sting på planten. Planten består av en felles stilk i bunnen av potten som så fordeler seg til ni ulike blad. Rundt stilken er det surret tråd, ikke strikket, slik det også er på tv-antennen. To av ni blad har påsydd markeringer for bladets stilk. Sammensyningen av bladene vises på undersiden av dem. Det er syv ulike mønstre på bladene, alt fra glattstrikk og riller til ulike hullmønster og andre mønsterstrikk. På dette området skiller potteplanten seg ut fra de andre elementene i verket, siden det

ikke er flettemønster i det hele tatt. Derimot er perler benyttet også her, og på potteplanten er de plassert øverst i klynger på fire-fem før stilken går over til blad. I dette området finner vi også bruk av det flossete garnet, som er benyttet øverst på stilkene. Selve potten er i perlestrikket mønster og fatet er i vrangbordstrikk. Potten og fatet er sydd sammen i hverandre. Potteplanten er plassert slik på bordet at den står over flettemønsteret i tv-bordets dekke. Flettemønsteret på bordet tar opp i seg formen på planten og bladene på denne.

Støvsugeren er plassert i nærheten av tv-bordet. Den inneholder varierte innslag av strikket materiale i det ytre og nyansene av hvitt varierer også her. Støvsugerfoten har nederst en kant av rillestrikk, deretter glattstrikk for så å gå over i en vrangbord, som så etterfølges av et mønster av fletter. Skaftet har et vrangbordsmønster og øverst opp på handtaket finner vi et grovere ullgarn i vrangbordstrikk. Støvsugerposen og ledningen har strikk dekket av mønster kledd om seg. Knapper av perlemor er plassert øverst på posen. De to utstikkende metalldelene på støpselet er synlige. De er ikke dekket med strikket materiale og det samme gjelder for støpselet til tv-apparatet. Det er de eneste to stedene i verket at det underliggende materialet kommer frem.