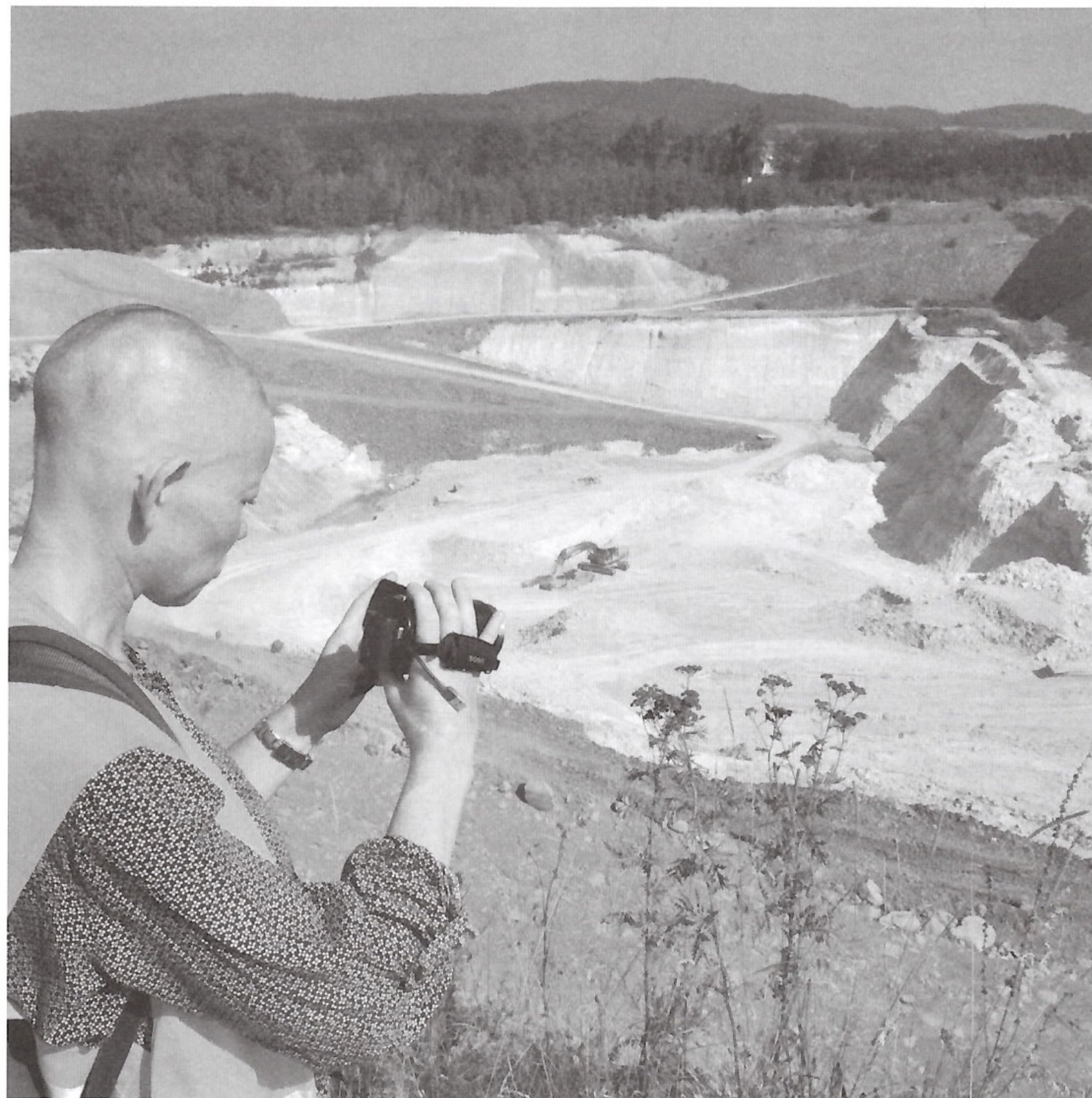


Oppmåling av en ustabil virkelighet



Leireuttaket. 31. september 2016. Siershahn, Westerwald, Tyskland. Siden 1924 har bedriften Georg & Schneider gravet ut og produsert leire til keramisk industri. I dag eksporteres leiren til mer enn 20 land. Foto: Irene Nordli.

1. Keramikkovnen

Jeg har kjørt til Vestfossen for å hente et uferdig arbeid fra lageret mitt. På kassen skal det stå «Uferdig glasurtavle, EKWC 2012».

Kunsthøgskolen i Oslo, januar 2017

Jeg åpner kassen og pakker tavlen ut på mitt kontor. Den er ikke hel, men delt i ti–tolv biter. Etter hvert som de pakkes ut av bobleplasten, legger jeg dem på gulvet. Det er et puslespill som skal samles. Men ett stykke passer ikke, det er for stort, fordi det ikke ble brent.¹ Jeg hadde vært stresset da min siste brenning skulle pakkes, og oversett stykket som var lagt til tørk på en varm ovn. Jeg tok det med hjem likevel, så kunne det brennes ved en ny anledning. Glasurtavlen var uansett langt fra ferdig, den hadde vært et eksperiment som ikke ble gjennomført. Jeg går ned trappen til kunsthøgskolens ovnsrom for å reservere en ovn. Ovnene er forskjellige i både størrelser og typer. Noen brennes med gass, andre med elektrisitet. De kan forskjellige ting som passer til ulike behov. Jeg velger en gassovn fordi jeg vil brenne med reduksjon² og skriver mitt navn og brenningstemperatur i kalenderen som henger på veggen.

Ovnene er det eneste verktøyet en keramiker ikke kan unnvære. Det er i brenningen at leirens fysiske egenskaper endres, og materialet transformeres fra et vannoppløselig, relativt sprøtt materiale, til å bli hardt og fossilt. Etter brenning forvitrer leiren kun ved mekanisk nedsliping. Det er i ovnen at glasuren transformeres fra å være et lag av utrørt pulver, til å bli hardt og smeltet glass. Alt dette skjer i et lukket kammer hvor keramikerens viktigste oppgave er å bestemme temperatur og brenningsatmosfære – faktorene som i siste instans bestemmer uttrykket for det endelige resultatet.

Nå, etter en del overveielser etterfulgt av noen timers arbeide på glasurlaboratoriet, er keramikktaflen glasert og igjen klar for ny brenning. Det er gått seks år siden den ble brent første gang, og selv om det er skjedd mye siden da, føles det som det var i går. Glasurtavlen ble laget mot slutten av oppholdet, og kanskje fordi den ikke ble ferdig, er det så lett å komme tilbake til de tankene jeg hadde den gangen.

Jeg søkte til European Ceramic Workcentre (EKWC)³ for å arbeide med glasur. Oppholdet skulle være en forskningsperiode som tok utgangspunkt i spørsmålene «Hvorfor

er glasuren forsvunnet fra min keramikk?» og «Hvordan kan den (eventuelt) komme tilbake?» Jeg hadde alltid likt arbeidet med glasurkjemi, og glasurens forsvinning var et reelt savn. Men fordi jeg ikke lengre arbeidet med funksjonelle gjenstander, og heller ikke var interessert i å bruke glasuren som et dekorativt, malerisk element, var det rett og slett vanskelig å forstå glasurens plass.

EKWC, Den Bosch i Nederland, mai 2012

Vi sitter ti–tolv personer rundt langbordet i det felles kjøkkenet. Noen av oss er kunstnere, andre teknikere og assistenter. Vi kommer fra mange forskjellige land, og samtalene går i mange retninger på flere språk. En kunstner forteller at hvis vi vil se Nederland på sitt vakreste, så er det nå mens tulipanene blomstrer. Om få uker er de visnet. Hun tilføyer at denne årstiden alltid har vært spesiell for henne. Hun kommer fra Haarlem, et av landets hovedområder for blomsterdyrking, og hennes foreldre er tulipanbønder. Etter middagen finner jeg et veikart og planlegger en tur, låner en sykkel og tar den med på toget i retningen Haarlem. Derfra kan jeg sykle langs markene og ut mot kysten. Turen er psykedelisk, nærmest uvirkelig. Landet er flatt, horisontlinjen forsvinner i et punkt som minner om en karikert perspektivtegning. Den voldsomme duften, blomsterrekker i all verdens farger på kryss og tvers, så langt øyet ser. Det er fascinerende med disse lappeteppeliknende feltene. Myke tepper over det flate landskapet. Det er mange tilreisende turister, de står i veikanten og fotograferer et av landets mest ikoniske motiver. Det gjør jeg også. Først med kameraet i ro, deretter i fart fra sykkelens bagasjebrett hvor kameraet er satt på selvutløser. Fotografiene blir uskarpe, og det er med vilje. De skal gjengi følelsen av å bevege seg i fart gjennom et fargefelt.

I et lånt atelier på EKWC henger fotografiene fra tulipanmarkene på veggen. Det skarpe landskapet, og det slørete. De fikk meg til å tenke på en bestemt porselensvase med et realistisk landskapsmotiv i kongelig dansk porselen⁴ – den mine foreldre arvet fra farmor, men som stod gjemt i skapet fordi de ikke likte den, men heller ikke kunne kaste den. Min assosiasjon hadde sammenheng med motivet, men mest med stoffligheten i de akvarellslørete kvalitetene. I vasen var det så rendyrket og forseggjort. Håndmalt og glasert.



Tulipanmarkene. 1. mai 2012. Harleem, Nederland. Tulipanmarkene fotograferte jeg da jeg var på et arbeidsopphold på European Ceramic Workcentre (EKWC). Fotografiene hang på veggen i mitt lånte atelier og fikk betydning for mitt arbeid med glasur. Begge bilder er tatt med selvutløser fra et kamera som er fastmontert på en sykkel i bevegelse.

Da jeg var student, fikk jeg kjennskap til glaseringsteknikkene ved et besøk til Den Kongelige Porcelænsfabrik (også kjent som Royal Copenhagen, red.anm.) i København.⁵ Etterpå kom en ansatt fra fabrikken og underviste i grunnprinsipper for penseldekorasjon, underglasurfarger og overglasur. Vi fikk låne en spesielt tilklippet mårhårspensel, som kunne «holde på» den koboltblå underglasurfargen. Penselens form var avgjørende for å kunne trekke lange linjer uten at penselen sugde seg fast. Å male på en sugende keramikkoverflate er noe annet enn å male på et stykke papir eller lerret. Vi øvde oss på annensorterings servise, serveringsskåler og fat. Det som interesserte meg mest, var den videre utviklingen av de transparente glasurene – de som skulle legges over penseldekorasjonen og i brenningen «fremkalle» og prege underglasurens karakter. Penselstreken som før brenning hadde vært en sylskarp tegning, kunne etter brenning se helt annerledes ut. Den kunne fortsatt være skarp, men den kunne også komme ut av ovnen som en utflytende akvarell. Det var som å fremkalle et bilde. Og det var det jeg ble minnet om da jeg så fotografiene fra min sykkeltur langs tulipanmarkene i Nederland.

Det vi lærte om glasur fra Den Kongelige Porcelænsfabrik var nødvendig for å forstå forskjellen på hvordan en maler og en keramikker bruker en glasur som utgangspunkt. Et av mine forbilder er den japanske kunstneren Jun Kaneko.⁶ Han er kjent for sine store monumentale, minimalistiske skulpturer som er dekket med stramme geometriske figurer i kraftige farger. Det jeg spesielt har merket meg, er de hvor stramheten, det kontrollerte brytes av glasurene som «trekker» i figurene. Det får dem til å «gråte» og etterlater utflytende partier som følger skulpturenes former og utnytter materialenes tyngder.

I started as a painter when I was 17 and continued doing that almost full time until I was 21. But then I moved to California in 1963, not really knowing anything about what was going on, and at the time America contemporary ceramics had just started.⁷

En markant ting som skiller en maler og en keramikers arbeidsprosess, er at maleren kan følge alle faser med sitt blikk, det kan ikke keramikeren. Det er fordi glasurens farger og egenskaper først fremkalles i keramikkovnen under brenningen. I en lengre samtale med Marit Tingleff⁸ snakket vi om dette, og jeg plukket opp noe hun sa:

... at det er en modningsprosess å lære å sette pris på å ane, fremfor å se.⁹

I keramikk er det ovnen som får det siste ordet. Inntil også det utfordres.

Noter

- 1 Felles for alle leiretyper er svinn (krymp) som begynner når den flytende eller plastiske leiren starter med å tørke, og slutter etter brenning.
- 2 Lynggaard, Finn (1976). *Keramisk håndbog*, 2. utgave (s. 212–213). København: J. Fr. Clausens Forlag. Om reduksjon: «Hvad sker der hvis man setter ild til et stykke papir eller træ? – det brænder naturligvis; eller man kan sige at der sker en forbrænding. Kulstofferne i papir eller træ forbinder sig med luftens ilt under branden og produktet af denne reaktion er kuldioxid og varme. Udtrykt med kemiske symboler C + O2 ---- CO2 + varme. Hvis det ikke er tilstrækkelig ilt (O) til forbrændingen frigøres der noget kulstof og kulilte – forbrændingen vil ryge og ose. Tænker man sig den samme proces inde i et lukket ovnsrum vil der opstå et tilsvarende underskud af ilt... og det frigjorte kulstof og kulilte vil prøve at hente den nødvendige ilt fra de forhåndenværende kilder. Og da det vil betyde de ting som man i form af ler og glasurstoffer har sat ind i ovnen vil der følgelig ske en ændring af disse kemiske forbindelser. Denne ændringen gennem ilttab er det man kalder reduktion og sådanne reducerede stoffer vil ændre farve.»
- 3 EKWC (European Ceramic Workcentre) i Nederland er et internasjonalt ressurs- og forskningscenter for keramikk, hvor jeg hadde et arbeidsopphold i perioden 1. mai–1. august 2012.
- 4 Den Kongelige Porcelænsfabrik i København.
- 5 Studietur med Designskolen Kolding i 2001.
- 6 Jun Kaneko (f. 1942) er en japansk kunstner, bor i Omaha i USA.
- 7 Dorfman, John (2014). «Artist profile: The Space Between», *Art & Antiques*, March 2014 (s. 48–53).
- 8 Marit Tingleff (f. 1954), norsk keramikker.
- 9 Marit Tingleff, utdrag fra telefonsamtale 13. november 2018.

2. Avtrykkene

10. februar 2018

Jeg reiser til Silkeborg i Danmark for å se Alexandra Engelfriets seneste performance og installasjon *Skinned* i utstillingen «LER!» på Museum Jorn.¹

Inne på museet har jeg gått gjennom den store utstillingssalen som med sitt overlys og avrundede arkitektur minner om en kirke. Jeg går mot høyre, og står så i midten av tre sammenhengende rom. Her er takhøyden lavere og atmosfæren mer intim. På veggen henger en beskrivende tekst på dansk og engelsk. Først kuratorens stemme, så kunstneren i sitat. Jeg setter pris på introduksjonen. Museet bryr seg om sitt publikum:

Alexandra Engelfriet er født i Holland i 1959 og bor og arbeider i Holland og Frankrig. Gennem de sidste 25 år har hun udført enorme projekter i rå ler over hele verden. Den fysiske interaksjon med leret er omdrejningspunktet for hendes arbejde, og hendes krop, fødder, knæ, hænder og albuer er de væsentligste redskaper. Til værket *Skinned (Flået)* har hun brugt 10 tons ler.

Videre fortsetter teksten med Engelfriets egne ord:

ÇI'm looking forward to working in an interior space where the walls will contain and strengthen the effect of the presence of a mass of clay, as well as the energy with which I'll shape it. Traces of my movements will not only appear in the clay but also on the walls. After I'm done, I hope there'll be a strong sense that something has happened here! And that the viewer will be somehow overwhelmed by the presence.

My intention is to make this experience even stronger by creating imprints of my action in the clay: One will be a 3D imprint, and others will be in 2D. They'll be hanging on the walls of the two connecting spaces and will provide different experiences of the material when viewers wander from one space to another.

It's an experience of being present. As soon as I'm in the clay, I'm aware of an intense concentration. It's give and take, so I'm not the only one forming, the material also forms me. I'm looking for

the experience of not being in control, of being part of a larger whole and surrendering to that while, at the same time, being the one who forms.

There's something special about clay. I think it's impossible to find the exact words. There's something about the material that makes it a very private, intimate, and still a very universal experience—an experience of going back in time to the beginning of the world.»

Som jeg står der stille – i rommet midt mellom to rom – og leser teksten, hører og merker jeg lyder og aktivitet fra begge sider. Til høyre står et publikum foran inngangen til et rom fylt med leire. Skvulpende gjørmelyder og plaskende vann, en pause, og så nye lyder fra en kropp i leiren. Fra venstre kommer tilsvarende, men mer monotone lyder fra et videoopptak. To eldre damer har satt seg på benkene foran den lysende projeksjonen som fyller det meste av en endevegg. De hvisker til hverandre.

Jeg tenker på tiden som har gått siden jeg første gang traff Alexandra.

Guldagergaard – International Ceramic Research Center i Danmark, våren 2007

Jeg var på et tre måneders arbeidsopphold, og tilfeldigvis var hun (Alexandra Engelfriet, red.anm.) der på samme tid. Når vi hadde pause fra arbeidet, gikk vi tur, syklet i motvind til stranden, og kastet stein i havet. Vi snakket om arbeidet og fant fort ut av at vi hadde fellestrekk i hvordan vi så landskapet og opplevde behovet for fysisk kontakt med leiren.

Tilbake i museet hvor du arbeider, er ryggen din lent mot veggen. Du presser hoftene nedover mens føttene synker dypere ned i leiren. Renheten i det lille rommet er forsvunnet. Veggen var en gang hvit, en museumsvegg. Nå er gulvet dekket av leire blandet med tyntflytende rødt jernoksid oppløst i vann. Kontrasten mellom det rene og skitne er iøynefallende, men ikke overraskende. Assosiasjoner til blod er ikke til å komme utenom. Jeg lukter det. Men jeg tenker ikke på blod med frykt og avsky, heller ikke som blod fra et slakteri med døde dyr. Jeg tenker på blodet i kroppen, som den varme væsken som pumper i årene våre og som holder oss i live og i bevegelse. Væsken som alltid vil løpe den raskeste veien både gjennom



Over:
Alexandra Engelfriet, *Skinned* (2018) på Museum Jorn under utstillingen «LER! CLAY!». Foto: Leideke Kruk. Gjengitt med tillatelse fra kunstneren.

Under:
Asger Jorn på scooter (1959) under oppholdet da han utarbeidet de store relieffene i Albissola i Italia. Foto: Ugo Morabito. Gjengitt med tillatelse fra Museum Jorn.



kroppen og landskapet. Du ser ned i leiren og jeg tenker at her har blodet blitt sluppet fri og du lar det flyte gjennom kløfter og daler. Og jeg ser på deg. Jeg holder mitt speilreflekskamera i hånden og setter meg på huk i døråpningen for å betrakte deg mens du arbeider. Det er første gang at våre roller er så forskjellige som i dag. Det er noe grenseoverskridende i å fotografere og observere deg på denne måten. Jeg blir bluferdig, kanskje fordi jeg ser hvor nær kontakten mellom deg og leiren er. Dette er en ny tanke, sikkert fordi vi normalt møtes i sammenhenger hvor vi begge arbeider. Jeg har rene bukser. Få minutter senere er hele kroppen din i kontakt med leiren, og jeg gjenkjenner lyden av ditt kne som flytter leire i gjentakende jag. Det skvetter en liten klatt med rød gjørme i min retning og treffer mitt ben. Jeg rykker en anelse tilbake. Bevegelsene dine, lydene og gjentakelsene. Kneet mot leiren. Lyden i bevegelsene dine har vært den samme i alle årene jeg har kjent deg. De er insisterende, men også lyttende. Du ser ned i leiren som har tatt form etter dine avtrykk. Blikk ditt er konsentrert og avventende, og du observerer før du gjentar samme jag – med samme kne – på samme sted. Rytmen er din egen.

Noen timer senere møter jeg Alexandra i museets kafé. Håret hennes er vasket rent for leire, og hun er klar til å gå. Vi setter oss i bilen og prøver å finne en snarvei til hotellet hvor hun bor, men ender på en humpete grusvei gjennom en kolonihage. Mens vi kjører sakte mellom de vinterstengte hagene, snakker vi om Asger Jorns keramikk, og hun forteller om det store relieffet på Århus Statsgymnasium.²

Asger Jorn (1914–1973) er en dansk billedkunstner og forfatter. Han regnes som en av Danmarks viktigste kunstnere innen abstrakt ekspresjonisme.³ Jorn bodde store deler av sitt liv i den italienske byen Albissola. Byen er kjent for sin keramikk, og mange internasjonale kunstnere kom dit for å arbeide med keramisk kunst, eksempelvis Lucio Fontana, Wifredo Lam, Guiseppe Capogrossi og Pablo Picasso. Jorn møter Picasso på slutten av 1940-tallet, og Picassos keramikk påvirker Jorn i den grad at han selv begynner å arbeide med materialet. Det var i Italia at Jorn skapte mange av sine store keramiske veggrelieffer. Ellers arbeidet Jorn med keramikk hos pottemakeren Knud Jensen i Sorring utenfor Silkeborg.

Etter middagen på hotellet tar vi avskjed, og jeg går til bilen som står parkert på en stor, tom parkeringsplass. Det har begynt å snø, og veiene er dekket av et tynt hvitt lag. Der biler har kjørt, har veien blitt dekorert av sorte striper. Sikten er

dårlig, men jeg kjenner landeveien langs skogen, og etter en halvtime kjører jeg inn i mine foreldres innkjørsel. Neste morgen over frokostbordet snakker vi om utstillingen, og min mor forteller at morfar hadde studert samtidig med Asger Jorn på Silkeborg Seminarium. De hadde ikke kjent hverandre godt, men Jorn var en man la merke til. Hun tilføyde i en bisetning at morfar alltid hadde vært svært begeistret for hans malerier, men også sagt at «Jorns figurative keramik ikke var noget at råbe hurra for!»⁴ Jeg kunne høre hans påståelige stemme. Morfar likte selv å lage små uttrykksfulle figurer i keramikk. En sort terrier og en rund lampesokkel med menneskeskikkelser glasert i blågrønnlige nyanser, står på klaveret som et minne om min kreative morfar. Historien var en digresjon, men ikke desto mindre satte det tanker i gang om hvordan jeg selv hadde opplevd Jorns keramikk første gang jeg så den på Jorn Museum i Silkeborg. Jeg var tolv, kanskje tretten år. Jeg husker best museets inngangsparti, fordi det i det grønne gresset lå noen store blå steiner i keramikk. Både min mor og jeg stoppet opp ved steinene, fordi vi trodde de var laget av vår tidligere nabo som er keramiker.⁵ Det var heller ikke Jorns keramikk som fanget min interesse. Jeg syntes den var slurvete, og som morfar likte jeg best de fargesterke maleriene.

Jeg kjører mot Hirtshals for å rekke fergen til Larvik. Mens jeg kjører, tenker jeg på hvordan de siste døgnene har vært fylt av tilfeldigheter og sammentreff. Det var underlig hvordan keramikk fra min barndom plutselig smeltet sammen med keramikk fra i dag.

På vei tilbake står to bilder klare for meg: Engelfriet fotografert i leire til anklene i 2018⁶ og Asger Jorn kjørende på en scooter oppå en stor plate av rå leire, fotografert i 1959.⁷ Ser man på fotografiene, er det åpenbare likhetstrekk. To personer er intenst opptatt av å sette spor i leire. Men de to situasjonene er likevel så kontrastfylte at det er bemerkelsesverdig: Hun arbeider alene, han med selskap. Han bruker et motorredskap, hun bruker sin kropp. Han arbeider ute i samtale og motorstøy, hun arbeider inne i stillhet. Det får meg til å tenke på alle de små og individuelle detaljene som ligger gjemt i en arbeids- og skapelsesprosess. Hva påvirker en prosess? Hva tilrettelegger vi selv, og hva tar vi til oss på mer eller mindre bevisste plan? Når stenger vi inntrykkene ute, og når er vi mottakelige for å lete?

Hva hvis vi fjernet leiren fra Engelfriet og Jorn, og ser på deres kroppsholdning, ansikter og blikk? Likheten ligger i intensiteten i å undersøke noe.

Arbeidet med leiren blir en konkret årsak, nærmest et redskap som benyttes til å bringe steder, tider og personer sammen, både i utstillings- og arbeidssammenheng. Engelfriet hadde ikke kommet til Museum Jorn i Danmark hvis det ikke var for leiren. Jorn hadde antakeligvis ikke arbeidet med leire hvis det ikke hadde vært for Picassos keramikk. Jeg hadde ikke møtt Alexandra på et arbeidsopphold hvis det ikke var på grunn av keramikkverkstedene.

Som med mange andre materialer kan leiren utforskes på ulike nivåer. Man kan avansere håndverksteknikker, fordype seg i særlige uttrykk, utvikle unike materialsammensetninger, brenne i spesielle keramikkovner. Men uansett hvor komplisert det blir, så ligger det noe tankevekkende i at det første som skjer når du tar på leire, er noe så simpelt som at du etterlater et avtrykk. Det er noe de fleste legger merke til: Man har satt et spor. Trykt sitt unike fingeravtrykk inn i en materie. Markert at man har vært der. Og gjennom et avtrykk merker vi oss selv, og vi merker våre sanser, og det bekrefter noe så universelt som at vi er i live.

Noter

- «LER! / CLAY!», Museum Jorn i Silkeborg, 10. februar–10. juni 2018. Samtidskeramikk av åtte europeiske kunstnere: Miquel Barceló (Spania), William Cobbing (England), Alexandra Engelfriet (Nederland), Lawrence Epps (England), Lilibeth Cuenca Rasmussen (Danmark), Marien Schouten (Nederland), Clare Twomey (England) og Anne Wenzel (Nederland). Utstillingen er kuratert av museumsdirektør Karen Friis.
- Sommeren 1959 arbeider Asger Jorn i Albissola i Italia med et 3 meter høyt og 27 meter langt relieff i keramikk.
- I perioden 1948–1951 var Jorn medlem av gruppen COBRA (forkortelse for COpenhagen, BRuxelles og Amsterdam). Spontanitet, fantasimaleri og folkekunst er nøkkelord som knyttes til COBRA. Medlemmer i gruppen var blant andre Karel Appel, Constant (Constant Anton Nieuwenhuys) og Corneille (Guillaume Cornelis van Beverloo). Andre danske i kretsen var Ejler Bille, Egill Jacobsen, Carl-Henning Pedersen og Henry Heerup.
- Jeg kan ikke forestille meg at morfar hadde sett Jorns store relieffer, og jeg tror han sikter til småfigurene som var utstilt i Silkeborg Kunstmuseum (i dag Museum Jorn).
- Da jeg gikk på barneskole ble jeg av og til passet av keramikere Karin Grünberger. Jeg har flere barndomsminner fra verkstedet hennes, og husker hvordan jeg i hemmelighet plukket en av de blåglaserte tallerkene opp fra en avfallscontainer og tok med hjem.
- Mitt eget fotografi av Alexandra Engelfriet i det lukkede rommet på Museum Jorn, 10. februar 2018.
- Fotografiet så jeg på Jorn Museum i Silkeborg. Beskrivelsen var slik: «I 1959 kørte Asger Jorn sin scooter gennem det bløde ler i en baggård i Albissola i Italien, hvormed han satte tydelige dækaftryk i leret, der senere skulle blive en del af værket. Det enorme keramikrelief kan stadig ses i forhallen på Århus Statsgymnasium. Jorn selv skrev om værket: 'Jeg tror, at det er et arbejde, der vil forny interessen for keramik. Det tør siges.'» Se museets Facebook-side: https://www.facebook.com/museumjorn/photos/vi-varmer-op-til-udstillingen-ler-der-kan-opleves-fra-d-10-februar-d-10-juni-201/1790036401009442/ (publisert 04.01.2018; nedlastet 24.05.2019)

3. Brøytekanten

Jeg går langs bilveien.
På asfalten ligger fortsatt spredte flekker med is på steder hvor solens stråler ennå ikke har fått tak. I veikanten ligger snøen i en kompakt, loddrett brøytekant så vidt over en meter. Brøytekantens side vendt mot veien, er kappet i et snitt. Bølgeformede strektegninger av forurensning kommer til syne i gråtoner mellom tykke og tynne lag av hvitere snø. Det går mot vår, og i tiden fremover vil snømassene ikke lenger bygge seg opp, men gradvis synke sammen og smelte bort.
Neste år vil jeg gå langs samme vei og gjenfinne liknende brøytekanter.

På avstand vil de være like, men ved nærmere ettersyn vil det være forskjeller. Hvilke parametere er endret, og hvordan har det påvirket form og avtegninger? Det kunne vært en kaldere vinter, frostperioden kunne blitt avbrutt av plutselige varmebølger, eller trafikken omdirigert i en periode.
Denne brøytekanten har noe til felles med mange andre former jeg ser i landskapet, uavhengig av skala, tid og materie. Enorme fjellkjeder, små ørkenroser og trærnes forgreninger – de blir alle skapt gjennom enkle gjentakelser som påvirkes av ulike ytre omstendigheter. Når jeg ser på denne kanten av snø, får jeg et glimt inn i et språk, formenes språk, som knytter ting sammen i stedet for å skille dem fra hverandre. Slik kan jeg se på en brøytekant og tenke på et fjell.



Brøytekant. 4. april 2018. Schwartz gate, Drammen.

4. Dreieskiven

Det, der sker, naar Pottemageren sætter sig til sin Drejeskive og af det smidige Ler former en Krukke, er intet mindre end en Skabelsesproces. Efter at han med Foden har sat den store Svingskive «Driften» i Fart, drejer han med vaade *Hænder hurtigt sin* Lerklump op til en Krukke eller et Fad. [...] Opdrejningens Kunst bestaar bl.a i at lade Leret løbe jævnt op mellem begge Hænders Pekefinger, medens Tømmelfingrene styrer Karrets Kant.¹

Vivild ungdomsskole 1994²
To ganger i uken kom en lokal pottemaker og underviste i keramikk. Langs veggen mot gaten med de lave vinduene stod fire dreieskiver. Gammeldagse sparkeskiver, av typen hvor man sitter høyt på et sete foran skiven som sparkes i sving med føttenes kraft. Når svinghjulet hadde fart, kunne man med hendene konsentrere seg om å få leireklumpen i senter. Det kunne ta tid, og de første gangene fikk vi hjelp fra vår lærer, som på et sekund temmet klumpen til den lå i ro på den roterende skiven. Deretter kunne jeg bore tommelfingrene ned midt i klumpen og åpne en form. Med kombinasjon av flaks og forstand fikk jeg det etter hvert som jeg ville. Men i starten hadde mine klisne hender rundt den våte leireklumpen så lite kontroll at klumpen av og til uten forvarsel fløy av skiven, og før jeg rakk å gripe den, havnet den på gulvet eller veggen. Heldigvis kunne leiren samles opp, eltes på ny, og jeg kunne starte forfra. Jeg likte sparkeskiven slik jeg likte å sykle. Kroppens arbeid, rytmene og vekslingen mellom føttene og hendene som på skift arbeidet og hvilte. Keramiker Mårten Medbo skriver om å dreie:

Att dreja är en i allra högsta grad sinnlig upplevelse som kräver stor kroppslig och i regel även viss mental närvaro. [...] Den kroppsligt motoriska delen av aktiviteten kräver något av den mentala kapaciteten men det finns ofta ett visst utrymme kvar att disponera. Det går att tänka på annat samtidigt som man gör. Det behöver inte gå ut över kvaliteten på aktiviteten. [...] På det sättet finns det en intellektuell och meditativ dimension i den fysiskt repetitiva ansträngningen. Man är handlande och behöver inte fundera på vad man ska göra

här näst. Man är där man är och gör det man gör. Det leder till att man får utrymme att blicka inåt.³

Pottermakerskolen i Sønderborg 1997⁴
Johann⁵ var god til å dreie, så god at han kunne fortelle oss at han hadde vært med på verdensmesterskapet i dreining. Jeg fant aldri ut av hans posisjon – om han selv hadde vært bak dreieskiven eller blant publikum. Og det spilte for så vidt ingen rolle. Mitt poeng var at han i fortellingen formidlet et budskap om at man kunne bli verdensmester i den faglige disiplinen som jeg var i gang med å lære. Noe jeg ikke hadde tenkt på, men som stod klart hvis man så nærmere på utdannelsens mål. Vi skulle bli konkurransedyktige, trenete og så dyktige at vi på sikt kunne drive en forretning basert på markedets etterspørsel. I første skoleperiode skulle vi øve på det som var målbart håndverk, og karakterene ble satt etter våre prestasjoner, som ble målt ut fra kriterier som *teknikk*, *tempo* og *presisjon*. Vi skulle gjøre samme øvelser om og om igjen, for å lære hvordan leiren skulle fordeles og trekkes i riktig tykkelse, og avsluttes i en form som var identisk med de forrige. Fredag, en gang i måneden, var det dreieprøve. En time. Og når tiden var gått, kom vår lærer rundt med et avkryssings-skjema og en skjærepråd. Alle de dreide emnene ble delt med et tverrsnitt som blottla godstykkelse, og deretter ble håndverket nøye studert.

Bergen 2003
Siden pottemakerskolen er det gått noen år, og jeg er i gang med mitt masterstudium på Kunsthøgskolen i Bergen.⁶ Jeg har gradvis beveget meg bort fra funksjonelle gjenstander og er midt i en prosess hvor jeg utfordrer tillærte tenkemåter i min søken etter et eget ståsted. Som metode har jeg begynt å undersøke keramiske teknikker som jeg har lært fra tidligere utdannelser. Blant annet dreieskiven. For meg var den så tett koplet til dreide bruksgjenstander at jeg hadde vanskelig for å tenke på dreieskiven uten å tenke på dreide bruksprodukter. Mine undersøkelser handler om hvorvidt jeg kunne skyve på mine egne fastlåste holdninger. Kunne jeg beholde teknikkene (arbeidsprosessene) og snu rundt på formålet? Kunne jeg nøytralisere teknikkene, starte forfra og se på eksempelvis dreieskiven som et mer universelt verktøy, som en saks, en blyant, en sag?

Vinteren 2004

Jeg er i et tomt prosjektrom sammen med flere ganger min egen vekt i rød terrakottaleire. Den ligger stablet på en gul sekkevogn i ti kilos pakker. Ved siden av leiren står en dreieskive. Det er en elektrisk modell, av den typen hvor man sitter foroverbøyd på en lav krakk og styrer hastigheten med foten på en pedal. Motoren summer, og lyden øker med antall omdreininger i sekundet, som en bil. Jeg setter meg bak dreieskiven, og kroppen vet presis hva den skal gjøre; den arbeider på auto-matikk. Jeg starter med en større kløs, tilsvarende fem–seks kilo leire, og dreier små sylindere som passer i hånden min. Å dreie mange små emner fra en større klump kalles å «dreie på stokk». Det er en metode som ofte benyttes i produksjon, fordi man raskt kommer inn i en rytme uten avbrytelser. En, to og tre ganger trekker jeg hurtig leiren opp til en sylinder, skjærer den løs med neglene og kaster den nådeløst gjennom luften så den treffer en vegg to meter unna. Handlingene er nøye planlagt, og det handler om å teste hvordan det å kaste kan brukes som formdannende faktor.

Første forsøk startet med kast fra en stige. Jeg dreide en sylinder og holdt den forsiktig i hån-den mens jeg klatret opp til øverste trinn, og slapp den deretter rett ned på gulvet. I de mange gjen-takelsene, opp og ned av stigen, ble jeg etter noen dager likevel enig med meg selv i at metoden var for fysisk anstrengende, selv om ideen hadde noe for seg. Det førte til en justering: I stedet for å tenke opp og ned kunne jeg tenke fremover. Med to meters avstand til en vegg kunne jeg fra sittende posisjon oppnå tilsvarende kraft som fallet fra stigen.

Jeg satt uavbrutt ved dreieskiven i flere dager, og eneste avbrytelse var å hente mer leire. Det var befriende enkelt. Kroppen gjorde arbeidet, og jeg husker følelsen av lettelse og glede, som om jeg hadde løst en gåte. Jeg stolte på det jeg gjorde, og på veggen foran meg vokste det frem en form som kunne sammenlignes med strukturer fra naturen. Den var ikke kopi av noe allerede eksisterende. Den hadde en egenart og vokste etter et system som gjorde meg nysgjerrig. I prosessen fikk jeg to roller. Jeg ble utøver og betrakter samtidig. Og i øyeblikket tenkte jeg at det slett ikke var jeg som kontrollerte formen på veggen, den bare ble slik.⁷

Noter	
1	Rugde, Emil (1946). «Lertøj». I Andersen, Johs. & Møller, Viggo Sten (red.). <i>Keramik. Keramisk Teknik. Keramisk Kunst</i> , s. 41–42. København: Jul. Gjellerups Forlag. Lynggaard, Finn (1976). <i>Keramisk håndbog</i> , s. 189. Oslo: Aschehoug. (2. utg., s. 84–85; København: J. Fr. Clausens Forlag.)
2	En skoletype for fjorten–atten åringer basert på Grundtvigs pedagogikk. Jeg var elev på Vivild ungdomsskole i perioden 1994–1996.
3	Medbo, Mårten (2012). <i>Att dreja eller inte dreja, det är frågan</i> , Kurs i Kunskapsfilosofi, Dramatiska Högskolan, HDK – Högskolan för design och konsthantverk (Göteborg), s. 7.
4	Keramikkskolen (Pottemagerskolen) EUC Syd i Sønderborg. Jeg var elev i første skoleperiode i 1997.
5	Johann Grassberger var en av keramikkskolens undervisere gjennom 39 år. Skolen EUC Syd ble nedlagt i 2010.
6	Mitt eksamensprosjekt fikk tittelen <i>Køster_Holst_metoden</i> . Prosjektet var motivert av en søken etter et eget kunstnerisk ståsted. Resultatet ble et arkiv av avkast, produkter, biprodukter fra prosessuelle eksperimenter knyttet til tradisjonelle keramiske teknikker. Det ble gjennomført ved Kunsthøgskolen i Bergen (KHiB) i perioden 2003–2006.
7	Kasteprojektet er blitt vist i ulike versjoner i offentlige utstillinger: Buskerud Kunstsenter i Drammen (2013); Kunstnerforbundet i Oslo (2010); Galerie Favardin & de Verneuil i Paris (2010); Guldagergaard International Ceramik Center i Danmark (2007).

5. Eiketreet

For tiden arbeider jeg med nye runder på leireplatene – jeg sager i keramikkplatene laget av de mange lag og setter dem sammen igjen. Da jeg stod ved sagen i siste uke fikk jeg en følelse av at jeg hadde gjort det samme før, og når jeg tenkte etter gjenkjente jeg «rytmen» fra et tidligere prosjekt som jeg kalte «Tømmerstokk-prosjekt» som jeg arbeidet på i perioden 2009–2013. Jeg saget og saget i kassert tømmer, makulerte det i bittesmå stykker og sammensatte det igjen. Det startet på et sagbruk hvor jeg arbeidet en måned, fordi jeg ville undersøke noe om treets indre strukturer. Hvor jeg vil hen når jeg forteller det, er at jeg i skrivende stund kanskje på grund av sagen – eller det å *sage*, ser forbindelser til hvordan trær gror og hvordan man ved å finne inn til kjernen i treet kan kartlegge hele formens historikk, altså lese i årringene. Keramikkplaten ble plutselig et stykke tre ... og når jeg så denne sammenhengen, kom det en annen ting på plass; for å snakke om en *form som gror* – vokser etter systemer eller noe lignende ...

Dette er hentet fra en e-postutveksling med Anne Gry Haugland¹ i mars 2018, hvor vi kommer inn på ideer og tanker om «å gro en form». Haugland svarer:

Dine tanker om lerlagene som årringe i trøe giver meget fin mening. Det var noget af det samme, jeg tænkte, da jeg talte om dine plader som aflejringer, der indkapsler tiden som form. Jeg kan huske, at du på et tidspunkt havde fået at vide, at du skulle medtænke det performative element i dine tavler – altså dit eget kropslige arbejde som en del af værket. Jeg tror snarere, at det er dette element af tid; denne balance mellem de faste ting, du gør hver dag, der får formen til at vokse – og så det uforudsigelige element, som ligger i materialet, du bruger. Det er spændingen mellem det faste handlingsmønster og den uforudsigelige formdannelse, der er så interessant. Det er det samme, der sker når et træ vokser: Et træ kan kun vokse ved at

lægge lag på lag af ved udenpå sin «gamle» form – dvs. strukturen for selve væksten er konstant og egentlig ret simpel. Men de stadige variationer i vækstbetingelser og hændelser (grene der knækker, en særlig tør sommer osv.) gør, at formen bliver unik og kompleks. Så ja, du «gror form» – og du er både skaber og iagttager på samme tid mens du gør det. Og når du savor i dine (keramikk-) plader ser du tiden, der er gået og formens vækst undervejs.

Stammen til et velvokst tre ligger på et betonggulv i et verksted. Barken er mørk og grov, og treets diameter må være nærmere to meter. Det er hugget et stort kvadratisk hull i stammen. En tom klappstol står vendt mot hullet i treet, og en voksen mann i arbeidsklær; brune bukser, støvete gråblå skjorte og sorte sko, ser ut til å nærmest kravle inn i uthulingen i treet, som er større enn hans egen kropp. Ansiktet hans forsvinner. Han uthuler treet med håndverktøy. Avkapp ligger hvor det falt. Gulvet er dekket av sandfarget tre i ulike størrelser, alt fra vedkubber, byggeklosser og spon til hauger av støv. Manuelt og omsorgsfullt graver han frem treets innerste kjerne. Han går bakover i tid som om han obduserer treets levde liv.²

Giuseppe Penone er født i 1947 i Italia. Han ble utdannet fra Accademia Albertina de Belle Arti i Torino på slutten av 1960-tallet.

Arte Povera som direkte oversatt betyr «fattig kunst», er en kunstbevegelse som utviklet seg i Italia på slutten av 1960-tallet. Denne retningen, gjerne regnet for en type avantgarde-kunst, oppsto som en reaksjon mot samtidens teknologiske og materielle utvikling, samt de etablerte statlige institusjonene. Termen «arte povera» ble introduser i 1967 av kunstteoretikeren Germano Celant og henviser vanligvis til tredimensjonale arbeider utført i materialer som tradisjonelt har vært uten kunstnerisk verdi. Disse materialene kunne for eksempel være neonlys, filler, tekst og naturmaterialer. Kunstnerne ønsket å gi det menneskelige subjektet en sentral rolle i det kunstneriske uttrykket og la vekt på den kunstneriske prosessen.³

Mitt første møte med Penones arbeider var i 2005 i samlingen på Tate Modern i London. Jeg var student på Kunsthøgskolen i Bergen (KHiB), vi var på studietur, og etter flere dager med intenst program var jeg nesten ikke mottakelig for flere inntrykk, hverken av kunst eller bylivet generelt. Jeg går alene og er ukonsentrert. Står stille på museets rulletrapp, kjører opp og ned gjennom byggets mange etasjer. En labyrint av rom. På et tidspunkt hvor jeg minst venter det, fanges min oppmerksomhet. Jeg stopper ved fire større skulpturer. De er trær, med tittelen *Tree of 12 Metres* (1980–1982).⁴ De er tiltrekkende, og det er noe befriende ved å merke hvordan jeg responderer på trærne uten følelsen av å skulle fortolke, begrunne eller forvente noe. De appellerer direkte. Magefølelsen er ikke til å ta feil av.

Etter museumsbesøket stopper jeg ved et antikvariat. Når jeg åpner døren, kommer jeg inn i et smalt og avlangt lokale. En mann nærmere pensjonsalder står bak et bord. Han er opptatt av å sortere bøker som ligger foran ham i høye stabler. Han ser opp, nikker så vidt uten å si noe mer. Jeg går inn. Gulvet er dekket av et mørkerødt teppe, og veggene er tettpakket av bøker som et stripet tapet. Det er stille, og jeg hører knapt mine egne trinn når jeg går rundt på det myke teppet. Ekkofritt. Som en scene fra en film. Her lukter det tobakksrøyk. Jeg går mot et gammelt uttrekksbord med solide bein. Det er dekket med oppslåtte bøker, men det er kassene som står på gulvet under bordet, jeg vil se. De er fylt med utstillingskataloger, og jeg setter meg på huk og leter, uten helt å vite hva jeg ser etter. Jeg betaler for tre publikasjoner før jeg går.

Den ene boken i et langt høyformat er en samling av Penones lyrikk skrevet fra perioden 1968–1995. Jeg kan fortsatt lese enkelte sider igjen og igjen.

Capturing the green of the forest.
Running through the green of the forest
with a gesture. Rubbing the green of the
forest overlaying the green of the forest.
Imagining the thickness of the green of
the forest. Working with the splendor and
density of green of the forest. Consuming
the green of the forest against the forest.
Repeating the forest with the green of the
forest.⁵

Frijsenborg skog, høsten 2010

Jeg går av skogsveien mot lysningen og følger et inngjerdet stykke eng hvor gresset har vokst høyt. Her er mange fasaner. De gjemmer seg i det høye gresset, inntil noe forstyrrer dem og de løper forvirret rundt. Deres skrik er så gjennomtrengende og plutselige. Jeg blir alltid så forskrekket. Så ser jeg trærne jeg leter etter. Det er bare få igjen. Gamle kjemper. De er halvt levende og halvt døde med sine dype sprekker og uhelbredelige sår. Mosegrodd bark i sikksakkmønster i dype fuger følger organisk treets utvekster som en rynket hud. Eikene er så kraftige at de gjør selv store trær unge. Det stemmer nok at det skal ti–tolv personer til for å nå rundt den største gamle eiken. Det er nå noen år siden at jeg sist så de gamle eiketrærne, men de dukker ofte opp i mine tanker, i det seneste på grunn av mitt arbeid med tolv store keramikkplater som bygges opp av tynne lag av flytende leire som legges over hverandre i mange gjentakelser. Min arbeidsmetode har fellestrekk med treets vekst. Jeg datostempler keramikkplatenes lag, og de kan telles på samme måten som trærnes årringer. Men det var ikke bare det. Leireplatenes ru overflate blir som bark. Jeg kunne gjenkjenne følelsen i hånden fra hvordan det var å legge hånden på barken av det gamle eiketreet. Jeg tenkte at treet var som et varmt fjell. At tiden hadde stått stille.

Danmarks eldste eik anslås til å være knapt to tusen år gammel.⁶ Det vil si at den begynte å vokse midt i jernalderen og før vikingtiden. Jeg blir nysgjerrig på eiketrærnes historie i Frijsenborg skog og vil finne ut av om de er blitt aldersbestemt, men finner ingen informasjon om akkurat disse trærne. Ut fra størrelsen kan man imidlertid anslå at de er rundt tusen år gamle. Frijsenborg gods⁷ er første gang beskrevet på 1400-tallet hvor det tilhørte slekten Kalf eller Kalle. På 1500-tallet tilhørte godset kongen og deretter en rekke navngitte baroner, adelsslekter og lensgrever. I 1815 var det Danmarks største gods og bestod av 12 hovedgårder og 42 kirker.⁸ Jeg tenker på eiketrærne som har overlevd alle disse betydningsfulle menneskenes historier.

Hvis man sier at menneskeliv strekker seg over hundre år, så vil trærne forholde seg til tusener og bergarter til millioner. Lag på lag bygges menneskenes liv, trærnes stammer og landskapes former.

Noter

- 1

Haugland, Anne Gry (f. 1971) har en ph.d. fra Københavns Universitet med avhandlingen *Naturen i ånden. Naturfilosofien i Inger Christensens forfatterskab* (2012) og er lektor i Metodefag på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium i København.
- 2

Fotografiet er tatt i kunstnerens studio i Torino, hvor Penone selv arbeider på verket *Cedro di Versailles (Cedar of Versailles)* i perioden 2000–2003. Celant, G; Mays, JB & Semin, D. (2013). *Giuseppe Penone: The Hidden Life Within*, Teitelbaum, Matthew (red.), s. 204. London: Black Dog Publisig.
- 3

Sitatet fortsetter: «Temaet i kunsten var ofte forholdet mellom natur og kultur. Arte povera blir gjerne sett på som en motsats til futurisme og minimalisme. [...] Blant de fremste kunstnerne innen arte povera er Giovanni Anselmo, Alighiero e Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio.» Se *Store norske leksikons* nettutgave: https://snl.no/arte_povera (publisert 20.02.2018; nedlastet 24.05.2019).
- 4

Penone, Giuseppe, *Albero di 12 metri (Tree of 12 Metres)* (1980–1982), størrelse 600 × 50 × 50 cm. Skulpturene tilhører samlingen på Tate Modern i London og ble innkjøpt i 1989.
- 5

Guiseppe Penone, Carré d'Art – Musée d'art contemporain (Nîmes); Museum De Pont (Tilburg) & Galleria Civica di Arte Contemporanea (Trento) (1997), s. 109. Oversettelse fra italiensk av Comoy, Lucian Henry. Torino: Hopefulmonster editore.
- 6

Danmarks eldste eik er Kongeegen i Jægerspris. Det anslås at den er 1 600–2 000 år gammel.
- 7

Frijsenborg gods og slott ligger på Jylland, 25 kilometer nordvest for Århus.
- 8

Se *Store Norske leksikons* nettutgave: <https://snl.no/Frijsenborg> (29.09.2014; nedlastet 24.05.2019)

Eiketreet. Frijsenborg skov nordvest for Åshus. Trykket i *Artist Book (Katrine Kæster Holst no. 2)* i etterkant av at jeg var på et arbeidsopphold på Spillum Dampsag og Høvleri i Nord-Trøndelag. Bildet er fotografert i 2010.



6. Formlene

Keramikken falder ind under begrebet *kunsthåndværk*, og man bør lægge vel mærke til sidste del i dette ord. En forudsætning for nogensinde at komme til at lave kunst af leret vil for de 99 % vedkommende være, at de har tilstrækkelig fodfæste i selve *håndværket*. Først når dette beherskes og man kender materia- lenes muligheder og sine egne evner, kan man begynde på at tilføje egne kunst- neriske ideer.¹

Dette er hentet fra siste del av innledningen i *Keramisk håndbog* skrevet av den danske keramikeren Finn Lynggaard.² Jeg har tatt den og et annet enda eldre oppslagsverk om keramikk³ frem fra bokhyllen min fordi jeg leter etter kapitler om glasurkjemi. Den eldste av de to bøkene har en teknisk grundighet som tar leseren tilbake i tid og historie. Den yngste tilhører en fagtradisjon som minner mye om utdannelsen jeg fikk ved Design- skolen i Kolding.⁴ Lynggaards bok kom første gang ut på dansk i 1968, og en norsk utgave kom i 1972. Den ble raskt en viktig fagbok i keramikkutan- ningen også i Norge, både fordi den var grundig og pedagogisk skrevet, og fordi den var oversatt til norsk.⁵

Glasur kan kort beskrives som en blanding af forskellige krystallinske mineraler som ved en smelteproces og følgende afkøling danner et glasagtig, ukrySTALLinsk dække på en lerting. Alt efter glasurens sammen- sætning og indhold af større eller mindre mængder af f.eks. bly, feldspat, kvarts eller farvende oxider kan resultatet være enten mat, blankt, dækkende, transparent eller farvet. [...] Som selve ordet siger er glasur beslægtet med glas. Fremstillingen af de to ting har væsentlige lighedspunkter; men hvor glas i sig selv er et produkt som lader sig forme og bruge til det ene eller andet formål, er glasur beregnet til at dække en lerflade og tjener til at gøre denne tæt, glat eller bare køn. [...] Så langt tilbage som 4 000 år før vor tidsregning menes ægypterne at have haft kendskab til glasurfremstilling. Først gennem de sidste hundrede år og med den stigende industri- alisering har vi, takket være videnskabelig

forskning, i dag et omfattende kendskab til de kemiske processer som betinger hele glasurfremstillingen. [...] Hvor den kine- siske og japanske pottemager var henvist til at arbejde med overleverede anvisninger på at lave denne eller hin glasur af de forskellige naturligt forekommende råprodukter, kan vi i dag ved omhyggelige beregninger forud kalkulere vore glasurers sammensætninger.⁶

Min kunnskap om utvikling av egne glasurer og silikatkjemi⁷ fikk jeg fra glasurundervisningen med Lisbeth Voigt Durant.⁸ Med pensumtekster fra *Lisbeths glasur-vejviser*, en tykk ringperm med kopierte sider, lærte vi om keramiske materialers egenskaper og muligheter gjennom utdannelsens tre første grunnleggende år. Det foregikk både gjennom teoriundervisning og verkstedpraksis. Skolens glasurarkiv hadde en sentral rolle for læring, og det var studentene selv som stod for produksjonen av nye prøver som del av den obliga- toriske undervisningen. Arkivet vokste i takt med årene som gikk, og omfanget var etter hvert så stort at størrelsen ble beskrevet i antall høyskap. De stod på rad og rekker i undervisningslokalet og var et stort bibliotek. Åpnet man et skap, var det tettpakket med brett med hundrevis av små glasurprøver festet på rekker og i diagrammer.

En vellykket glasurprøve inneholder mye informasjon. Den skal gi et inntrykk av både glasurens farger og smeltepunkter, men også andre egenskaper. Eksempelvis hvordan den flyter på både en loddrett og vannrett flate, hvordan den trekker kanter og renner, legger seg i fordypninger, om det i overflaten dannes uønskede utslag som krakeleringer, nålestikk, bobler og lignende. I til- legg til selve glasuren må det også være plass til at man kan skrive formelen eller andre kjennetegn på prøven. Utfyllende informasjoner om glasurens oppskrifter, brenningstemperatur og brenning- satmosfære og hvilke leiretyper glasuren er testet på, legges i et papirarkiv. Mange små og større faktorer påvirker resultatene, og en prøve uten presis informasjon kan ikke reproduseres.

For en nybegynner kunne det virke uoverskuelig, nærmest utilgjengelig, å finne frem i skolens glasurarkiv. Det var ikke sortert etter visuelle resultater, men etter formler og oppskrif- ter. Fant man glasureksempelr man kunne bruke

til sitt eget arbeid, var prosessen videre å gå til papirarkivet. Glasurprøvene uten permene var i praksis verdiløse. Permene var på Lisbeths kontor, og det var hun som gjennom 40 år hadde vært pådriver for arkivets utvikling. Det var et livsverk.

Indenfor Keramikken er Glasur og Glasur- recepter noget af det mest alsidige og tildels forvirrende, der tænkes kan, idet der findes alle overgange fra de simpleste Ler- og Saltglasurer til meget komplicerede og indviklet sammensat Glasurer. Det var derfor af største Betydning, at den fremragende tyske Keramiker *Seger* i Slutningen af forrige Arhundrede fik bragt nogen Orden i denne Forvirring ved sine Glasurformler, der i nogen Grad fører Glasurerne fra Receptvirvarret over på vitenskabelig kemisk Grund, idet Opmærk- somheden flyttes fra de maaske ret tilfældige Råmaterialer, der benyttes, over til Stofindholdet i den færdige Glasur.⁹

Når glasurens grunnoppskrift var funnet og glasur- prøven lagt tilbake på plass i skapet, ble arbeidet praktisk. Da kunne jeg ta på arbeidsklær, finne støv- maske og plasthansker og gå til laboratoriet. Slå på ventilasjonsviften, og den ville lavmælt fylle rommet med en konstant summing over langbordet i børstet stål, som alltid skulle holdes rent. Når man tok frem den følsomme laboratorievekten som måtte finjusteres ved å skru forsiktig på bakerste vektlodd, var det som å stille inn sin egen konsentrasjon. Med den nedskrevne glasuroppskriften omregnet til prosent og mengdeforhold kunne man deretter begynne å veie ingrediensene. De var oppbevart i bøtter med lokk merket med kjemiske betegnelser. Glasurer kunne inneholde alt fra tre til mange forskjellige råstoffer, og det var viktig å ha telling så ingenting ble oversett eller gjentatt. Råstoffer i pulverform er vanskelig å skjelne fra hverandre. Hvite, grå, brunrødlige jordfarger med ganske få kjennetegn. Ble stoffene først blandet, kunne det ikke reverseres. Den kostbare rene kobolten kunne i et ukonsentrert øyeblikk bli til verdiløst avfall hvis det ble blandet. Slurv er et skjellsord i et laborato- rium. En glasurprøve må veies presist. Hvis den fører til gode resultater, må all informasjon være nøyaktig, ellers vil de kjemiske prosessene og de forskjellige stoffenes innbyrdes reaksjon forbli ukjente fenome- ner, og hva skulle man egentlig lære av det?

[...] og umådeligt mange prøver skal afvejes og brændes, inden man når frem

til et acceptabelt resultat. Men er det der så endelig, opvejer det rigeligt mange timers møje og besvær – der vil måske til alle tider være så meget alkymist tilbage i én, at man ikke kan lade være med at undre sig over at det kan lade sig gøre.¹⁰

Etter studiet i Kolding hadde jeg utviklet 800–1 000 forskjellige glasurprøver. De er oppbevart i pappkasser hvor det står *Glasurprøver 1999–2003*. Arkivet ble laget som en del av en læringsprosess, en innføring i glasurkjemi hvor jeg fikk kjennskap til grundig testing, feiling og glasur- materialenes potensiale. Å lage en glasurprøve var å realisere et konsept gjennom teori og praksis. Kontrastene mellom formlenes tørre matematikk og glasurens forføreriske fysikk var fascinerende. Segerformelen var tall som ble til virkelighet i materiale og fargedannelser.

I boken *Matematikkens Filosofi* har jeg understreket introduksjonens første setning:

Allerede i oldtiden vidste man, hvordan man kunne beskrive virkeligheten med tall.¹¹

Drammen, 2018

I mitt atelier, et tomt klasselokale på en nedlagt skole, er gulvet for tiden dekket med arbeid: oppslåtte bøker, svarte A3-permer, utskrifter av foto på kopipapir, en keramikkplate i en transport- kasse, noen innrammede tegninger lent mot en vegg, og på et stort grått tekstil ligger 46 teg- ninger i A4-størrelser. På gulvet mellom alt dette er også glasurarkivet fra Kolding. Jeg har pakket det ut og lagt noen hundre av prøvene på rad og rekker. De dekker et areal på omtrent fire kvadrat- meter. Glasurarkivet har ligget på denne måten i tre måneder. Jeg har hørt meg selv si til besøkende som nysgjerrig har spurt om glasurene: «Det er et gammelt arbeid, nesten tyve år, og jeg er i gang med å undersøke hva og hvordan glasurprøvene – særlig det å arbeide med formlene – har betydd og hvordan det har påvirket min tankegang i andre sammenhenger ...» Når samtalene er blitt lenger, har jeg plukket et glasureksempel fra rekkene og forklart hva de påskrevne tallene og bokstav- kodene betyr.

Gjennom årene har jeg passet på arkivet og brukt det på forskjellige måter. Og selv om det ikke har vært brukt som det egentlig var tiltenkt, har det bestandig vært en tilbakevendende inspirasjon å gjense det. Når jeg ser på arkivet i dag, blir jeg forundret over mengden – hva var

det som drev meg til å lage så mange? Gjenta det samme systemet om og om igjen? Arbeidet er langsommelig og tålmodighetskrevende, men jeg husker ikke at gjentakelsene gjorde meg trett. Tvert imot, for i takt med at mengden økte, vokste også min fascinasjon. Detaljnivåets betydning ble tydeligere og tydeligere. Det var bare en bitte liten justering som skulle til for å få store utsving i en glasur. Jeg fortsatte å oppdage noe nytt.

Det var det som drev mitt arbeid. Veien videre bare fortsatte og fortsatte. I dag vil jeg si at arbeidet med glasurarkivet var min introduksjon til ideen om å arbeide konseptuelt. Jeg visste det bare ikke den gangen.

Illustrasjon av et konsept, fra et av de mange tegningene til den første utgaven av Konseptkunst.

Ordet *konsept* kommer af latin *conceptus* «tanke, begreb», afledt af *concupere* «opfatte, begribe», af *kon-* og *capere* «tage, gribe». ¹²

Illustrasjon av et konsept, fra et av de mange tegningene til den første utgaven av Konseptkunst.

Noter	
- Lynggaard, Finn (1976). <i>Keramisk håndbog</i> (2. utg.), s. 84–85. København: J. Fr. Clausens Forlag. - Lynggaard, Finn (1930–2011) var en dansk keramiker og glasskunstner, utdannet ved Kunstakademiet i København (1951–1956). - Rugde, Emil (1946). «Lertøj». I Andersen, Johs. & Møller, Viggo Sten (red.). <i>Keramik. Keramisk Teknik. Keramisk Kunst</i>. København: Jul. Gjellerups Forlag. - Designskolen Kolding (tidligere Kunsthåndverkerskolen) hadde i årene 1968–2007 en keramikkavdeling hvor mange av Danmarks keramikere er utdannet. Avdelingen ble lukket på bakgrunn av et politisk vedtak og omorganisert. Jeg var student i perioden 1999–2003. - Opplysninger fra Malterud, Nina, norsk keramiker utdannet ved Statens håndverks- og kunstindustriskole (SHKS) i perioden 1971–1974. - Lynggaard, Finn (1976), op.cit., s. 84–85. <i>Silikatkjemi</i> er betegnelsen for å beregne, utvikle eller endre glasur ut ifra kjemiske forutsetninger. - Voigt, Lisbeth (f. 1946) er en dansk keramiker, utdannet pottemaker i 1969. Var ved Istitito per La Ceramica, Laboratorio Tecnologico i Faenza i Italia I årene 1969–1971. Var senere lærer og fagleder på Designskolen i Kolding, keramisk avdeling (1971–2007). - Johs. Andersen et al. (1946). op. cit., s. 173. Sitatet fortsetter: «[...] var Brug for methodisk Forskning, og Indledningen af en saadan kan passende tidsfæstes til omkring 1870, da Tyskeren Herman Seger (1839–93) satte sitt Livsarbejde ind her. Seger forenede en sjælden Grad keramisk Praksis og vitenskabelig Methode i een person, og hans Arbejder er prægede af en usædvanlig Alsidighed. Han har således systematisk behandlet Emner som Lerarternes Opbygning, Glasurfejl, japansk Porcelæns- og Dekorationsteknik, og han huskes vel i særlig Grad for sin Kontrol af den keramiske Brænding uvurderlige Kegleserie.» - Lynggaard, Finn (1976). op. cit., s. 84–85. - Pedersen, Stig Andur (2008). «Matematikkens filosofi». I Hendricks, H. F. & W. Pedersen, S (red.) (2008). <i>Et spadestik dybere: Præsentation af 10 filosofiske discipliner</i>, s. 74–107. London & København: Automatic Press. - Bogh, Mikkel; <i>konseptkunst i Den Store Danske, Gyldendal</i>, nettutgaven: http://denstoredanske.dk/index.php?sideld=108811 (publisert 02.03.2017; nedlastet 24.05.2019).	

7. Glasuravfallet

Illustrasjon av et konsept, fra et av de mange tegningene til den første utgaven av Konseptkunst.

Kunsthøgskolen i Oslo 2015

Hanna¹ er student og arbeider med et prosjekt med mange glasurprøver. Jeg har lagt merke til måten hun veier, blander, sikter og rengjør, og spør om jeg kan filme en dag hvor hun arbeider i glasurlaboratoriet.

Vi møtes i laboratoriet, hun skal blande tre forskjellige glasurer. Hun har med notatboken sin hvor oppskriftene står skrevet med håndskrift. Det er som en kokebok, ingrediensene står på linjer under hverandre. Først i prosent, så omregnet til mengdeforhold i gram. Jeg finner en høy krakk som går an å stå på mens jeg skal filme arbeidsproses- sen ovenfra med et håndholdt videokamera. Jeg stiller skarpt på bøtten som står på vekten. Hanna starter sitt arbeid. Først veies hovedingrediensene: nefelinsyenitt, kaolin, kvarts, kritt. Gradvis fylles bøtten med gråhvitt pulver. Når hun kommer til oppskriftens små tall, de fargede metallene og pigmentene, erstattes bøtten med et stykke avrevet avispapir som legges på vekten. 0,5 gram kobber er en liten mengde. Med fingeren slår hun forsiktig på teskjeen så det mørke metallpulveret drysser ned på avispapiret. Når alle ingredienser er målt, setter hun lokk på bøtten og rister kraftig for å blande stoffene. Deretter går hun ut av skjermbildet og bort til vasken for å tilføre vann.

For meg har det alltid vært noe spesielt med øyeblikket når man blander de fargede metalloksidene sammen med de andre ingre- diensene.² Med bare få oksider kan man oppnå et bredt spekter av farger, sjatteringer, dybder og strukturer. Fargene avhenger ikke bare av de enkelte oksidene, men også av alle de andre bestanddelene i glasuren. Mange keramikere bruker også ferdigblandede pigmenter ³ for å få flere nyanser og mer kraftfulle og mettede farger.

Jeg tiltrekkes mest av metalloksidene, fordi det er materialer som brukes til langt flere formål enn *bare* som et middel for å skape en farge. I metallenes navn, for eksempel kobolt, kobber, jern og titan ligger det så mange referanser som åpner for historier som handler om tradisjoner, økonomi, politikk, fortid, fremtid, miljø, hendelser og myter. Når jeg arbeider med materialene, dukker det opp sammenhenger, forestillinger og assosiasjoner. Det kan starte et helt vilkårlig sted, i de helt små ubetydelige ting alt etter hva som nettopp ble spilt på radioen, stod i avisen, på net- tet eller bare ble registrert i forbifarten på et tog

Illustrasjon av et konsept, fra et av de mange tegningene til den første utgaven av Konseptkunst.

eller overhørt på bussen. Løsrevne assosiasjoner blander seg inn i det jeg gjør, mens jeg gjør det.

Illustrasjon av et konsept, fra et av de mange tegningene til den første utgaven av Konseptkunst.

Ä P3403 Koboltoksid Helseskadelig. Miljø- skadelig. Inneholder trikobolt tetraoksid (93–100 %) koboltoksid (0–5 %) natrium- karbonat (0–2 %) Farlig ved svelging. Kan gi allergi ved hudkontakt. Giftig for vannlevende organismer; Kan forårsake uønskede langtidsvirkninger i vannmiljø. Oppbevares utilgjengelig for barn. Unngå hudkontakt. Bruk egnede vernehansker. Dette kjemikaliet og dets emballasje skal behandles som farlig avfall. Unngå utslipp til miljøet. Se helse-, miljø- og sikkerhets- datablad for videre informasjon.⁴

Illustrasjon av et konsept, fra et av de mange tegningene til den første utgaven av Konseptkunst.

Kobolt var lenge et mineral få var interessert i. Noen forbinder det kanskje bare med den intense blåfargen. [...] Nå har mineralet imidlertid fått et voldsomt oppsving, og skapte profittfest i finans- bransjen i året som har gått. Årsaken: Elbil-batterier. Mineralet er en nøkkel- ingrediens i oppladbare batterier som brukes i elbiler (samt pc-er og telefoner). Et typisk elbil-batteri inneholder omlag 20 kilo (!) kobolt. Årsaken til at metallet er attraktivt å bruke i slike lithium- ionbatterier, er at kobolt øker rekkevidden. [...] Så hva er problemet? Om to år forventer markedsanalytikere at nærmere 20 prosent av kobolt på markedet brukes på elbil-batterier. [...] Så hvorfor ikke bare grave etter mer kobolt? Problemet er at over 60 prosent av verdens koboltreserver finnes i Kongo, et land herjet av borgerkrig fram til 2003, som kan skilte med tittelen verdens 20. mest korrupte land, ifølge Transparency Internationals korrupsjons- indeks (2016). [...] Selv om en av Kongos gigantgruver Katanga nylig annonserte at den starter opp produksjonen igjen for fullt etter to år med oppussing, mener eksper- ter at verdens koboltprodusenter ikke klarer å hamle opp med etterspørselen på sikt. Wood Mackenzie, et analysebyrå innen energimarkedet, frykter markedet rett og slett kan gå tom for kobolt.⁵

Jeg avslutter filmingen i glasurlaboratoriet og ser nærmere på en tiliters bøtte som står på gulvet. Den er merket «Glasuravfall» med store, hurtig skrevne bokstaver. Bunnen er dekket med klumper av udefinerbare ingredienser som svømmer rundt i en mangefarget grøtmasse. I laboratoriet blir kontrasten mellom avfallet og de rene ingrediensene, pulver i stålskuffer, så markant. Når rene ingredienser blandes, transformeres de som regel til merverdi i form av en glasur i keramikerens tilfelle, men når ingrediensene først er blandet, kan prosessen ikke reverseres. Feilblandede eller mislykkede glasurer ender som avfall.

På nogle værksteder ser man bøtter eller spande med betegnelser som «rester» eller «slåsammen». Det er som regel et gråligt fludium og værkstedsejeren vil kunne oplyse at det drejer sig om glasurrester eller afprøvede glasursjatter (mislykkede?) som ender heri. Lad det være sagt meget enkelt: det dur ikke!! [det fungerer ikke som glasur]⁶

Det motsatte av å blande må være å separere. Det får meg til å tenke på bergverksindustri, gruvedrift og foredlingsprosesser som gjør alt for å få kontroll på råstoffet. Jo renere råstoffet er, desto større forutsigbarhet og kjennskap til egenskaper og muligheter får man. Deretter kan stoffene på ny settes sammen, og for å sette dem sammen, må vi vite ganske detaljert hva de består av. Eksempelvis kjemiske formler, forholdstall og renhetsgrad. Hvis vi mister kontrollen over informasjonen, taper råstoffet sin verdi, i hvert fall innen en industriell tankegang.

Jeg begynte å følge med på bøttene. Som i alt annet avfall kan man lese og tolke mye ut fra innholdet. I bøtten lå keramikkavdelingens feilblandinger og restprodukter, men det lå også mange andre spørsmål som kunne være interessante å undersøke. Jeg spurte verksmesteren på keramikk om han i stedet for å sende glasuravfallet bort, kunne sette bøttene på mitt kontor.

Glasuravfallet hopet seg opp i titalls bøtter. Jeg hadde etterhvert et lager av avfall, og jeg sørget for at de ikke tørket ut. Jeg ville bevare konsistensen mellom plastisk og flytende, så jeg kunne grave i massene med en skje uten å ødelegge avfallets historikk. De første forsøkene med glasuravfallet handlet rett og slett om å tømme en bøtte, og se på de marmorerte lagene og kartlegge assosiasjoner.

Med glasuravfallet hadde jeg funnet et utgangspunkt som representerte alt det motsatte

av det som vanligvis kjennetegner glasurkjemi. Jeg hadde ingen informasjon, ingen rene råstoffer og ingen forutsigbarhet. Hva hadde jeg igjen? Hvordan kunne jeg bruke disse begrensningene til å finne opp andre fremgangsmetoder? Jeg bestemte at én bøtte med glasuravfall var et prosjekt, og for hver bøtte måtte jeg endre på mine fremgangsmetoder.⁷ Eksempel fra et av bøtte-prosjektene:

32 kilo avfall deles til 32 nye porsjoner, hver på 1 kilogram

Hver porsjon røres til en flytende masse (tilsvarende en vanlig glasur)

Massen siktes og fordeles i ytterligere nye porsjoner så jeg har 6 versjoner av samme blanding

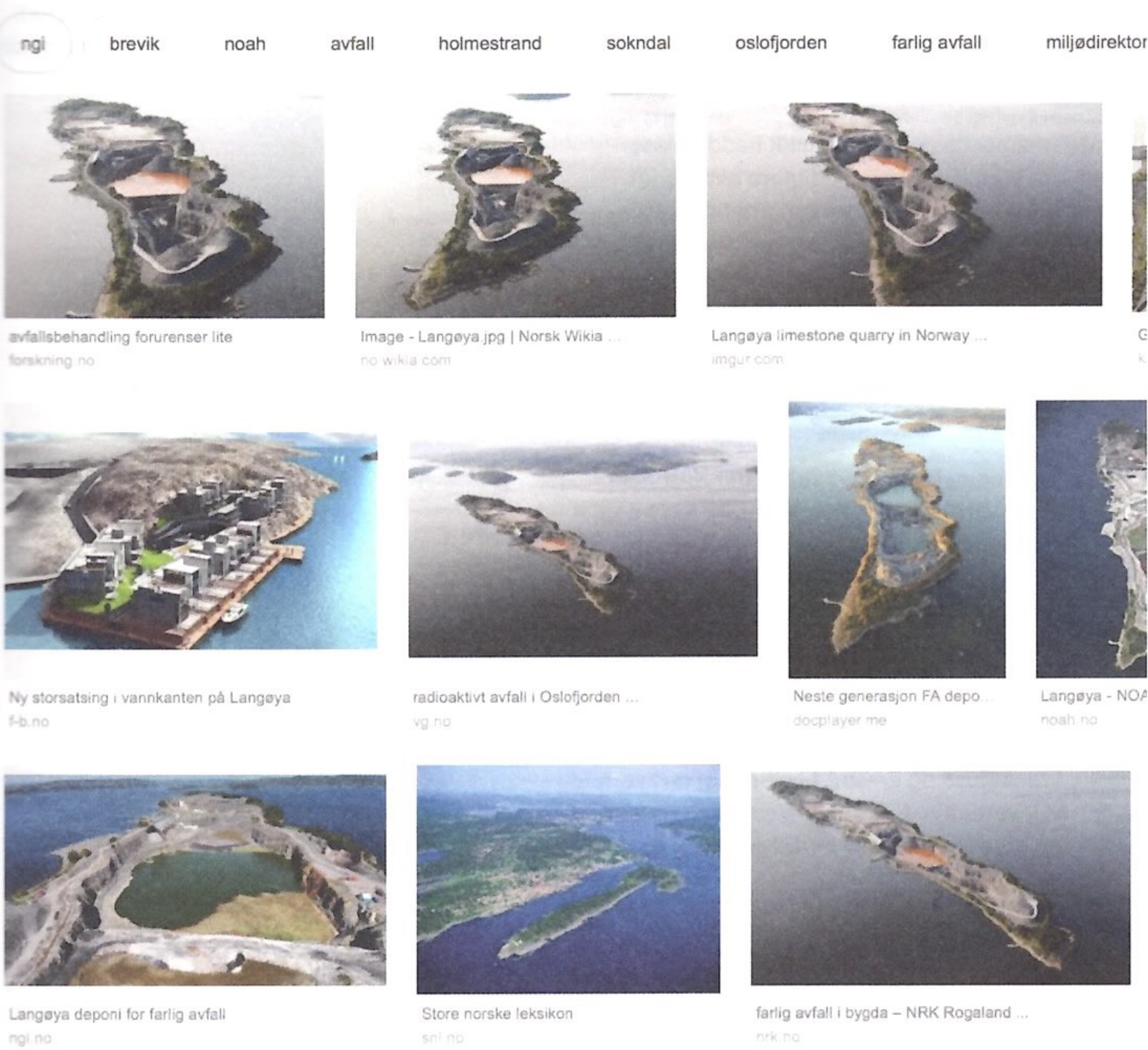
De 6 blandingene brennes til 6 forskjellige temperaturer

På en liten øy i Oslofjorden var det en gang et stort kalksteinsbrudd.⁸

Driften, uttaket av kalkstein, startet i 1899 og var et av Norges største inntil det ble lagt ned i 1985. Da var øya uthulet for kalkstein og etterlatt med to dype krater som gikk 80 meter under havnivå. Kratrene stod åpne i flere år, og fordi sjøvannet ikke trengte igjennom kraterveggene, fant man etter mange geotekniske undersøkelser ut at de var velegnet som sluttdeponi for miljøfarlig og uorganisk industrielt avfall.⁹

I 2015 ble jeg tipset om at Langøya kunne være relevant for prosjektet mitt.¹⁰ Øyas fremtid ble diskutert mye i media. Et luftfotografi fra 2002 som jeg fant på nett, fanget min interesse. På bildet så man den uthulede øya i den åpne fjorden. En del av krateret var tørt, en del var halvfull med en jernrød væske, og lengst vekk kunne man se et basseng som nesten var blitt fylt til havnivå. En grusvei dannet en kant som buktet seg rundt den avlange øya. I 2015 var deponiet i det ene krateret nesten fullt, og Norges Geotekniske Institutt (NGI) forsket på hvordan deponiet skulle lukkes med en topptetting. Spørsmålet som engasjerte både forskere, politikere og folk på gaten, var om det var mulig å gjenopprette øya gradvis så den kunne brukes til friluftsfarmål.

Når deponiet er fullt og terrengformingen fullført legges det på topptetting. Topp-tettingen skal hindre nedbørsvann i å



Langøya. Norges største mottaksanlegg for farlig avfall ligger i et tidligere kalksteinsbrudd på Langøya i ytre Oslofjord. Foto: Google > Langøya (skjermdump 28. november 2018).

trengte ned i de deponerte massene. Tre lag med leire kjevles ut med store dosere før kalkstein fra øyas eget lager legges over i nesten to meters høyde. På toppen av det hele legges et vekstlag som skal sikre det flotte biologiske mangfoldet som er typisk for Langøya. I dag pågår topptetting og rehabilitering av den nordligste delen av deponiet.¹¹

Ifølge verksmesteren på keramikk hadde glasur-avfallet fra kunsthøgskolen tidligere blitt sendt til Langøyas avfallsdeponi for tungmetaller. Men hvem som tar imot avfallet i dag, og hvordan det blir deponert, visste han ikke. Jeg tok en telefon til avdelingen for drift og teknikk på kunsthøgskolen. De visste det heller ikke, men kunne sette meg i kontakt med deres kontaktperson for avfallshåndtering. Morgenet etter fikk jeg en e-post:

Hei begge to! [...] jeg setter her Katrine, en av våre stipendiater, i kontakt med deg, siden hun har noen spennende problemstillinger ift. farlig avfall. :) Katrine jobber med keramikk og er opptatt av egen-skapene, opprinnelsen og nedbrytingen av de råmaterialer hun bruker i sin praksis, som leire, glasurer, mineraler etc. [...] Jan Arve er driftsleder for farlig avfall hos Franzefoss og er vant til alt mulig rart som vi leverer inn. Er det noen som kan gi svar på dine spørsmål så er det nok han. Han har tlf [...]¹²

Driftslederen¹³ forklarer glasuravfallets ferd videre i samfunnet. I den videre håndteringen kategoriseres avfallet med avfallsstoffnumre. Det keramiske glasuravfallet tilhører hovedgruppen *Farlig avfall*, avfallskode 7000, og undergruppen 7091, *Uorganiske salter og annet fast stoff* – som er farlig på grunn av innhold av uorganiske stoffer, tungmetaller og så videre. Denne avfallsgruppen blir sendt videre til sementprodusenten Norcem, som har sitt anlegg i Porsgrunn. De har siden 2002 hatt en avdeling for behandling av organisk spesialavfall i Brevik. Der blir glasuravfallet først brent ved høye temperaturer. Siden blir det knust til støv og deretter blandet i produksjonen av sement.¹⁴

I min innsamling av informasjon fra e-poster, telefonsamtaler, hjemmesider og leksikon er det en gjenganger: Sementfirmaet Norcem. Firmaet tar i dag imot glasuravfallet fra kunsthøgskolen, og er det samme som i perioden 1899–1985

drev kalksteinsbruddet på Langøya, som siden ble avfallsdeponi.

Når jeg tenker på Langøya, ser jeg en *beholder*. En beholder som er blitt fylt med glasur og lukket med leire. Det gir en keramiker noe å tenke på, for den vanligste tenkemåten innen keramikk er at leiren er *kropp* og glasuren *overflaten*. Og i en beholder er det vanligste at glasuren er det som tetter leirens porøse gods.

Noter

- 1 Björkdahl, Hanna (f. 1985), bachelorstudent i medium- og materialbasert kunst ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) i perioden 2015–2017.
- 2 Fargende metalloksider er for eksempel jern, kobolt, kobber, mangan, nikkel. Oksydene har ulike fargestyrker og kobolt er blant de sterkeste; 0,2–0,5 % er nok til å gi blåtoner til en transparent glasur.
- 3 Stains er iblandingsfarger til glasurer og leire som forhåndsbrennes og males til pulver. Det gjør dem mer forutsigbare.
- 4 Koboltoksid, leverandør: Waldm. Ellefsen AS, Rosenholmveien 4B, 1252 Oslo (2016).
- 5 Lind Berg, Tora (2018). «3 grunner til at kobolt skaper hodepine for elbil-produsentene», *Filter Nyheter*. Se: <https://filternyheter.no/3-grafer-som-viser-hvorfor-kobolt-skaper-hodepine-for-elbil-produsentene/> (publisert 15.01.2018; nedlastet 24.05.2019).
- 6 Lynggaard, Finn (1976). *Keramisk håndbog* (2. utg.), s. 189. København: J. Fr. Clausens Forlag.
- 7 Jeg startet med å samle glasuravfallet våren 2015 og har siden arbeidet med det gjennom hele prosjektet.
- 8 Langøya ligger vest for Holmestrand i Oslofjorden. Den er tre kilometer lang og 500 meter på sitt bredeste. Øya er ubebodd. Kalkbruddet på øya tilhørte sementbedriften Norcem, og steinen ble brukt som råstoff til sement.
- 9 Håndteringen av avfall drives av NOAH AS. Selskapets anlegg på Langøya er utviklet for mottak og effektiv og miljøforsvarlig behandling av alle aktuelle typer uorganisk farlig avfall. Alt farlig avfall som mottas blir nyttiggjort, dette skjer ved at avfallet omgjøres til stabilt og miljøtrygge masser.

- 10 Av Herming, Hilde & Thu, Linda.
- 11 Teksten er et transkribert utklipp fra filmen *NOAH Langøya* (2016; 05:04 minutter). Den kan blant annet ses her: https://www.youtube.com/watch?v=Q8k4_oQ6ovl (publisert 26.01.2016; nedlastet 24.05.2019). «NOAH AS (Norsk avfallshandtering) ble etablert i 1991. NOAH driver det nasjonale mottaket for behandling av uorganisk farlig avfall på Langøya (åpnet i 1995), og gir også veiledning om farlig avfall til bedrifter. NOAH var opprinnelig eid av staten og store norske bedrifter (blant annet Norsk Hydro, Equinor og Elkem), men ble i 2003 overtatt av Bjørn Rune Gjelstens investeringsselskap Gjelsten Holding. Fra 1999 drev NOAH også et behandlingsanlegg for organisk farlig avfall i Brevik, som i 2002 ble solgt til Norcem.» (Kilde: *Store norske leksikon*.)
- 12 E-post fra Pirtti, Annika Isaksson, ansatt ved avdelingen Drift Ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). (08. november 2018).
- 13 Telefonsamtale med Granli, Jan Arve, Franzefoss Gjenvinning AS (09. november 2018).
- 14 Kilder: *Store norske leksikon*, NOAH og NGI – Norges Geotekniske Institutt.

8. Grottene

Med grotter mener vi et naturlig underjordisk hulrom hvor bergmassen rundt er fast fjell. Vi inndeler grotter i en rekke undertyper avhengig av hvordan de er dannet og hva slags bergarter de er dannet i.¹

Hei – viser til tlf. Samtale og bekrefter at jeg henter deg på din adresse kl 12:00 lørdag 10. januar [sic]. Kjeledress med ullundertøy er optimalt antrekk. Ta med tørre sko og sokker for skift etter grotteturen. Jeg tar med hjelm og lykt. Ta evt. med niste og noe varmt å drikke. Hilsen Iain.²

Det ligger et lag nysnø, men veien i skogen er brøytet så vi kommer frem til parkeringsplassen. Der lar vi bilen stå for å gå videre til Sandågrotta.³ Vi tar på oss kjeledress og sekker med utstyr. Det hadde vært fint med ski, men snøen er fast, og vi synker ikke så dypt når vi går. Det er ikke så langt, kanskje under et kvarter. Jeg følger etter Iain. Vi småsnakker. Så stopper han og sier at vi er fremme. Jeg ser meg omkring, men ser ingenting særskilt, og spør hva han ser etter. Iain peker ned i snøen som ligger inn til fjellsiden. Under snøen løper en liten bekk som ikke er frosset helt til, kun dekket av en tynn skorpe av is.⁴ Vannet forsvinner i en fjellsprekk, lyden av rislingen blir forsterket av ekko. Det er for mye vann, så vi må finne en annen inngang. Han åpner sekken for å ta frem hjelm og lykt.

Vi fant en annen inngang til grotten. Det hadde vært mye regn i det siste, og vannstanden og den sterke strømmen betød at vi ikke kom så langt, med mindre vi skulle svømme. Jeg kunne høre på Iain at han gjerne ville fortsette lenger, men jeg var tilfreds. Det var relieffmønstrene på veggene som interesserte meg. Mens vi stod i vann til over knærne og nesten måtte rope til hverandre på grunn av støyen fra vannet, fortalte han om prosessene som ligger bak formene. Han lyste med lykten i forskjellige retninger og forklarte hvordan vannstrømmen spiste seg inn i den lettoppløselige kalksteinen, og at *strømrifler* og *strømskåler* fikk forskjellige størrelser og utseende alt etter vannets hastighet, turbulens, strømretninger og bergartens porøsitet.

I bilen, etter at vi var kommet tilbake fra grotten, fikk vi byttet de våte, nesten frosne klærne

med et tørt skift. Bilrutene dugget. Det var godt å sitte i varmen fra viften mens vi spiste nistepakken og drakk varm termoskaffe av plastkopper. Nå hadde jeg sett en kalksteinsgrotte innenfra, og vet mer om «metoden» for hvordan en grotte som denne hadde fått og fortsatt forandrer form. Speleologen⁵ Stein-Erik Lauritzen skriver:

Grottevitenskap og grottesport er nært knyttet sammen. Uten feltarbeidet – grotteklatringen – er grottevitenskap en umulighet, og mye pionerarbeid innenfor utforskning utføres av amatører. [...] Engelskmannen Coleman noterte seg i slutten av 1949-årene at det var mer smertefullt for kneskålene å krabbe med strømmen enn mot den i bekkegangar som hadde strømskåler på gulvet. Grunnen var at de skarpeste kantene pekte i medstrøms retning. [...] Han foreslo også den såkalte *lysprøven*. Dersom en lyser langsmed veggen med en lommelykt, vil slagskyggene i strømskålene være skarpe når en lyser med strømningsretningen enn når en lyser mot den.⁶

Jeg ser på mine usammenhengende notater fra ekspedisjonen:

[...] av vannet som renner [...] marmor/kalk utsatt for vulkansk krystallisering under landhevning [...] 1 000–2 000 grader, fyllit, brent leire, sedimentær sjøbunn, døde sjødyr, skjell, fiske skjellet og lign [...] Klimaforhold. Elv avsetninger. Skifer. Stillehavsøyer, Middelhavet. Stalamitter, stalakitter som dekket gulvet, dryppehastighet. Varme land høy temperatur + vekst. Restkalk vokser oppover, søyledannelser [...] Salt gresk øy, Meharrad: en arabisk grotte [...] Dødehavet rett ved veien. Saltgrotte, Jerusalem – regnskyll, skybrudd. Ørken. Saltgrotter. Ras, ikke for turister [...] Sagn om vanntunnel der brøt igjennom til naturlig grotte, hvitkledd personer som hjalp med å vise vannressurser. CO2, høy konsentrasjon pga. vulkan [...]

Noter

- ¹ Se: Lauritzen, Stein-Erik (2010). *Grotter. Norges ukjente underverden*, s. 18–20. Bergen. Grotter deles først og fremst inn i karskgrotter og ikke-karskgrotter. Karskgrotter er dannet ved at bergmassen oppløses av grunnvann som strømmer igjennom og «spiser» seg inn i bergartstyper som er lett løselige i vann (kalkstein eller dolomitt). Det dannes således kompliserte kanalsystemer i flere kilometers lengde som kan være rettlinjede, forgrenede som elveløp, eller labyrintformede. Ikke-karskgrotter er grotte dannet etter sprekker i bergarter som ikke løses opp. En kløft er i geologisk forstand en åpen sprekk, og kløftgrotter kan inndeles nærmere etter hvordan sprekken er oppstått eller utvidet. Eksempelvis kløftgrotter, forvitrigsgrotter, brenningsgrotter, lavagrotter, druserom og isbregrotte.
- ² E-post fra Iain Schrøder, 8. januar 2015. Iain Schrøder (1948) har oppdaget og utforsket for første gang en rekke grotter flere steder i Norge. Fra 2002 har han hatt årlige turer til Tenerife med utforskning av Los Gigantes-området og Tenofjellene. Det var gjennom firmaet Norsk Underjordssport ANS at jeg kom i kontakt med Iain. Han hadde vært daglig leder, instruktør og guide, men drev det ikke lengere som profesjon (1987–2013). I dag er han fortsatt aktiv grotteutforsker, og da jeg henvendte meg, inviterte han meg med på tur. Først til Sandågrotta, og dernest vulkan- og fjellområdet Los Gigantes på Tenerife, hvor jeg var i februar 2017.
- ³ Sandågrotta er et mer enn 400 meter langt grottesystem nær Skrim i Buskerud. Det er dannet ved at elva har funnet seg passasjer gjennom fjellet. Berggrunnen er kalkstein, og målinger har vist at elveløpet slipes ned 0,5 millimeter i året. Det dannes flotte strømskåler når vann løser opp kalken i berggrunnen. Stor hastighet på vannet gir små skåler, og lav vannhastighet store skåler. Karakteristisk for Sandågjelet er også alle de små og store jettegrytene som oppstår ved at vann og løspartikler sliper berggrunnen.
- ⁴ Lufttemperaturen er rundt -5 grader. Under jorden fryser grunnvannet sjelden.
- ⁵ *Speleologi*, eller «grottelære», er betegnelsen på det vitenskapelige studiet av grotter og deres historie gjennom dannelsen av landskapet.
- ⁶ Lauritzen (2010), op. cit., s. 76.

Isgrotten. 23. februar 2016. Ål i Hallingdal. I grotter hvor kulden slår inn i inngangen om vinteren, vil dryppvannet fryse og danne flotte isformasjoner. Stalakitter og stalagmitter av is. Neste vinter er de tilbake, ofte med nesten identisk utseende. (De største istappene på fotografiet er 1,5 meter.)



9. Kvikkleiren

Kvikkleire er generelt ganske fast så lenge den ligger uforstyrret i grunnen, men flyter som væske hvis den blir overbelastet og omrørt, slik at den løse kornstrukturen kollapser. Kvikkleireskred kan utvikles hurtig der den faste kvikkleiren omdannes til flytende masse. Dette kan skje på grunn av overbelastning eller graving, og kan utløses av naturen selv, for eksempel ved elveerosjon, eller på grunn av menneskelig aktivitet.¹

Sørumsand, januar 2017

Jeg sitter i bilen på en tur jeg egentlig ikke vil ta. Fra pressens luftfotografier hadde jeg sett en okergul gård, som jeg sikkert vil kunne se fra veien. Jeg har grublet mye på om jeg burde kjøre denne turen, og jeg merker en uro i kroppen. En veisperring til høyre. Det er der. Jeg stopper ikke, og kjører sakte forbi. Noen kilometer etter dreier jeg inn en sidevei med en parkeringsplass utenfor en barnehage hvor dagen er i gang. Jeg stopper bilen og tenker et øyeblikk. Deretter kjører jeg tilbake til veisperringen, setter bilen på blink i en busslomme og går noen meter inn på et jorde. Ingen biler, ingen mennesker. Bare kald vind og frost i bakken. Ingen snø. Jeg ser i retning der kvikkleireskredet skulle være, men skimter bare noe brungrålig. Ikke mer. Står stille i noen minutter, før jeg snur meg og går tilbake til bilen. Jeg har ikke bruk for å komme nærmere, og misliker at jeg oppsøkte åstedet. Men jeg måtte kjøre hit for å se stedet i virkeligheten. Jeg håper ingen har sett meg.

11. november 2016

Jeg lytter til et nyhetsinnslag hvor politiets innsatsleder forteller:

Vi snakker om et ras med en høyde på tolv til femten meter som har tatt med seg enorme masser med jord og kvikkleire, og brakt det videre nedover jorden, over veien og en kilometer videre ned over elveleiet. De enorme massene kom plutselig torsdag ettermiddag etter klokken 16. Seks arbeidere fra Litauen jobbet i skogen. Tre kom seg unna, men de tre andre forsvant i jord og leire. Det er usikkert om de blir funnet. Norges Geotekniske Institutt sier

til NRK at de har å gjøre med en islagt sjø av omrørt kvikkleire.²

Åtte år tidligere, Kattmarka

Det er sommer, og jeg er på arbeidsopphold på Spillum Dampsag & Høvleri på Norsk Sagbruksmuseum i Nord-Trøndelag. De lyse nettene gir meg utrolig lange arbeidsdager. Jeg er stort sett alene. Når jeg ikke arbeider med tre på snekkerverkstedet, bruker jeg tiden på å sykle rundt i området og fotografere.

Min nederlandske kollega Alexandra Engelfriet skal komme på besøk en ukes tid. Vi planlegger en dagstur til et område hvor det noen måneder tidligere hadde gått et stort kvikkleireskred i et boligfelt.

Det er sol, og vi sykler fra Spillum om formiddagen. Vi følger landeveien gjennom Namsos og videre gjennom noen boligkvarter ved vannet. Den asfalterte veien blir til grus og stopper etter kort tid ved en sperring. Vi setter syklene fra oss, inn mot et provisorisk gjerde som avgrenser området. Her er gravemaskiner, men ingen tegn til aktivitet. Ingen mennesker å se. Vi går tett på de ødelagte husene. En bil ligger opp ned. Trær er dratt opp av jorden, de ligger med blottede røtter i været, innsmurt av jord og leire. Hadde jeg ikke visst om skredet, ville jeg trodd det var et sønderbombet krigsområde.

Jeg går tett på fjellveggen i utkanten av skredet. Den er dekket med et tynt lag med krelert lyseblå leire. Leiren er ren, og jeg forestiller meg hvordan den rant ned over fjellsiden som en tynn suppe uten motstand. Jeg fotograferer området, distansert, som dokumentasjon av stedet. Så stiller jeg meg foran fjellveggen og innstiller kameraet på selvutløser, ti sekunder. Jeg avbildes med ryggen til foran veggen av leire. Min hånd berører leiren. I berøringen blir jeg dårlig, kvalm og svimmel. Jeg skynder meg vekk fra skredet. Sykler fort på grusveien. Og Alexandra sykler etter. Vi arbeider i stillhet de følgende dagene. Jeg kan ikke snakke om noe. Alexandra skrev siden i en e-post:

[...] I was there with you. We went to see the result of a huge amount of clay coming loose from its bedding in rock and sliding down in a large flow, taking with it many houses which were ripped apart and

turned over by the forces of the flowing earth. Also many trees lay there uprooted. We came after the event, did not see it happening, but walked into the result. What had happened we could read and feel in what we saw. [...] We entered this place. We walked over the dried up mudflow, we touched the wall of rock still covered in a beautiful crust of dried slip. But what hit us most was the scene of devastation. The turned over and ripped houses. This in itself normal geological process became dramatic, tragic, because of the devastation it had caused to humans. The violence of the destructive force able to wipe you out of existence in a split of a second was still so palpable in the result of it. I saw you being overwhelmed, nearly hit by it physically, you bent double and said you felt sick. You said it is as if a bomb has exploded here. You started to walk very fast to get out of there, you took your bike and cycled away, far ahead of me. You were in a state of shock. This experience hit you very deeply.³

Norges Geotekniske Institutt (NGI) har laget en dokumentarfilm fra skredet som gikk på Rissa i 1978.⁴ I filmen forklarer geologer hva som skjer når et skred utløses, hva kvikkleire er og hvordan geologer i utsatte områder arbeider med å stabilisere og forebygge. Spesielt for denne dokumentarfilmen er at den bygger på filmklipp tatt opp av to amatørfotografer som tilfeldigvis var på tur i området da skredet ble utløst. De to fotografene fanger med stor dramatikk sekundene hvor den faste grunnen raser sammen i store flak, som isfjell som raser i vannet. De løper rundt mens de roper til hverandre for å komme seg unna faren de selv står i. Et hus flyter avsted flere hundre meter på en strøm av leire, før det tipper over ende og forsvinner. Det er noe nesten virkelighetsfjernt ved fenomenet. Hvordan kan så store mengder leire og jord transformeres fra fast grunn til flytende søle? Som om massenes volum ble utvasket.

Inntrykk fra kvikkleireskredet forgrenet seg i flere kunstprosjekter rundt leirens forskjellige stadier. Fra tørr, plastisk, flytende, avleiringer, til spor. I flere år fokuserte jeg kun på det. Ingen glasur og ingen brenning. Leiren i seg selv var mer enn nok å forholde seg til.

Skredet betydde mer for meg enn ideer til materialtekniske undersøkelser. Det sterke inntrykket ga stoff til ettertanke. En del av det handlet om

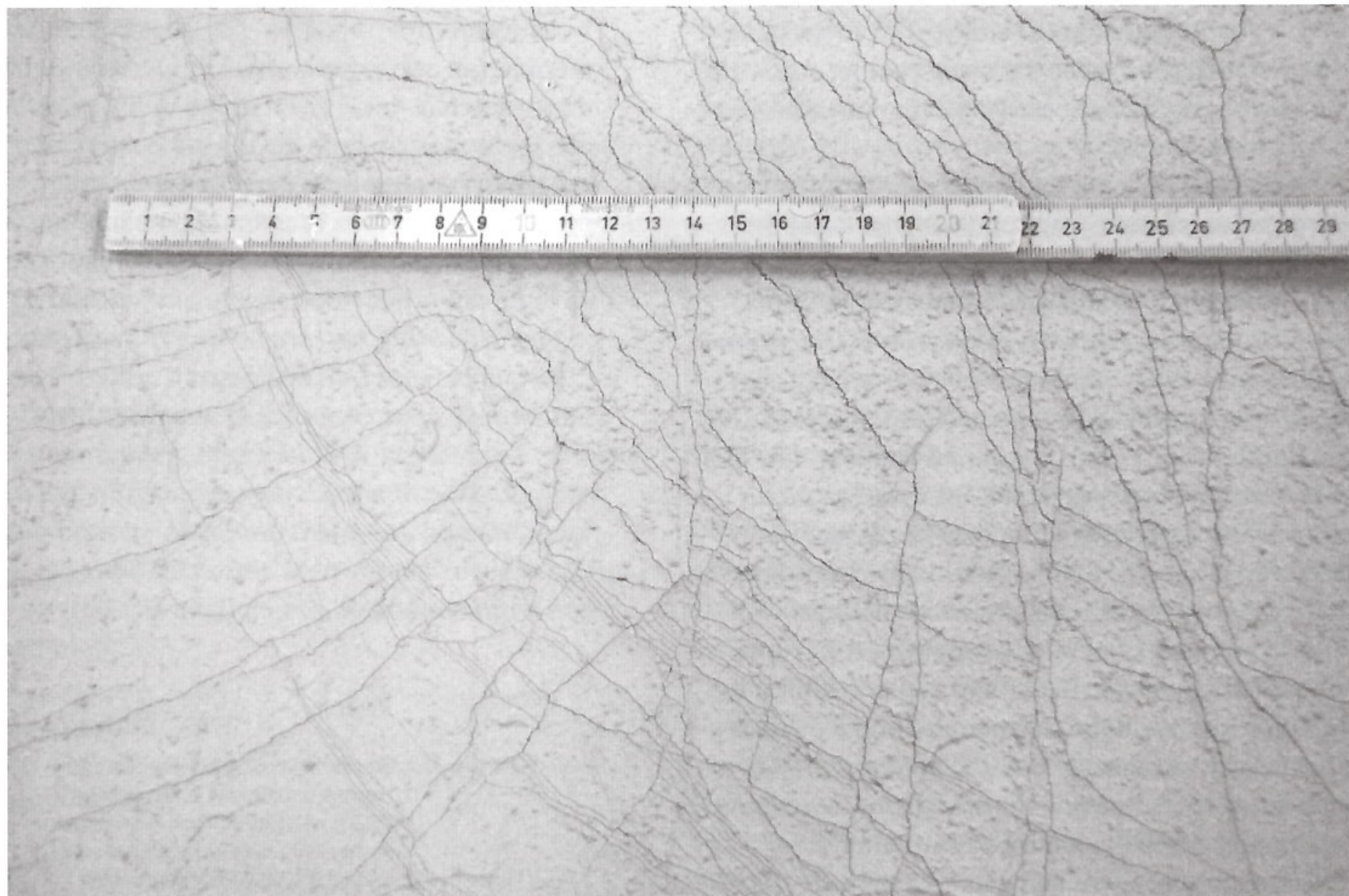
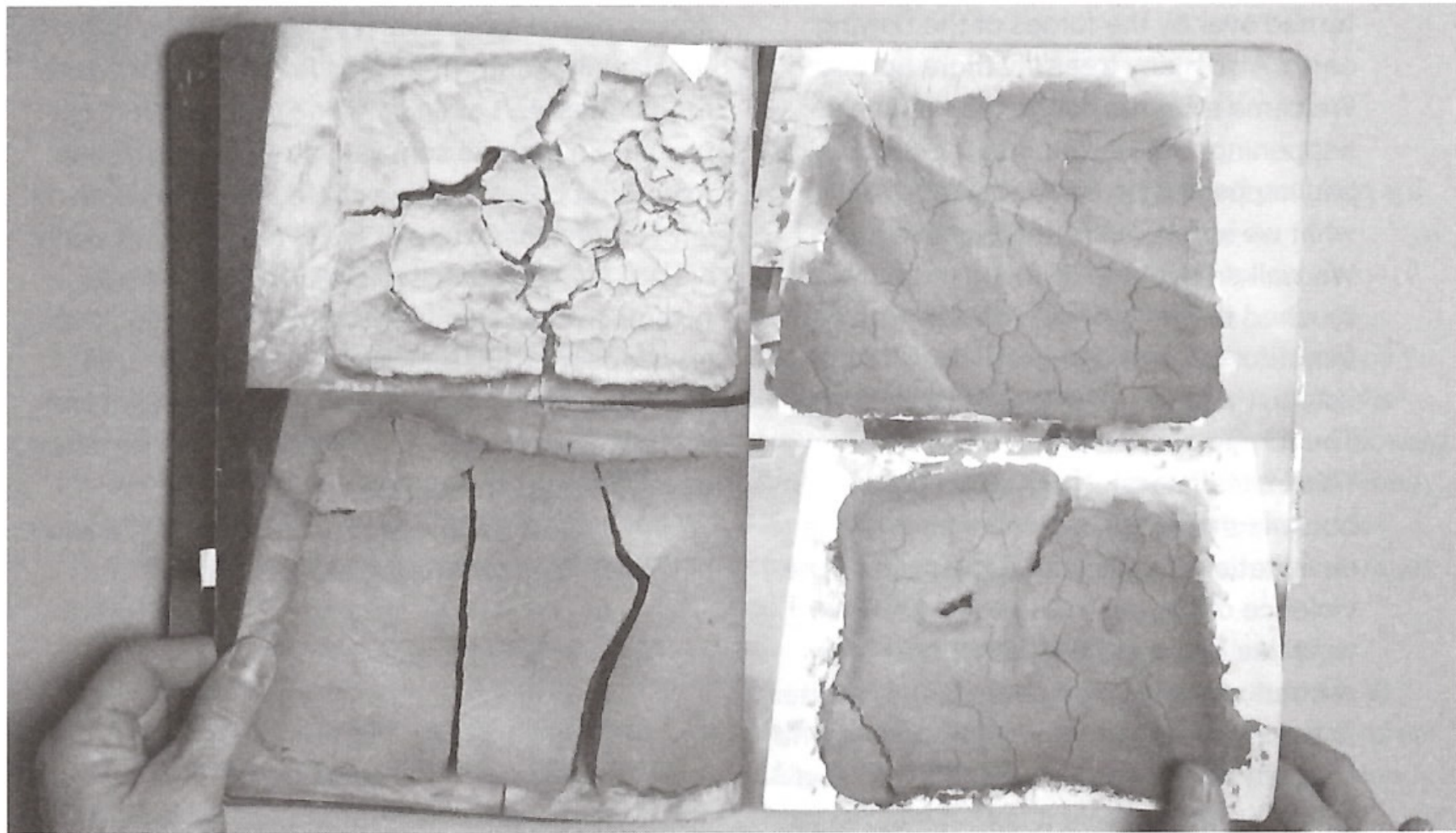
leirens plass i naturen til leirens plass i industrien. Jeg var blitt konfrontert med *leiren som en trussel for mennesket*. Leiren som noe uforutsigbart og brutalt. En materie som var ustoppelig og hadde forårsaket uoverskuelige ødeleggelser, og som på sitt verste kunne være årsak til tapte menneskeliv.

Når jeg i dag ser leiren i de forskjellige fasene, hvordan den vrir seg, sprekker opp i dype revner eller etterlater krakeleringsmønstre, så ser jeg landskapet. Et landskap som for øyet kan ses som stabilt, men som i realiteten er i konstant bevegelse og forandring.

Leiren har, gjennom møtet med kvikkleiren, blitt både mer konkret og mer abstrakt.

Noter

- ¹ Se «Kvikkleire og kvikkleireskred», Norges geologiske undersøkelses (NGU) nettsider: <https://www.ngu.no/emne/kvikkleire-og-kvikkleireskred> (publisert 07.01.2015; nedlastet 24.05.2019)
- ² Lund, Kjetil, innsatsleder Øst politidistrikt, i *NRK dagsnytt*, 11. november 2016.
- ³ Engelfriet, Alexandra, sitater fra e-postutveksling, 28. april 2015.
- ⁴ *Kvikkleireskredet i Rissa – 1978* (2006?). DVD, [2006?], 21 minutter. Oslo: NGI – Norges Geotekniske Institutt. Filmen er også tilgjengelig på nett: <https://www.youtube.com/watch?v=26hooxzCGkY&t=629s> (publisert 22.03.2011; nedlastet 24.05.2019)



Over:
Stillbilde fra Katrine Køster Holsts
Fotodagbok 3.

Under:
*Leire. 22. mai 2015. Kunsthøgskolen
i Oslo.* Observasjoner av ulike
krakeleringsmønstre i leiretavler.

10. Leiren

Kunsthøgskolen i Oslo, november 2014

Avdelingens verksmester¹ var i gang med å rydde, og flyttet rundt på noen europaller. De var fylt med tørre, ubrente leirerester. Han fortalte at leiren hadde ligget der lenge, antakeligvis flere år, og sikkert var fylt med diverse urenheter. Men han hadde gjemt den for resirkulering² til formål hvor det ikke var så nøye. I pallen lå alle mulige leiretyper. Rødt, gult, brunt, grålig og helt lyst, både finkornete og grove kvaliteter, og innimellom rene klumper av porselen. Til sammen var dette nå siste sorterings leire. Uten forpakning og innholdsfortegnelse var den helt uforutsigbar. Ingen form for garanti eller opplysninger om smeltepunkt, stabilitet, svinn og andre egenskaper som har betydning når leiren skal brukes.

Jeg spurte verksmesteren om å få kjøpe en av pallene med leire, og han svarte at det var bare å ta den. Jeg fant en jekketralle og fraktet pallen opp på mitt kontor. På vei over dørstokken ble det skrapet en ripe i malingen.

Kontoret var i en transformasjonsfase. Den polstrede kontorstolen, den hvite skrivepulten og datautstyret var blitt skiftet ut med skitne, kaserte materialer. Kontoret var ikke helt et kontor, men det var heller ikke verksted. Det var i ferd med å bli til et depot, hvor jeg oppbevarte potensielle materialrester for kommende prosjekter. Leirerester, glasuravfall, metall- og aluminiumsavkapp, papir og papp, trelister og plank, finer, fiberplater, glass og ymse tøyestykker. Noe fikk kort lagringstid, noe lengre. Noe ble returnert til funnstedet fordi det likevel ikke var brukbart.

I den tørre leiren og i pallens format så jeg noen muligheter. Men det var først da jeg begynte å bearbeide leiren at ordene ble mer konkrete.

Utdrag fra mine notater i startfasen:

Det lukter råttent i noe av den leiren som ligger i plast. Den er ikke tørket helt, bare blitt en hard klump, dekket med flekkvis svart og grønnlig mugg. Det må være iblandet papirfiber eller lignende. Den lukter ille. Det tørre lukter bare tørr leire når jeg knuser det med hammer. Det er tørt støv, men det er ikke ekkelt.

Leiren veies opp i mengder bestemt av terningkast. Systemet er ikke viktig. Jeg skal bare ha noen hurtige tall, som kan

oversettes til mengder jeg ikke selv skal bestemme.

Jeg arbeider i ovnsrommet, finner en plass i hjørnet bak den store gassovnen. Gassovnene støyer, men det er ok, for når jeg knuser leiren og rører den opp med drillen, støyer det også. Går uansett med øreklokker det meste av tiden.

Volumet av leire vokser. Kjøpte tyve nye bøtter med lokk, de er allerede fylt. Men nå kan de tross alt stables. Jeg skriver dato og nummer på bøttene, så jeg kan holde styr på rekkefølgen de blandes i. Vet ikke om det kommer til nytte.

Arbeidsrytmene begynner så smått å komme på plass. Det gir også rom til at jeg kan tenke på andre ting under arbeidet: Først knuses leiren med en hammer. Så flyttes den over i tilters bøtter som fylles med vann, og leiren oppløses i vannet. Dagen etter rører jeg den flytende med vispen på drillen. Så siktes den for klumper, før den helles på femliters bøtter. Konsistensen er varierende, tynn kulturmilk, tykk yoghurt. Leiren er klar for bruk. På en stor ovnsplate legges et stykke tekstil, hvorpå leiren påføres lag på lag.

Jeg bruker en pensel som er 7 cm bred. Dyp- per den i flytende leire én gang og påfører den alltid fra samme sted. Pensler alltid i samme retning. En arms lengde. Leiren blir tykk hvor jeg starter og tynn mot slutten ... Det blir noe helt annet enn forventet.

I dag ble jeg overrasket: På en natt hadde leiren tørket, og tekstilet med det tynne laget med leire hadde løftet seg 8 centimeter i en krum kurve. Jeg ville jo se på revner, og så var det så mange forstyrrende former. Det var fascinerende, men for innviklet. Dette forsøket måtte hvile mens jeg startet forfra med et forenklet utgangspunkt.

Tekstilet skal ligge stramt og penselen skal byttes ut med malerulle. Jeg finner

noen lekter i tre for å bygge en ramme som tekstilet kan spikres fast på. Formatet blir større, og jeg må arbeide direkte på gulvet.

I en loggbok med skjema holder jeg styr på informasjon og utfyller dato, leiremengder og navn på fotofiler. Det er praktisk og hjelper meg med å holde fast i strukturen.

Følger nøye med på krakeleringene. Jo tykkere platen er, desto raskere tørker nye våte lag. Tykke revner, tynne krakeleringer, rette og krokete. De våte lagene summer, jeg hører det når jeg er alene i verkstedet.

Hver gang jeg tilfører et nytt lag, skjer det samme, men med bittesmå endringer. Detaljene begynner endelig å kunne ses og sammenlignes.

Mønsterdannelsene i den flytende leiren er som marmoreringer. Den må inneholde mye finkornet porselen. Jeg tenker på stranden ved Vesterhavet i Danmark, hvor vinden sorterer sanden etter tyngde. De mørke sandkornene er tyngre enn de lyse. Hvordan er dette med den flytende leiren, mønsteret må ha noe med partikkelstrukturene å gjøre?

Siershahn i Tyskland, september 2016

Vi³ har gått på en grusvei i et kvarters tid. Nå står vi ved kanten av et trappelignende utgravningsfelt. Støv virvles opp i lyse skyer når det kommer et vindkast. Christine Röel snakker høyt for å overdøve maskinenes støy. Hun arbeider som sivilingeniør for bedriften Goerg & Schneider, firmaet som graver ut leire i feltet. I dag har hun tatt imot oss for å fortelle om produksjon og produksjonsmetoder. Hun har arbeidet for firmaet siden slutten av 1980-tallet og er før det utdannet keramiker. Ut fra måten hun forklarer og svarer på våre spørsmål, kan man fornemme at hun har både praktisk erfaring og teoretisk kunnskap.

[...] If you open a mine first of all you take samples, you drill into the earth as deep as possible at about twenty different places to be sure that this clay is worth to take out of the earth. [...] If you have opened a mine you know already a lot, but not everything. There is always something we don't

recognize or know from before. [...] And then you see all the colors, if it is white, it is not for sure that this is really white clay... it can also be quartz [...] take parts of the white material and make an analysis in the laboratory [...] If there is quartz in our clay it is a natural quartz which is inside the clay itself, but we do not use any quartz inside our compositions. [...] If it's quartz it is not plastic at all, and we cannot use it for the ceramic industry [...]⁴

Tilbake i Oslo

På kunsthøgskolen går jeg alltid inn fra inngangen der hvor avfallscontaineren står, og der hvor det er varelevering. Ofte står det paller der med plastinnpakkede materialer. Noen uker etter turen til Siershahn sto det en pall foran porten. Den kom fra firmaet Goerg & Schneider. De hadde sendt et halvt tonn leire, pakket i transparente 10-kilos plastsekker. Jeg stoppet ved pallen fordi jeg så firmanavnet på innpakningen. Ellers interesserte den grå, plastiske leiren meg ikke noe særlig. Den var industriens leire. Det var førsteklasses leire med kjent forhistorie, med forpakning og innholdsfortegnelse, helt forutsigbar. På etiketten stod opplysninger om smeltepunkt og andre egenskaper. Denne leiren var det motsatte av det jeg intuitivt var blitt interessert i, da jeg to år tidligere fant pallen med den tørre, kasserte leiren.

Jeg hadde forsøkt å kartlegge hvorfor leirerestene var interessante for prosjektet, men grunnene var så mange og sprikende at jeg hadde gitt opp å skaffe oversikt, bare stolt på magefølelsen og sluppet argumentene. I etterkant, mot prosjektets avslutning, er noen av årsakene likevel ikke så vanskelige å ordlegge.

Restene var ikke hvilket som helst restmateriale. De var rester fra institusjonen hvor jeg var ansatt for å arbeide med et utviklingsprosjekt i en lengre periode. Jeg hadde pakket mitt eget atelier sammen i en container og «flyttet inn» i institusjonen. Jeg ønsket at denne situasjonen skulle prege prosjektet mitt og være synlig, både i prosesser, materialer og resultater. Jeg ville i dialog med institusjonen og lette etter en inngang. Da jeg fant pallen, ble det bokstavelig talt en anledning til å grave i institusjonens historie.

Jeg så også en parallell til hvordan råmateriale ligger kaotisk i jordskorpen før de graves opp, renses og foredles. På grunn av sin sammenstilling av ulike leiretyper (porselen, steingods, terrakotta, raku, blåleire) ga pallen også en absurd assosiasjon: Hvis jeg skulle finne tilsvarende konsentrasjon av

varianter i naturen, hadde jeg måttet grave opp et enormt landområde.

Noe annet som appellerte til meg, var at leirerestene hadde en industriell forhistorie. De var rester av industriprodukter, som nå var begynt å likne på natur ved at det opprinnelige industrielt ordnede var begynt å bli naturlig kaotisk. Jeg ville bestemme hvordan leirerestene skulle igjennom en «ny industrialisering» ut fra mine egne systemer.

Europallens karmen holdt de løse massene sammen. Det minnet om mine tegninger i notatbøkene fra geologiforelesningene jeg fulgte i samme periode.⁵ Illustrasjonene forholdt seg overveiende til bokser, diagrammer og linjer. Det var gjennomgående og logisk – utsnittet, tverrsnittet av eksempelvis et landskap. Hvilken avgrensning var relevant? Hvor mye informasjon er passende? Ikke for mye, ikke for lite. Pallens format ga meg den første konkrete begrensningen. Gjennom den kunne jeg begynne å stille spørsmål til skala og størrelsesforhold.

Slik ble restleiren min stratigrafiske⁶ undersøkelse av kunsthøgskolens keramikkavdeling.



Leire. 15. mai 2015. Kunsthøgskolen i Oslo. Leire i ulike stadier.

Noter

- 1 Knut Natvik er keramiker og verkstedstekniker på Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO). Han har bidratt med både praktisk og faglig veiledning gjennom stipendiatprosjektet.
- 2 Uttørket leire kan gjøres plastisk ved å tilføre vann. Denne prosess kan gjentas om og om igjen.
- 3 Fagansatte på keramikkavdelingen på Kunsthøgskolen i Oslo: Kjell Rylander, Knut Natvik, Irene Nordli, Anja Backe, Marit Tingleff og jeg.
- 4 Tekst utdraget er basert på videoopptak fra omvisningen av Christine Röel.
- 5 Våren 2015 fulgte jeg forelesninger fra pensum GEO 1020, på Oslo Universitet: «Emnet gir en innføring i generell geologi. Det blir lagt vekt på geologiske prosesser og materialer samt forståelse av geologiske kart. Kurset omfatter alle fysiske, kjemiske og biologiske forandringer på alle skalaer av betydning for jordas indre struktur og ytre former.» <https://www.uio.no/studier/emner/matnat/geofag/nedlagte-emner/GEO1020/#course-content>
- 6 Stratigrafi, geologi: «Disiplin som behandler lagdeling, avleiringsmåte, karakter, alder og fordeling av først og fremst sedimenter og sedimentære bergarter, men også andre lagdelte bergarter.» Kilde: https://snl.no/stratigrafi_-_geologi (publisert 20.02.2018; nedlastet 24.05.2019)

11. Sisyfos

Gudene hadde dømt Sisyfos til uten opphør å rulle en stein opp til toppen av et fjell, hvorfra stenen så falt nedover igjen på grunn av sin egen tyngde.¹

Jeg visualiserer hans scenario: Sisyfos, steinen og fjellet. Menneskekroppen og bergstykket i kontakt og bevegelse. Jeg forestiller meg hvordan de tre elementene innbyrdes setter spor i hverandre. Den levende myke kroppen, den statiske tunge formen og det åpne landskapet. Dommen for arbeidet er satt: Sisyfos skal rulle steinen opp, igjen og igjen, og den vil rulle ned, igjen og igjen. Hans straff er å fortsette denne uendelige sirkelbevegelsen gjennom resten av sitt liv. Tilsynelatende er hans dom en repetisjon av samme trivielle gjentakelse. Men scenariet vil likevel over tid forandre seg. Sisyfos vil bli eldre, steinen vil bli rundere og avtrykket i landskapet dypere.

Steinen venter på ham. Han bøyer sin muskuløse kropp og griper rundt den med sine store hender. Jeg ser på håndens overflate, huden spennes og blir blålig rundt musklene i alle ledd omkring blodårer og sener som reiser seg i et relieffmønster. Mot steinens grå og ru overflate er hendene hans smidige. Steinen er kompakt der den ligger tung på den løse jorden. Hvordan fikk den sin form? Hvor kom den fra? Jeg ser meg rundt, den ligger på en tørr mark, den må ha blitt flyttet. Den kan ha ligget fast i en virvlende strøm i et elveløp i nærheten, formet rund av sirkelbevegelser mot nabosteinene, eller brakt tusenvis av kilometer over land av en isbre. Hundre år, tusen år, millioner. En gang har den vært del av noe større, nå var den blitt seg selv, avslipt og rundet i kantene. Han samler krefter og presser steinen i bevegelse. Bak ham etterlates et avtrykk: hans egne fotspor i en sammenpresset stripe i den komprimerte jorden.

Jeg ser på hans fotavtrykk. Detaljene er utvisket, og hvis jeg hadde et annet avtrykk å sammenligne med, så kunne jeg si noe mer om graden av kraft og hastighet. Feltet på den komprimerte jorden avhenger av steinens størrelse og tyngde. Hadde steinen vært rund som en klinkekule og trillet rett frem, ville avtegningen vært en jevn og flat stripe som fortsatte i samme tykkelse så langt steinen hadde rullet. Men denne steinen var ikke kuleformet, og avtegningen ble derfor ikke en rett stripe, men en bølgeform. En ujevn kurve, bred på noen steder og tynn på

andre. Jeg savner en matematisk formel som inkluderer tyngde og omfang.

Men bildet faller ikke helt på plass før jeg bestemmer hvilken jord steinen og fotavtrykket settes i. I naturen finnes jorden sjelden som en ensartet masse. Jeg forenkler stedet hvor Sisyfos skal rulle steinen. Nå står Sisyfos på en pløyd mark, jorden er fuktig. Han bøyer seg ned og presser steinen en runde: Først komprimeres jorden av steinen, derunder ses hans fotavtrykk i det hardpakkede sporet. Rundt fotsporene dannes et nett av krakeleringer. Men hva nå hvis jorden var en annen – mer rik på sand? Eller hvis underlaget var fylt med harde klumper? Eller om det slett ikke var jord, men løs grus? Hvordan vil disse massene sortere seg når de utsettes for presset fra steinen som er rullet i bevegelse? Og hvordan påvirkes prosessen av værforhold og årstid? Er det midt på varme sommeren slik at jorden er uttørket av solen? Eller vinter hvor skorper er fastfrosset i harde klumper? Eller har regnet gjort jorden til sump og søle?

Det er så mange detaljer som må kartlegges. Jeg må lage en rekonstruksjon for å få detaljene troverdige. Bort fra skrivebordet og ut på den pløyde marken, hvor jeg skulle gripe rundt en tung stein, føle tyngden og selv synke ned i den myke jorden, for så å betrakte og deretter beskrive hva som faktisk var skjedd.

Jeg ser for meg en karikert kriminalserie der etterforskeren står foran en tavle med piler. Pilene peker på kryss og tvers fra personer til personer til steder og lokaliteter med angitte tidspunkt. De kartlegger logiske og mindre logiske teorier som muligvis kan flettes sammen og redegjøre for ugjerningens hendelsesforløp når brikkene faller på plass. Hukommelsen gjør oss alle til løgnere.

Sisyfos har forlatt den pløyde marken og befinner seg nå i en skråning et stykke opp i fjellet. Det regner, og vannet som treffer den glatte fjellsiden, siler mot ham. Det samler seg i små elveløp. På grunn av fjellets steile helning økes vannstrømmenes hastighet. Småstein rives fri og triller mot ham før de fanges opp i hindringer, dannet av småvekster, avrevne grener, jord, og større steiner som blir sittende fast. Hvis vannmengden økes, vil alt presses nedover mot et nytt hvilepunkt.

Sisyfos står stille. Mengden av vann blir en ny hindring han må forholde seg til. Han beveger seg videre med steinen foran seg mot fjellets topp.



Keramisk fragment. 16. juni 2016. Kunsthøgskolen i Oslo. Et fragment (l: 4,0 cm; b 3,2 cm; h 2,5 cm) saget fra en keramisk tavle og slipt i en kulemølle. I et keramikkverksted brukes kulemøllen blant annet til formaling av grovere glasurråstoffer.

Noter

¹ Camus, Albert (1953). *Myten om Sisyfos* (s. 92). Oslo: J.W. Cappelens Forlag. Orig. utgitt i 1942.

- Katrine Køster Holst (f. 1979 i Århus, bor og virker i Drammen/Oslo) er keramiker og posisjonerer seg innenfor en eksperimentell del av fagfeltet.
- De siste årene har hun arbeidet med doktorgradsprosjekt *Mineraler og naturfenomener – Kunstnerisk uttrykk gjennom regelbasert utforskning* ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) med spørsmål knyttet til transformasjon og bearbeiding av form i landskap gjennom naturlige prosesser, eksempelvis påvirkningen av erosjon, sedimentering og forvitring. «Hvilke forhold binder en forms kjerne til sin overflate? Hva handler hennes emosjonelle tilknytning til leiren og landskapet om?» Disputasen hennes finner sted 12. juni 2019.
- Køster Holst er tidligere utdannet fra Designskolen Kolding DK (1999–2003) og Kunsthøgskolen i Bergen (2003–2006).
- Tekstene er skrevet som del av ph.d.-prosjektet *Mineraler og naturfenomener – Kunstneriske uttrykk gjennom regelbasert utforskning*. Prosjektet er gjennomført ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) og støttet av ph.d-programmet for kunstnerisk utviklingsarbeid. Enkelte mindre justeringer er gjort til denne saken.