

Oda Pareliussen Austnes

Destruktive Tendenser

Destruksjon som remediering i keramisk kunst og kunsthåndverk

Masteroppgave i Kunsthistorie

Veileder: Ulla Angkjær Jørgensen

Desember 2020

Oda Pareliussen Austnes

Destruktive Tendenser

Destruksjon som remediering i keramisk kunst og
kunsthåndverk

Masteroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Ulla Angkjær Jørgensen
Desember 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Destruktive Tendenser

Destruksjon som remediering i keramisk kunst og kunsthåndverk

Innhold

Forord	4
Sammendrag.....	5
Illustrasjoner	6
Innledning.....	7
Problemstilling: Finnes det grunnlag for å definere destruktive handlinger som en remedierende teknikk innen kunst og kunsthåndverk?	9
Formål	10
Forbehold	11
Aktualitet.....	14
Metode.....	15
1. Kapittel: Hva er det som destrueres?.....	17
1.0.1. Objekt, subjekt eller verk?	18
1.0.2. Keramisk potensiale.....	24
1.1. Destruksjon - ødeleggende eller transformerende?	27
1.1.1. Ikonoklasme	29
1.1.2. Appropriasjon	32
1.1.3. Dekor og appropriasjon.....	34
1.1.4. Remediering	37
2. Kapittel: Paul Scott.....	42
2.1. Fukushima no.7 (2015)	45
2.1.1. Beskrivelse.....	46
2.1.2. Kontekst	48
2.1.3. Destruktive elementer	49
2.2. A Willow for Ai Weiwei (2011)	52
2.2.1. Beskrivelse.....	52
2.2.2. Kontekst	53
2.2.3. Destruktive elementer	54
2.3. Three gorges ... after the dam (2013)	56
2.3.1. Beskrivelse.....	56
2.3.2. Kontekst	57
2.3.3. Destruktive elementer	58
2.4. Foot and Mouth (2013).....	60
2.4.1. Beskrivelse.....	60
2.1.1. Kontekst	61

2.1.2.	Destruktive elementer	62
3.	Kapittel: Ai Weiwei.....	63
3.1.	Dropping a Han Dynasty Urn (1995).....	65
3.1.1.	Beskrivelse.....	65
3.1.2.	Kontekst	66
3.1.3.	Destruktive elementer	67
3.2.	Coca Cola Vase (1995)	70
3.2.1.	Beskrivelse.....	71
3.2.2.	Kontekst	71
3.2.3.	Destruktive elementer	72
3.3.	Dust to dust (2009)	74
3.3.1.	Beskrivelse.....	74
3.3.2.	Kontekst	75
3.3.3.	Destruktive elementer	75
3.4.	Sunflower Seeds (2010)	77
3.4.1.	Beskrivelse.....	77
3.4.2.	Kontekst	78
3.4.3.	Destruktive elementer	80
4.	Kapittel: Avslutning	82
4.1.	Oppsummering	82
4.2.	Drøfting.....	83
4.3.	Konklusjon	87
	Litteratur	92

Forord

Da jeg begynte å formulere problemstillingen til denne oppgaven var det med utgangspunkt i den japanske teknikken Kintsugi som utslag av wabi sabi estetikken, hvor det forgjengelige og melankolske er viktige aspekter. Kintsugi er en reparasjonsteknikk som stammer fra 1400 tallets Japan, hvor den ble brukt på knuste keramikkobjekter for å sammenføre delene på en måte som ikke ødelegger den estetiske opplevelsen av objektet, men snarere gir det forhøyet estetisk verdi. Sprekkene i objektet gjøre til gylne vakuum som sprer seg over og gjennom leiren og gjør ødeleggelse til noe vakkert og vrir konsekvensene av å knuse et objekt til noe positivt. Objektets forfall er ikke lenger endelig og avsluttende, men snarere et stadium i en pågående prosess av skapelse. Etter hvert som jeg arbeidet med dette temaet ble jeg klar over at kintsugi også er et uttrykk for en tendens som foregår i samtidens kunsthåndverk, nemlig utforskning av mulighetene som skapes ved å bruke destruksjon som teknikk. Oppgaven har derfor utviklet seg til å omhandle denne tendensen innen keramikk. Dette fordi ideen om villet destruksjon er et interessant og – i alle fall for meg – et relativt lite utforsket felt i en kunsthistorisk kontekst.

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Ulla Angkjær Jørgensen for gode råd og for å ha vært en stødig veileder i et for meg ganske turbulent studieløp. Jeg vil også rette en takk til mine medstudenter for konstruktiv kritikk og fellesskap. Deres påvirkning og tilbakemeldinger på mitt arbeid har vært så veldig verdifullt for meg. Om jeg skulle nevne alle som har vært støttende og hjelpsomme mens jeg har jobbet med dette temaet ville listen ha fylt alt for mange sider, så jeg sier ingen nevnt ingen glemt, men dere skal vite at jeg setter stor pris på all hjelp og godvilje jeg har fått, det har vært veldig nødvendig for å ferdigstille denne litt selvdestruktive oppgaven.

Sammendrag

Denne oppgaven har som utgangspunkt å studere destruktivitet som teknikk brukt på keramiske objekter i lys av begrepet remediering. Remediering har sitt opphav i medievitenskap, og viser til den pågående utviklingen og spesialiseringen av media via kombinasjon med andre media. Keramikk er et egnet materiale å bruke som eksempel på remedierende utvikling, siden det er et materiale som i praksis er dømt til å knuses. Intensjonen er å se hvorvidt bruk av destruktive teknikker kan reformulere objekter til kunst eller kunstnerisk materiale, uten at definisjonen kunsthåndverk begrenser forståelsen av kunstverket, og uten at kunsthåndverksaspektene ved objektene gjøres overflødige. Med utgangspunkt i keramiske verk av Paul Scott (1953) og Ai Weiwei (1957) granskes destruksjon i flere varianter for å bestemme om de møter kriteriene for å defineres som en gruppe teknikker med felles grunnlag. Destruksjon som den forekommer i denne oppgaven, virker både fysisk og metaforisk på objektet. Både direkte ødeleggelse av materiale og form, men også appropriasjon og visuell redigering i overflaten defineres som destruktivt remedierende for objektet. Innen billedkunst og kunsthåndverk er et verk eller objekts innhold gjerne sett som tilhørende to forskjellige områder for fortolkning. Ved å se på tilfeller hvor bruksobjekter refereres til og kritiseres som kunstverk, må man gå ut ifra at det foregår en utvikling av både verk og objekt. Det er derfor relevant å snakke om remediering av keramiske objekter via destruksjon. Destruksjon, selv om det i utgangspunktet virker aggressivt og ødeleggende, kan også være et steg i en utviklingsprosess.

Illustrasjoner

- Fig. 1. Stillbilde fra *Tiden det tar*. 2017. Elisa helland-Hansen. s. 13
- Fig. 2. *Is it madness. Is it beauty*. Clare Twomey. 2010. s. 26
- Fig. 3. Forhenværende Bamyian Buddha i Afghanistan. The New York Times. 2006.
Foto: Hiromi Yasui. s. 29
- Fig. 4. *Willow*, ca. 1780-90 s. 34
- Fig. 5. *Willow* tallerken fra Uvdal Bygdetun. Årstall ukjent. s. 35
- Fig. 6. Scott, Paul. *Fukushima no.7*, fremside. 2015. Foto: Nordenfjeldske
Kunstindustrimuseum. s. 47
- Fig. 7. Scott, Paul. *Fukushima no.7*, bakside. 2015. s. 45
- Fig. 8. Katsushika Hokusai, *Den store bølgen ved Kanagawa*. Ca.1830. s. 46
- Fig. 9. *A Willow for Ai Weiwei*. 2011, Foto: Nasjonalmuseet/ Frode Larsen. s. 52
- Fig. 10. Scott, Paul. *Three Gorges ... After the dam*. 2013. Foto: Paul Scott. s. 56
- Fig. 11. Scott, Paul. *Foot and Mouth No.5: After MacLeod, Darwell and May*. 2013.
Foto: Paul Scott. s. 60
- Fig. 12. Ai Weiwei. *Dropping a Han Dynasty Urn*. 1995. Foto: Guggenheim Bilbao.
s. 65
- Fig. 13. Weiwei. *Han Dynasty Urn with Coca Cola logo*. 1995. Foto: The M+ Sigg
Collection, Hong Kong. s. 70
- Fig. 14. Ai Weiwei. *Dust to Dust* (Detalj). 2009. Foto: Haus der Kunst. s. 75
- Fig. 15. Ai Weiwei. *Sunflower Seeds*. 2010. Foto: Farschou Foundation. s. 77
- Fig. 16. Ai Weiwei. *Sunflower Seeds* (Detalj). 2010. Foto: Tate Modern. s. 79

Innledning

Å knuse keramikk virker på samme tid paradoksalt og uunngåelig. Det er så godt som gitt at et keramisk objekt kommer til å knuses på ett eller annet punkt. At kunstnere gjør bruk av destruktive teknikker som del av en keramisk produksjon er derimot ikke et naturlig valg om man ønsker å produsere funksjonelle objekter. Tar man utgangspunkt i hvordan gamle objekter behandles i museer og samlinger, er det nettopp med formål at de skal bevares i en så god tilstand som mulig. Dette og mer er problematisert av kunstnerne som diskuteres i denne oppgaven, ved at objektets status som enestående, originalt, som lukket form og design, blir tilsidesatt for å bruke objektene som symboler i kunstpraksis. Objektene har flere definerende kvaliteter som gjør dem symbolske, en av disse er potensialet for å knuses, en annen er deres plass i samfunnet og i hjemmet. Objekter som fat, vaser og krus er noe alle er kjent med, de utfyller sine funksjoner tilnærmet perfekt, og grunnformen er derfor i grove trekk den samme som den var da de første fatene og krusene ble produsert.

Tilstedeværelsen av destruksjon og ødeleggelse i kunst, er som en omvendt form for kreasjon hvor man skaper gjennom å endre, utslette eller sensurere noe som allerede eksisterer. Utgangspunktet er motsatt av forventningen man har til den skapende handlingen, hvor resultatet er et synlig produkt som oppstår fra ubearbeidet materiale. For den keramiske kunstens del er det fornyende for sjangeren å bruke destruktive teknikker på objekter, fordi objektets funksjon og relevans endres og utvides. Objektet blir remediert fra å være funksjonsvektet, til å bli estetisk. Begrepet re-mediering har vært nyttig for å formulere ideen om teknisk destruksjon. Det har sitt opphav i medievitenskap, og ble brukt for å beskrive utviklingen til medier fra det generelle, mot det spesialiserte og direkte. Selv om keramikk ikke er et talende medium i medievitenskapelig forstand – det er ikke audiovisuelt eller basert i tekst – er det et kunstnerisk medium, og må derfor betraktes som talende på sine egne premisser. Som kunstnerisk medium kan vi se remediert keramikk som enten umiddelbar eller hypermediert – den er enten åpenbart estetisert og symbolsk, eller den opptrer som en ting blant andre ting, inkognito i sin nytteverdi. Prinsippene bak remediering forklares senere, men for ordens skyld gis en kort beskrivelse også her. Begrepet var brukt av litteraturviter Marshall McLuhan, som arbeidet med hvordan vår oppfattelse av media fokuserer mer på format enn innhold.¹ Hans utgangspunkt var at hva vi mottar av sanseinntrykk, er en konsekvens av hvilken form et innhold tar når det presenteres for oss. Det vil si at innhold er definert av et mediums muligheter og begrensninger, siden det alltid vil formidles gjennom et

¹ Marshall McLuhan, *Understanding media : the extensions of man* (New York: McGraw-Hill, 1964).

bearbeidet medium. Når målet med et medium er å reflektere virkeligheten så nøyaktig som mulig, vil de som arbeider med det forsøke utvikle mediet og de teknikkene som brukes for å bearbeide det for at det er så «umiddelbart» som mulig, nemlig at en ikke skal være klar over at en studerer uttrykket filtrert gjennom et medium. I den motsatte enden finnes det hypermedierte, som er en åpenbar sammensetning av medieuttrykk, som henvender seg til en eller flere sanser. Selv om remediering har sitt opphav i medievitenskapen, mener jeg at det kan applikeres på kunst og materialene som brukes for å produsere kunstverk, fordi McLuhans definisjon på et medium, er at det er en konstruksjon som forlenger eller endrer vårt kroppslige sanseapparat til å nå utover kroppens begrensninger.²

Kunstnere som arbeider med remedierende destruksjon gjenopptar en del temaer fra diskusjonen mellom verk som ide eller materielt objekt, hvor modernismen på midten av 1900 tallet konkluderte med at kunst er konsept. Premisset var at kunst burde distanseres fra realitetenes materielle begrensninger, og relasjonen til funksjon og bruk som knyttes til objektet. Til fordel for å utforske det mulige, ideelle og filosofiske. Utenom materielle kvaliteter, samt stort fokus på studiokeramikk, var dette en av årsakene til at keramikk ble mindre vanlig å se på kunstscenen. Det ble tilskrevet kunsthåndverkets felt og regnet som bedre egnet til å utforske og utvikle objekters funksjon og materialets egenskaper. Med et så taktilt medium som keramikk, er dette en naturlig utvikling. Keramikk har en lang historie som det foretrukne medium for å lage objekter; skåler, kopper, og så videre. I senere tid har en tendens utmerket seg hvor keramikere oftere finner rom for å utforske det konseptuelle i materialet. Keramikk går fra å være formløst, til formgitt, til fragmentert, til å igjen bli gitt en form når det eventuelt rekonstrueres. Prosessene som brukes på leire for å skape keramiske objekter kan til forveksling minne om forsøkene som ble benyttet av alkymister i vitenskapens aller tidligste stadier: et uformet materiale behandles med vann, luft og ild for å bli det stabile elementet gull, som i keramikkens tilfelle er de objektene vi gjenkjenner som vakre og/eller funksjonelle hjelpemidler, en sammenligning som også er gjort av Laura Gray (2013). Håndverk er møtet mellom kunst og design, estetikk og bruk.³ Alkymistene klarte aldri å skape gull, og likeså er keramikk unektelig et skjørt materiale som ligger et godt stykke unna å være uforanderlig. Nettopp denne ustabile kvaliteten utforskes av mange kunstnere på begge sider av skillelinjen *håndverk*, og er det jeg skriver om i denne oppgaven. Destruksjon er remediering av objekter, en prosess som endrer deres semantiske, symbolske og kunstneriske

² Ibid.s.3

³ Laura Gray, "No construction Without destruction: Ceramics, Sculpture and Iconoclasm," i *Art and Destruction* Red. Jennifer Walden (Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 2013).s.13

status. Verkene som studeres i denne oppgaven beholder elementer av, og utseendet til kunsthåndverksobjekt samtidig som at de post-destruksjon fremstår som mer konseptuelle kunstverk. Fra et kunsthistorisk perspektiv er det interessant å snakke om hvorvidt disse objektene er kunsthåndverksobjekter, skulpturer, eller collager, samt de aspektene ved materialitet som gjør objektet til noe mer enn bare et objekt.

Problemstilling: Finnes det grunnlag for å definere destruktive handlinger som en remedierende teknikk innen kunst og kunsthåndverk?

Denne oppgaven tar for seg to kunstnere som begge arbeider med destruksjon og keramikk, og har utgangspunkt i to destruktive hovedtendenser: ikonoklasme og appropriasjon. Paul Scott (1953) arbeider med approprierte objekter som knuses, kuttet, limes sammen, og hvor de originale dekortrykkene blir redigert eller sensurert inn i en nåtidig kontekst. Ai Weiwei (1957) er en allsidig kunstner som arbeider med mange uttrykk, men en hang mot det ikonoklastiske er gjennomgående i hele hans kunstnerskap og kommer også sterkt til frem i hans keramiske verk, som er de som er tatt utgangspunkt i her. Begge kunstnerne befatter seg med politiske uttrykk og har presise kritiske stemmer. Begge arbeider også med keramiske objekter som relaterer til håndverks- og masseproduksjon.

Premisset for problemstillingen er at destruktive handlinger kan være et steg i en prosess for å oppnå klarhet eller skape noe like mye som det kan være for tilintetgjørelse. På samme måte som tradisjonelle håndverksteknikker former eller fjerner materiale for å produsere et objekt eller verk, bearbeider destruksjon et ferdig objekt eller avbildning. På grunn av at det er bruksobjekter som fungerer som kunstnerisk materiale, relaterer prosessen til Knut A. Bulls (2007) beskrivelse av det allegoriske kunsthåndverk, hvor et bruksobjekt kan approprieres og sees som en allegori over kunsthåndverkets tradisjonelle fremgangsmåter.⁴ Å plassere teknikker som appropriasjon innen kunsthåndverk har vært fremmet av Bull som en utvidelse av kunsthåndverksbegrepet, og han forklarer dette som en reaksjon mot estetikken til modernistisk billedkunst i den hvite kube, avskåret fra ekstern påvirkning.⁵ Problematikken stammer fra premisset om at kunsthåndverket er hovedsakelig material- og teknikkfokust, mens billedkunsten er autonom, konseptuell og åpen for fortolkning. Ideen bak det konseptuelle kunsthåndverk er at objektenes samhandling med oss i dagliglivet gir dem

⁴ Knut Astrup Bull, *En ny diskurs for kunsthåndverket : en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket* (Oslo: Akademisk publisering Unipax, 2007).s.14

⁵ Glenn Adamson, *The Craft reader* (Oxford: Berg, 2010). s. 445

nettopp et potensiale for konseptualitet som kan være mer tilgjengelig og som kommuniserer på et annet nivå enn i billedkunst. Dette fremmes også av Bruce Metcalf (2007), som forfekter at kunsthåndverkets verdi ikke kan defineres av modernistisk teori, siden denne i utgangspunktet ikke kan applikeres på ting som eksisterer i verden, noe de fleste ting gjør.⁶ At konseptuelle destruktive teknikker som appropriasjon får plass også i kunsthåndverket, gjør at vi må vurdere resultatet av dens bruk som hypermediert, og dermed utviklet gjennom remediering til å bli et nytt stadium for objektet som medium. Destruksjon er et mangefasettert uttrykk, og som utøves forskjellig ut ifra hvilket materiale det er snakk om. Men destruksjonens konseptuelle uttrykk er også et viktig aspekt ved den som teknikk, og likhetene mellom ikonoklasme og appropriasjon er flere, deriblant det at en tar kontroll over en annens arbeid, fetisjobjekt, eller totem.⁷ Det selvmotsigende ved å bruke destruksjon i kunstproduksjon er følgelig svært interessant, siden det er snakk om en produksjon hvor man ikke alltid sitter igjen med et objekt eller verk, men det spøkelsesaktige omrisset av et som var, uttrykt i et nytt verk. De verkene jeg studerer har flere lag av destruktive elementer som bryter med forventningene man har til et keramisk objekt; at det defineres som kunsthåndverk, passivt bruksobjekt eller dekorativ pynt. Destruksjon fungerer på dem som en avant garde fremgangsmåte for å skape keramisk kunst, hvor konseptualisme blir tilført objektene og denne blir like mye vektet som form og funksjon.

Formål

Formålet med denne oppgaven er å redegjøre for om det er dekning for å beskrive ødeleggende handlinger som del av den samme gruppen konseptuelle håndverksteknikker, og om destruksjon med sin tilknytning til både materiale og konseptualitet derfor kan brukes innenfor både billedkunst og kunsthåndverk. Materielle teknikker utformes og utvikles basert på kvalitetene til materialet man bearbeider. Destruksjon i de formene jeg greier ut om i denne oppgaven kan beskrives som destruktiv remediering av keramiske objekter, men den forholder seg ikke nødvendigvis bare til materialet keramikk. Den essensielle tomheten i et objekt som utgjør dets formål og eksistensgrunnlag blir førende for teknikkenes samspill med materialet, og istedenfor å se formålet bak designet rettes oppmerksomheten mot objektet som ikke er i bruk og som heller ikke kan brukes. Enten de er arkeologiske funn eller nyere

⁶ Bruce Metcalf, "Replacing the myth of modernism " i *NeoCraft: Modernity and the crafts* Red. Sandra Alfoldy (Halifax, Nova Scotia, Canada The press of the Nova Scotia College of Art and Design 2007).s.8

⁷ Kristine Nielsen, "Politisk Ikonoklasme og idolatri - i den moderne visuelle kultur " i *Visuel kultur : viden, liv, politik*, Red. Hans Dam Christensen og Helene Illeris (København: Multivers, 2009).s.329

bruksting har keramiske objekter begrensede muligheter for å ses som estetisk banebrytende i seg selv. Det vektlegges at de skal være funksjonelle, eventuelt dekorative, hjelpemidler. Er det snakk om antikviteter skal de bevares, beskyttes mot endring og tidens metaforiske tenner. Ved bruk av destruktive teknikker kan vi kanskje bli gjort oppmerksomme på det estetiske potensialet i et objekt, når det ikke lengre fremstår som bruksobjekt, men heller som et medium. Ved å bruke konseptuelle håndverksteknikker for å remediere objekter kan de uttrykke noe mer enn sin funksjonalitet og materialitet. Potensialet som ligger i rå leire kan videreføres til det ferdige objektet ved å bryte med funksjonalitet. Ved å gruppere destruktive handlinger under en paraplybetegnelse som teknikk og objektet som medium, kan vi la brukobjektets estetikk studeres som et kunstverk, uten at beskrivelsen objekt oppleves som upresis siden det er snakk om en uttrykksform som er avhengig av objektet. Med utgangspunkt i at innhold er definert av medium, jf. McLuhan (1964) kan vi konkludere med at formen som objektet tar, uløselig er knyttet til dets konseptuelle innhold, og at destruksjon derfor er nødvendig for å frigjøre det estetiske som ikke er tilknyttet bruk.

Forbehold

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i de verkene jeg har fordi de forholder seg til destruksjon på noenlunde tilsvarende grunnlag. Selv om begge kunstnere har flere verk som også eksemplifiserer remedierende destruksjon, mener jeg at dette utvalget har et godt sammenligningsgrunnlag. Det er flere forskjellige varianter av destruktivitet som kommer frem i de forskjellige verkene, som kan vise hvordan dette er en teknikk som tar mange former, hvor både konseptualitet og materialspesifisitet er relevant. I «Replacing the myth of modernism» (2007) skriver smykkekunstner Bruce Metcalf at «Craft is medium specific; it is always identified with a material and the technologies invented to manipulate it». (Metcalf, 2007, s.5) Sitatet viser til at (kunst)håndverk er materialspesifikt fordi håndverkerens verktøy og arbeidsmetoder utvikles og forfines over tid for å bearbeide ett spesifikt materiale. Det er derfor nødvendig med et par avgrensninger for å beskrive destruksjon som håndverksteknikk. Beskrivelsen destruksjon kan ikke i seg selv sies å være spesialisert for ett materiale, og den krever i sin mest grunnleggende form lite til ingen forkunnskaper. Jeg vil heller ikke påstå at destruksjon utelukkende relaterer til kunsthåndverksobjektet, men at det i disse eksemplene gjør forhenværende kunsthåndverksobjekter til en remediert versjon av seg selv, hvor det er særlig tydelig hvordan remediering fungerer i praksis, med utgangspunkt i skillet mellom objekt og verk. Jeg har valgt å begrense meg til keramiske uttrykk for å vise til spesifikke

tilfeller av destruksjon innenfor én materialsjanger, men jeg innser selvfølgelig at destruksjon ikke er forbeholdt keramikere. Remediering er heller ikke en teleologisk prosess hvor endringen alltid resulterer i kunst, så mulighetene for at beskrivelsen av resultatet som verk ikke nødvendigvis er dekkende finnes.

Jeg vil også skille mellom ødeleggelsen av objekter og ødeleggelsen av avbildninger. Både trykket *Willow* (1780/90, fig.4) som benyttes i flere av Scotts verk, og Ai Weiweis *Sunflower Seeds* (2010, fig.15 og 16) er avbildninger og ikke objekter. De er derimot begge tilknyttet håndverksproduksjon og industriobjekt via produksjonsform og format. Skillet mellom objekt og avbildning er ikke tilfeldig, siden objekter som gjennomgår destruktive teknikker nærmer seg å være avbildninger i ettertid. Spørsmålet i analysen av *Sunflower Seeds* er heller hva det er som ødelegges, når materialet i utgangspunktet ikke er et objekt. Et kunstverk blir neppe ekstra kunstnerisk gjennom remediering. Analysen av *Sunflower Seeds* dreier seg om skillet mellom håndverksteknikker og konseptuelle verk, og relaterer til hva Walter Benjamin og William Morris' fryktet konsekvensene av ved introduksjonen av industriell masseproduserende fabrikker.⁸⁹ I tillegg er sammenligningen av remediering i objekt og verk nyttig i en perspektiverende sammenheng. *Sunflower Seeds* og *Willow* er begge masseproduserte bilder som får fungere som symboler i et konseptuelt kunsthåndverk. Avbildninger som er fritatt for funksjon kan ikke falle under betegnelsen objekt, men disse avbildningene er samtidig avhengige av håndverkere, tradisjon, og for *Willow* sitt tilfelle, industriproduserte objekter.

Jeg forholder meg til destruksjon av ferdig formet og brent keramikk. Selv om det finnes mange gode eksempler på kunstnere som tar i bruk objekter i ubrent leire og benytter destruktive teknikker i arbeid med disse, vil jeg ikke nødvendigvis se på dette som remediering siden ubrent keramikk er per definisjon ufullførte objekter. Ett eksempel er videoverket *Tiden det tar* (2017, fig.1) av Elisa Helland-Hansen, hvor en ubrent keramisk kopp filmes idet den senkes under vann og går i oppløsning på 9 minutter og 36 sekunder.¹⁰

⁸ Walter Benjamin og Torodd Karlsten, *Kunstverket i reproduksjonsalderen : essays om kultur, litteratur, politikk*, 2. utg. ed., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Oslo: Gyldendal, 1991).

⁹ William Morris, *Hopes and Fears for Art; Five Lectures* (Project Gutenberg, 2014), <http://www.gutenberg.org/files/3773/3773-h/3773-h.htm#page38>.

¹⁰ Elisa Helland-Hansen, "Tiden det tar ". <http://okk.kunstsamlingen.no/objects/44726/tiden-det-tar.jsessionid=D835AB85798C5EDF7EED85069F06948C>.



Fig. 1: Elisa Helland-Hansen. Stillbilde fra *Tiden det tar*. 2017. Video, lyd. Oslo kommunes kunstsamling. Foto: Elisa Helland-Hansen.

<http://okk.kunstsamlingen.no/objects/44726/tiden-det-tar;jsessionid=D835AB85798C5EDF7EED85069F06948C>

Da det ikke foregår en utvikling av mediet kan man heller snakke om en pågående formgivingsprosess eller utvikling, om man skal bruke tilsvarende vokabular for å snakke om det. Det er også her at skillet mellom medium og materiale kommer tydelig frem. Ordet medium kan applikeres på objekter, fordi media er konstruksjoner som utvider vårt kroppslige sansesapparat.¹¹ Materialer er tilnærmet ting, som definert av Brown, hva som helst av fenomener, uten innhold, som eksisterer uten noen relasjon til mennesket sett bort i fra tilfeldige møter i verden.¹² Ubrent keramikk som oppløses har det alkemiske preget hvor materialet befinner seg i en ukategorisert tilstand nærmere det å være ting enn objekt. Den brente keramikken får sin endelige form og funksjon uttrykt i objektet, og destruksjonen blir et uventet inngrep i denne. Ubrent keramikk har heller ikke det samme potensialet for destruksjon i seg, da den alltid vil kunne formes på nytt og på nytt. Som Laura Gray (2013)

¹¹ McLuhan.s.3

¹² Bill Brown, "Thing Theory," *Critical Inquiry* 28, nr. 1 (2001).s.4

påpeker er destruksjonsmetode tilknyttet materiale, og forskjellene mellom brent og ubrent leire er store.¹³

Aktualitet

Diskursen rundt kunsthåndverkets konseptuelle potensiale har utviklet seg fra 1990 tallet, og ideen om det allegoriske objekt, beskrevet av Knut A. Bull i «En ny diskurs for kunsthåndverket: En bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket» (2007), reflekterer hvordan destruksjon remedierer objektets status i kunst.¹⁴ Denne oppgavens problemstilling berører sann en pågående tendens hvor kunsthåndverk beveger seg stadig nærmere plassen som tidligere ble forbeholdt billedkunst. En fornyet interesse i det nærliggende, det konkrete og materielle i samtidskunst gir oss også et annet perspektiv på oss selv og samfunnet. Kunsthåndverket er mer enn «bare» teknikk og kunst er mer enn «bare» estetikk. Det er den stadige samhandlingen mellom å vedta universelle sannheter og å tilbakevise dem som avgjør om en diskurs har verdi og bør videreføres, og som defineres av Bull som den refleksive modernitet, som er perioden kunsthåndverket i dag befinner seg i.¹⁵ Med allmengjøring og vitenskapelig ekspertise som de fremste dydene for modernitet, ble spesialisering også et tema for de forskjellige kunstarter.¹⁶ Fremfor å utforske det ideelle, begynte kunsthåndverket å utforske seg selv, ut ifra sine særegne estetiske muligheter, hvilket omfatter oppløsningen av formålsrettethet og objekt.¹⁷ Å bruke ødeleggelse som teknikk kan være en videreutvikling av det konseptuelle håndverk, siden det åpner for at håndverksobjekter kan sees som estetiske objekter. Motstanden mot å tre modernismens teorier nedover kunsthåndverkets praksiser finner en stemme i Bruce Metcalf (2007), hvor han konkluderer med at kunsthåndverket må kritiseres på sine egne premisser.¹⁸ Siden kunsthåndverkets utgangspunkt er et radikalt annet enn det som ble utviklet sammen med fremveksten av modernistisk kunst, er det vanskelig å snakke om kunsthåndverk med disse teoriens begreper. Tanken som flere, deriblant Bull (2007) har hatt, er at man kan definere et eget begrepsapparat som inkluderer konseptualitet i kunsthåndverkets arena, uten at man derav trenger å betegne verkene som billedkunst. Til tross for at readymades er nøye utstudert måte å inkludere objektet i billedkunsten, er det

¹³ Laura Gray, "No construction without Destruction: Ceramics, sculpture and iconoclasm," i *Art and destruction*, Red. Jennifer Walden (Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 2013). s.17

¹⁴ Bull.s.56

¹⁵ Ibid.s.43

¹⁶ Ibid.s.43

¹⁷ Ibid.s.46

¹⁸ Metcalf.s.10

fortsatt mange som har et behov for å beskrive det konseptuelle i håndverksteknikker, og å anerkjenne at kunsthåndverket ikke bare relaterer til design, bruk og funksjonalitet.

Destruksjon fremstår som en treffende måte å møte dette behovet på, siden det metaforisk ødelegger objekter og definisjoner, men også fordi destruksjon har et så stort potensial for å samhandle med og utvikle det konseptuelle i det konkrete objekt.

Metode

Denne oppgaven er en empirisk analyse av keramiske objekter hvor diverse destruktive teknikker er estetiske elementer som er viktige for verkets innhold. Disse destruktive elementene skal studeres som håndverksteknikker som har utviklet mediet 'objekt' til å bli 'verk'. Marshall McLuhans (1964) begrep medium, forstått som en forlengelse eller endring av vårt kroppslige sanseapparat, beskriver keramiske objekter i en kontekst hvor de bevarer sin relasjon til bruk og samtidig kan defineres som kunstverk uten at det berøver definisjonen 'objekt' eller 'verk' betydning¹⁹. Dette skal drøftes med et tematisk utgangspunkt i skildringen av det nye konseptuelle kunsthåndverk gjort av Knut A. Bull, som eksempel på hvordan destruksjon endrer og utvider objektets potensiale for bruk eller fortolkning.²⁰

Mediers utvikling beskrives av Bolter og Grusin (1999) som remediering, som en prosess hvor de beveger seg mot enten en umiddelbar eller en hypermediert tilstand.²¹

Remedieringsprosessen som den kommer frem i disse verkene er destruktiv for bruksobjektet, og defineres her som en destruktiv skala av det konkrete og metaforiske, med ytterpunkter hvor metaforisk destruksjon definert som appropriasjon og den andre er fysisk, definert som ikonoklasme. Dette for å oppnå en viss klarhet i hvordan de forskjellige destruktive teknikker påvirker og former verket, og hvordan de remedierende aspektene tar form. Verkene og de destruktive elementer som finnes i dem analyseres for å definere hvordan objektene fremstår post-destruksjon, og om destruktive teknikker muligens kan forbinde skillet mellom kunsthåndverk og billedkunst.

I oppgavens første kapittel skal jeg definere hva det er som ødelegges, hva som betegnes som forskjellene mellom objekt, ting og verk, og hvorfor jeg har valgt å samle dem under kategorien medium. Det historiske skillet mellom kunsthåndverk og billedkunst vil kort

¹⁹ McLuhan.s. 8

²⁰ Bull.

²¹ Jay David Bolter og Richard Grusin, "Remediation: Understanding New Media," *Corporate Communications: An International Journal* 4, nr. 4 (1999). s.21

redegjøres for her fordi det er relevant i sammenheng hva som knuses – keramiske objekter. Keramikens egenskaper og egenart som materiale skal også redegjøres for; i ordinær keramisk praksis og en mer avant garde definisjon hvor destruksjon spiller en viktig rolle i spørsmålet om hva skulptur er i forhold til objekt, som beskrevet av kunsthistoriker Laura Gray.²² Deretter følger en redegjørelse av hva destruksjon er, uttrykt i teknikker som vi kjenner fra kunsthistorien; spesifikt ikonoklasme og appropriasjon. Disse to teknikkene er valgt som definerende teknikker fordi jeg mener at de representerer to hovedstrømninger innen destruktiv praksis; å fysisk ødelegge et objekt eller verk, eller å ødelegge definisjonen ved endre dets kontekst. I sammenheng med appropriasjon skal også appropriasjon av avbildning drøftes, med utgangspunkt i *Willow* (fig.4) motivet. Både *Willow* og *Sunflower Seeds* (fig. 15 og 16) er å regne som avbildninger, men er fortsatt tatt med i oppgaven på grunn av tilknytningen de har til skillet mellom kunsthåndverk og billedkunst. *Willow* er representant for et motiv som representerer objektsproduksjon, og som får stå som symbol på dette selv om det eksisterer som et eget bilde i overflaten på et objekt. *Sunflower Seeds* er skulptur, produsert av håndverkere og i et materiale som er sterkt tilknyttet objekt og bruk. Skillet mellom avbildning og objekt har utgangspunkt i skillet mellom kunsthåndverk og billedkunst, og er utgangspunktet for hvorfor destruksjon av objekter er interessant. Jeg skal deretter redegjøre for remedieringsprosessen, dens opphav, hva den innebærer for et medium, og hvorfor destruksjon er remediering.

I kapittel to og tre skriver jeg om henholdsvis Paul Scott og Ai Weiwei, beskriver og analyserer verkene som jeg mener representerer destruksjon som teknikk i keramisk samtidskunst. Jeg skal her vise til konkrete eksempler hvor destruksjon er remedierende for objekt, men også på bilde. Gjennom destruksjonen remediers objektet, blir estetisert, og kan selv regnes som en avbildning. De forskjellige destruktive elementene kategoriseres og redegjøres for som de forekommer, om de er overfladiske, semantiske, eller motarbeider objektets design. Argumentasjon for hvorfor et inngrep kan regnes som destruktivt baserer jeg på hvorvidt verket får tillagt en ny fortolkningsdimensjon, og i følgende blir et objekt med flere dimensjoner og fortolkningsaspekter. Destruksjon kan være et element av anakroni i antikke objekter, noe som refererer til politiske eller historiske hendelser, eller bare at det skapes et rom for estetisk vurdering som ikke inneholder noe konkret. Enten det er snakk om estetisk rekontekstualisering eller fysisk knusing av objektet, vil jeg definere det som

²² Laura Gray, *Contemporary British Ceramics and the Influence of Sculpture: Monuments, Multiples, Destruction and Display*, 1 ed., Routledge advances in art and visual studies (Milton: Milton: Routledge, 2018).

destruktiv remediering. Siste kapittel oppsummerer analysen og dens resultater, drøfter hvorvidt oppgavens problemstilling er løst, og i hvilken grad dens kriterier er oppfylt.

1. Kapittel: Hva er det som destrueres?

For å se på destruktivitet som teknikk må det nødvendigvis finnes noe som destrueres. Her omfatter dette både avbildning og objekt. Avbildninger er som ellers i billedkunst en refleksjon av verden, enten form eller ide, utført som bilde eller tredimensjonal form. Hva et objekt er har vært forsøkt definert av flere, deriblant Martin Heidegger som fra et fenomenologisk standpunkt beskrev et objekt som dets «tinglighet».²³ Med «tinglighet» mente Heidegger at enhver ting har et definerende aspekt som er årsaken til dens eksistens.²⁴ Han underbygger dette ved å vise til definerende aspektet ved en kopp som tomrommet i den.²⁵ Det er potensialet for å fylles med noe som gjør koppen til hva den er, ikke delene den består av, som hanken eller bunnen. Formen er en konsekvens av behovet for å ha en beholder, dekorasjonene er av mindre viktighet, håndtaket kan i praksis regnes som luksuriøst. Tingligheten er en platonsk kvalitet, en essens eller ide som skaper gnisten for å lage noe sånt som en kopp.²⁶ I de verkene hvor kunstnere knuser eller skjærer opp kopper og fat blir dette potensialet effektivt fjernet, og de er ikke lengre hva vi forventer at de er. I motsetning til objektets essens, er kunstverkets essens i en modernistisk forstand, den rene estetiske opplevelsen.²⁷ Med utgangspunkt i den kantianske interesseløse interesse, skulle det autonome kunstverk representere idealisme og en opplevelse av estetikk ulikt noe annet.²⁸ Håndverkets essens i denne konteksten er altså dets potensial, eller tomhet, som tilrettelegger for en opplevelse av objektet utenom bruk, men som fortsatt er forankret i nettopp tiltenkt formål. Heideggers tinglighet finner et speilbilde i Marshall McLuhans (1964) utsagn om at et medium er sitt innhold.²⁹ Med dette mener McLuhan at alt vi mottar av informasjon ikke er for eksempel en tankeprosess, men en tankeprosess uttrykt gjennom for eksempel tekst. Tanken i seg selv er nonverbal. En kopp er derfor tomhet, uttrykt gjennom mediet beholder.

²³ Martin Heidegger, "The Thing," i *The Craft Reader* Red. Glenn Adamson (Angel Court, 81 St Clements Street, Oxford OX4 1AW, UK: Berg, 2010). s.404

²⁴ Ibid.s.405

²⁵ Ibid.s.408

²⁶ Ibid.s.406

²⁷ Metcalf.s.9

²⁸ Ibid.

²⁹ McLuhan.s.8

Objekt, eller verk?

Bill Brown viderefører prinsippet om objektets essens når han skiller mellom ting og objekt i sin artikkel Thing Theory (2001).³⁰ I Tingteori utforsker Brown mangelen på teori tilknyttet ting, en benevnelse som kan brukes om det aller meste ikke-levende. Han nærmer seg forsiktig en kritikk av vagheten ved å bruke beskrivelsen «ting» for å referere til alt omkring oss, objekter og fenomener likedan.³¹ «Things lie beyond the grid of intelligibility, the way mere things lie outside the grid of museal exhibition, outside the order of objects.»

(Brown,2001, s.5) Tingene er objektets *før og etter*, de eksisterer i en tilstand hvor de både er beskrivende og ikke, mens objektene semantisk er noe som blir handlet mot eller med.³²

Destruksjon av bruksobjekter, en kategori som ofte plasseres innen tingenes sfære, er sådan en effektiv måte å gjøre oss oppmerksomme på dem, og den fysiske og mentale plassen de tar. Når objekter med vilje blir utsatt for teknikker som endrer hvordan de fungerer i det daglige, er det nettopp destruktiviteten som gjør oss oppmerksomme på et objekts tinglighet, dets innhold som medium: «we begin to confront the thingness of objects when they stop working for us. [...] when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition has been arrested, however momentarily.» (Brown, 2001, s.4) Som vi forstår er Browns argument sentrert rundt hverdagslige objekter som har en konkret funksjon og et tydelig formål med sitt design, hvilket også er beskrivende for definisjonen objekt i denne oppgaven. Brown foreslår å studere objekter i en kontekst hvor vi ikke ser dem som et rent uttrykk for funksjon, men som estetisk objekt, eller anakronistisk avbildning.³³ Teorien fremstår som en delvis videreutvikling av Heideggers beskrivelse av Ting.³⁴ Heidegger beskriver ting som selvstendige fenomener, hvor deres funksjon er definert av det han kaller tinglighet, hvilket svarer til Browns definisjon av objektet. En beholder blir lagd som svar til dette behovet, den oppstår som uttrykk for at tanken om behovet eksisterer.³⁵ Der hvor Heidegger forsøker å tenke seg frem til hva en ting er, forsøker Brown heller å definere det ved å se på funksjonene til flere av disse fenomenene er. En *ting* er hva som helst som finnes, noe som er selvholdent og individuelt. Et objekt er derimot noe som vi tilskriver en nisjekategori, og konstraintuitivt nok, en form for subjektstilværelse gjennom bruk.³⁶ Det vil si at for Brown er objektet et medium som eksisterer for å uttrykke en funksjon, en agenda som

³⁰ Brown.s.4

³¹ Ibid.s.4

³² Ibid.s.5

³³ Ibid. s. 4

³⁴ Heidegger.s.405

³⁵ Ibid.s.406

³⁶ Brown. s.4.

uttrykkes gjennom form, og som påvirker brukerne av objektet. Det at vi referere til bruksting som objekter definerer samtidig relasjonen vi har til dem, og via dette sier Brown at objektene har en agenda, en påvirkningskraft som samhandler med vår subjektivitet uten at vi alltid er klar over det. Han skiller mellom tingen og objektet, fordi å kalle noe et objekt er automatisk å sette det i relasjon med et subjekt. Det er noe som handles med, som vi «ser gjennom» for å forstå vår egen tilstedeværelse i verden.³⁷

Objekter og deres design sier også noe om hvilke forhold de ble skapt under, hvilken tid de stammer fra og så videre. Vi kan forstå hva de er gjennom å se på funksjon, form, og plassering i tid og sted. Brown beskriver dette som et objekts transparens. Han sammenligner dette med å se på eller gjennom et skittent vindu; man kan fortsatt se landskapet på utsiden, men er hele tiden bevisst på selve vindusflaten.³⁸ Landskapet refererer til mulighetene som objektet tilrettelegger for, men vinduet selv har også et utseende og et design som kan være verd å legge merke til. Det at vinduet er skittent er et brudd med dets tiltenkte funksjon, men fører til at man blir bevisst på selve vindusflatens eksistens. Denne transparentheten er tilsvarende å lese objekter som symboler i en kode, hvor funksjon er symbolisert gjennom form. Objekter som er definert av sitt materiale og form kan bli endret via destruksjon til å innta en ny rolle hvor betrakterens interesse ikke lengre ligger i å forstå dets originale funksjon, men i dets remedierte form og status som kunstverk. Objekter er altså symboler som vi leser uten å tenke over det, gjennom å fortolke materiale, design og kontekst.³⁹ Brown beskriver subjekt-objekts forholdet vi har til objektene som et forhold hvor objektet også har en gjensidig makt over subjektet, uten at vi i det daglige ikke er klar over hvor stor innflytelse de har over oss. Et objekt er menneskelagd for å fylle en funksjon, enten konkret eller metaforisk. En skulptur vil derfor kunne kalles et objekt selv om den består av readymades, som i seg selv kan være ting. Ting eksisterer ikke i relasjon til et subjekt, de er naturlige fenomener som eksisterer for seg selv. I dette møtet mellom bruksobjekt, ting og kunstverk er destruktive teknikker et element som rører sammen og bryter opp definisjoner. Brown forklarer objektets «usynlige» tilstedeværelse som at de ikke synes før de forsvinner eller slutter å fungere som de skal.⁴⁰ Ved å teoretisere omkring ting og objekter skal vi kunne se objektene som subjekter, på lik linje med avbildninger: skulpturer og portretter, ikoner, og andre kunstverk som fortolkes og vurderes som særegne fenomener. For å få til dette må

³⁷ Ibid.s.4

³⁸ Ibid. s.2

³⁹ Ibid.s.10

⁴⁰ Ibid.s.4

objektene fjernes fra sin funksjon, og dette kan gjøres enten ved å se dem som anakronistiske ting, eller som jeg skal forsøke å vise til her: gjennom teknikker som ødelegger det tildelte funksjonspotensialet. Definisjonen ting refererer til en stor gruppe fenomener hvor objekter er en egen undergruppe. Selv om denne oppgaven ikke handler om kunsthåndverk alene, men om problemstillingene rundt destruksjon, objekt, og definisjon, er det likevel relevant å nevne for å etablere en forståelse for hvordan objekter fikk den statusen de har i dag i sammenheng med kunsthåndverket som en egen kunstdiskurs. Det estetiske i bruksobjekter har vært tilknyttet en frykt for at det tradisjonelle i den moderne kapitalistiske tidsalder kan forsvinne, og med den, all den kunnskap, tradisjon, og estetikk som følger med.⁴¹ Som følge av modernismens skille mellom verden som den er og verden som den reflekteres i kunst, har objektet ofte blitt tilsidesatt siden det er for nært tilknyttet dagligliv og bruk. For det tradisjonelle kunsthåndverket er dette skillet ikke-eksisterende, siden estetikken organisk henger sammen med objektets funksjon.⁴² Skillet mellom kunst/kunsthåndverk er relevant i denne oppgaven, siden det er flere elementer ved destruksjonen vi finner i verkene her som kan kategorisere det som både en konseptuell og en håndverksteknikk.

Kunsthåndverksbegrepet som vi gjenkjenner det i dag har sitt utspring i Arts and Crafts bevegelsen, grunnlagt av kunstner William Morris i England i 1880 årene, i et forsøk på å bevare tradisjonell folkekunst i møte med industriell produksjon i fabrikker.⁴³ Morris mente at den tradisjonelle håndverkerens metoder og arbeidsforhold var et grunnleggende krav for produksjonen av estetisk interessante og velfungerende objekter, i tillegg til at man ved å bevare håndverkerens rolle også ville bevare arbeiderens kontroll over produksjonsmidlene.⁴⁴ Allerede her ser vi en splittelse mellom metodene til den tradisjonelt opplærte håndverkeren, og modernismens faglærte arbeidere. Morris fryktet at masseproduksjon ville føre til at den gleden og stoltheten håndverkere føler i arbeidet, ville forsvinne til fordel for økt produksjonskapasitet. Industriell produksjon, selv om det førte til økt inntekt og levestandard, kunne ifølge Morris også stjele arbeidsgleden og verdsettelsen av det håndlagde fra folk.⁴⁵ Objektets identitet og individualitet er altså kilden til dets estetiske verdi, ifølge Morris.

Masseproduksjon ble på 1930 tallet også drøftet av Walter Benjamin, som beskrev kunstverkets aura som dets sjel, individualitet og iboende egenart i «Kunstverket i den

⁴¹ Benjamin og Karlsten.s.38

⁴² Bull.s.16

⁴³ Mary Greensted, *An Anthology of the arts and crafts movement : writings by Ashbee, Lethaby, Gimson and their contemporaries* (Aldershot: Lund Humphries, 2005).s.9

⁴⁴ Ibid. S.19, avsnitt 1.4.3

⁴⁵ Morris.

mekaniske reproduksjonens tidsalder». ⁴⁶ Han mente at ved bruk av industrielle metoder ville «tingenes historiske vitnesbyrd» (Benjamin og Karlsten, 1991, s.39) forsvinne, i og med at identiske versjoner ville kunne produseres i all overskuelig fremtid. ⁴⁷ Dette er tilsvarende den frykten Morris følte når stilt ovenfor fabrikkenes evne til å produsere identiske replikaer av håndverksobjekter. Benjamins tanker om tingenes historiske vitnesbyrd reflekterer viktigheten av at objektene egenskaper i å representere en periode er genuine når de defineres som representanter for en periode. Kunstverkets egenverdi lå for Benjamin i at det var unikt, og fikk en subjektivitet som representant for sin tids kunstsyn. Ideene til både Benjamin og Morris reflekterer en angstfølelse knyttet til masseproduksjon av kunst og objekter. I de tilfeller hvor denne angstfølelsen er knyttet til den estetiske kvaliteten i objektene vi omgir oss med avdekkes det sterke forholdet vi har til estetikk og dekor i hverdagen. Potensialet som ligger i møtet med våre omgivelser hvor vi vurderer utseende like mye som materiale, bruk og funksjonalitet utgjør vanligvis en større del av vår estetiske oppdragelse enn museumsbesøk, noe appropriasjonskunstner Asger Jorn beskrev i teksten «Intime Banaliteter». (1941) ⁴⁸ Han brukte kitschbilder som materiale i sin kunst, og redigerte eller sensurerte disse velkjente motivene for å gjøre dem interessante. Han anså disse som viktigere for den generelle estetiske utdannelse enn hva billedkunst generelt sett er, siden kitsch og dekor er uttrykk for personlig interesse, og er mer allment tilgjengelig. ⁴⁹ For billedkunstens del kan det gjerne bli stilt krav til kontekst og plassering for at verket skal utfylle sitt estetiske potensiale, men for kitschmaleriet og objektets del er denne terskelen mye lavere. Kvaliteten til materiale, utførelse og estetikk er relevante elementer ved det som gjør håndverksobjektene tilfredsstillende. En stor del av hva som problematiseres i kunsthåndverksdiskursen i dag er hvorvidt man kan tillate seg å gå bort fra en rent teknisk, funksjonell, og materialistisk tankegang og nærme seg en idebasert idealistisk en uten at det gjør termen «kunsthåndverk» overflødig. Prosessen bak håndverk har en materialfilosofisk dybde som ikke kan uttrykkes språklig, men snarere ved fagpraksis og bruk av objektene. Det kan vanskelig uttrykkes presist uten at man selv har erfaring med og kjenner materialet, dets kvaliteter og begrensninger. Derfor kan destruksjon ha potensiale som håndverksteknikk, siden det relaterer sterkt til materialers kvaliteter. I de siste tiår har flere kunsthåndverkere utvidet sin praksis til å omfatte konseptuelle teknikker for å utvikle kunsthåndverket. Denne tendensen

⁴⁶ Benjamin og Karlsten.

⁴⁷ Ibid.s.39

⁴⁸ Asger Jorn, "Intime Banaliteter," *Helhesten* 1, nr. 2 (1941), http://www.museumjorn.dk/en/text_presentation.asp1/?AjrDcmntId=261.

⁴⁹ Ibid.avsnitt 9

som den har utspilt seg i norsk kunsthåndverk er beskrevet av Knut A. Bull (2007), beskriver trenden som det konseptuelle kunsthåndverk; en utvikling av kunsthåndverket med utgangspunkt i modernismen.⁵⁰ Bull definerer det allegoriske kunsthåndverk som tendensen til at konseptuelle teknikker gjør kunsthåndverksobjektet til et allegorisk symbol hvor mening fremkommer av estetiske elementer som i kontekst med hverandre skaper mange mulige fortolkningsgrunnlag.⁵¹ Dette er hva mange vil referere til som et kunstverk, noe som har status som symboliserer ideer som ikke er tilknyttet materiale eller bruk.⁵² Det allegoriske kunsthåndverksobjekt står i motsetning til det organiske håndverksobjekt, hvor meningen føres inn i verket av håndverkerens arbeidsprosess og intensjon fra starten av.⁵³ Bull forklarer den økende bruken av konseptuelle teknikker innen kunsthåndverkets formspråk som et forsøk på å forsone billedkunsten og kunsthåndverkets estetiske uttrykk. Han poengterer at det allegoriske kunsthåndverk danner en naturlig utvikling for kunsthåndverket, og «åpner [...] muligheter som ligger i kunsthåndverksdiskursens estetiske grunnlag» (Bull, 2007, s.26). Hos Bull er det et poeng at materialitet og materialfokus tidligere har begrenset muligheten for at et kunsthåndverksobjekt skal kunne sees som konseptuelt, mens det allegoriske kunsthåndverksobjekt er et symbol som leses gjennom et annet.⁵⁴ Det er en konstellasjon av tegn, hvor man tillegger verket betydning mye basert på egne assosiasjoner.⁵⁵ Også Bull ser det konseptuelle i objektene som en form for språk som kan leses.⁵⁶ Bruksobjekter relaterer til assosiasjonene som oppstår når man snakker om håndverk. Det skaper forventninger til en kunstform utført av noen som har spesialiserte kunnskaper, gjerne historiske eller tradisjonelle, og som har fått disse erkjent av andre fagfolk. Både Bull, Brown og McLuhan viser til den samme effekten som objekter har på oss, men som stort sett har vært oversett i møte med det fungerende objekt. De styrer og endrer vår oppførsel, og vi tar tilstedeværelsen deres for gitt. Bare gjennom estetisering via remediering kan vi se objektene som de er. Dette markerer utviklingen hvor kunsthåndverksobjektet kan gå fra å defineres som objekt til å bli verk, hvor det reflekterer og viser til noe utenfor sin funksjon. Det allegoriske kunsthåndverkets estetikk blir en møteplass mellom bruk og ide. Selv om både billedkunst og kunsthåndverk kan oppstå organisk, er det en sti som fører til to forskjellige steder, siden kunstverket idet det ferdigstilles reflekterer verden, mens kunsthåndverksobjektet fortsatt

⁵⁰ Bull.s.48

⁵¹ Ibid.s.16

⁵² Ibid. s.26

⁵³ Ibid.s.16

⁵⁴Ibid.s.14

⁵⁵ Ibid.s.14

⁵⁶ Ibid.s.14

fungerer, arbeider og eksisterer i den. Heidegger (1950) forteller hvordan håndverkeren gir form til tomheten og ikke til objektet.⁵⁷ Gjennom destruksjon kan denne tomheten sprenges formatet og ta over objektet. Objektet blir da på sett og vis mer seg selv etter at det er ødelagt, enn det var da det var helt. Det som er dets essens blir det eneste som gjenstår av det når formen ikke lengre er til stede. Som Brown påpeker er det en vane at man ikke ser objektet som estetisk objekt, og mer som manifestasjon av funksjon.⁵⁸ Når destruksjon introduseres i objektet, blir man klar over dets essens; dets tinglighet, samtidig som det dukker opp en dimensjon av estetisk fortolkning. Man kan derav introdusere tanken om at destruksjon estetiserer objektet, fordi det fjerner funksjonskravet. Et objekt som ikke virker, er et bilde på en funksjon som ikke lengre er til stede. Ved å destruere et objekts potensiale for bruk, dets «tinglighet», blir det effektivt gjort til et bilde av seg selv.

«You can hang a picture, but you cannot hang an image». (Mitchell, 2015, s.16)⁵⁹ W.T.J Mitchell viser her til en distinksjon som er tydeligere på engelsk enn den er på norsk, mellom bilde og avbildning. En avbildning er ikke bare en kopi av hva som vises, men tillegges betydning utover det formale. Den relaterer til betrakterens egne assosiasjoner om hva det avbildede er og står for. En avbildning kan også bestå av metaforer, allegorier og andre symbolske gester som inneholder det samme som en direkte representasjon. Et bilde er en fysisk ting, et todimensjonalt portrett av en person eller et sted. Avbildninger kan inneholde metaforer som et bilde ikke nødvendigvis kan, fordi det viser til en videre forståelse av hva det er som reflekteres. *Sunflower Seeds* (2010, fig.17 og 18) er en avbildning så god at den lurte publikum til å teste om den var ekte eller ikke. Mitchells sitat viser til en distinksjon som minner om den mellom symbol og innhold, verk og objekt, allegori og mening. Et objekt kan derfor være en avbildning, gitt at det som objektet symbolsk inneholder, tydeliggjøres. Definisjonen av objekt som medium for destruksjon tilrettelegger for denne oppfattelsen. Skillet mellom objekt og verk, for ikke å snakke om hva et objekt *er*, kan altså være vanskelig å konkretisere, men i det store og det hele kan vi definere det som at objekter er tiltenkt bruk og handling mens verk er tilgjengelige for filosofering og fortolkning. Destruktive teknikker som introduseres i objekter gjør dem og tilgjengelige for fortolkning ved at de fjernes fra sitt brukspotensiale, samtidig som at de er gjenkjennelige som objekter. Destruksjonen blir derfor en remediering av objektet. Objektets semantiske status som det passive som blir brukt er noe

⁵⁷ Heidegger.s.408

⁵⁸ Brown.s.4

⁵⁹ W. J. T. Mitchell, *Image science : iconology, visual culture and media aesthetics* (Chicago,London: The University of Chicago Press, 2015).s.16

misvisende, siden objektene tilrettelegger for bruk og handling, og sånn er med på å forme hvordan vi lever, hvilket gjør dem til et medium som McLuhan beskriver det. Med denne beskrivelsen enkelt å se at de ikke er passive, siden de er en utvidelse av vårt eget kroppslige sanseapparat og eksistens i verden. De er ikke separat fra oss, men en forlengelse av oss selv og vi former oppførselen vår ut ifra hvilken sans et medium henvender seg til.

Keramisk potensiale

En porselensskål så sirlig utført at veggene er gjennomsiktige, er dømt til å knuses. Når et materiale er så velegnet for en spesifikk transformasjon at det virker forutbestemt er det en del av materialets aspekter at det ikke bare kan men *bør* knuses, om man vil utvikle uttrykksmulighetene i det. Det er en av det keramikks kvaliteter at det inviterer til berøring, både i brent og rå tilstand. Enten grunnet at det brukes til å utforme bruksobjekter som en intuitivt ønsker å plukke opp, eller at det i sin rå tilstand at den praktisk talt ber om å formes og brukes til noe. Destruksjon er også en del av dette aspektet. En iboende velegnethet til å knuses er en del av materialet, og å utnytte dette aspektet til kunst er derfor en logisk utvikling for et medium med sterke tilknytning til bruk, og til de aspekter ved kunsthåndverk som forholder seg til utvikling av tradisjonelle teknikker. Idet objektet ødelegges er det ikke bare materialet som dras inn i en skulpturell kontekst, men også assosiasjonene til dets form. Dette påpeker kunsthistoriker Laura Gray (2013), som tilskriver til denne typen materielle egenskaper uttrykk som kan leses, eksempelvis politisk ideologi eller tradisjon.⁶⁰

Keramikkens konnotasjoner ville da kunne være noe i retning av det intime, emosjonelle og personlige.⁶¹ Denne assosiative egenskapen kan også være grunnen til at man i filmatiske univers ofte ser mennesker som bruker og misbruker fat og skåler for å uttrykke sorg og sinne ved å kaste dem mot vegger og svikefulle elskere. Vi assosierer objekter med bruk og handling, noe som er nært tilknyttet oss selv og våre daglige liv. Destruksjonshandlingen fremstår som noe endelig og kan fungere som en metafor for vårt eget endelikt, med objektet som metafor for mennesket. Det (menneskeliggjorde) objekt som er destruert kommer ikke tilbake. Men det kan, gitt de rette omstendigheter, sees som et uttrykk for transformasjon, og en estetisering av objektet som gjør at dets symbolske innhold blir tydeligere. Gray vurderer hvor man kan dra skillet mellom objekt og skulptur, og påpeker viktigheten av definisjoner: «Definitions are important because they provide a thorough and common understanding from

⁶⁰ Gray, "No construction Without destruction: Ceramics, Sculpture and Iconoclasm." S.18

⁶¹ Ibid.s.15

which there is scope for more complex manipulations of the concept.» (Gray, 2013, s.18)

Sitatet viser hvordan definisjoner som verk eller objekt er viktige for å få en dypere forståelse for kunstverket, og har mye til felles med Browns skille mellom ting og objekt. Hvilken betegnelse vi gir noe utgjør et referansepunkt for hvordan vi forholder oss til det, og antyder gjerne hvor mye arbeid vi legger i å forsøke å forstå det. Definisjon og destruksjon henger derfor tett sammen med hverandre. Å definere hva noe ikke er ved å endre hva det gjør, er en destruktiv teknikk. Gray argumenterer for at destruksjon er et viktig møterom for keramikk og skulptur fordi det endrer objektets form, og dermed dets konseptuelle innhold.⁶² Det ødelagte objektet har fått en fornyet rolle, som gir oss mulighet til å fortolke det på andre premisser. Destruksjonen lar kunstneren utforske hva som definerer et objekt, hvor grensene går mellom skulptur og objekt, og hvordan et medium som keramikk kan manipuleres. Verkene Til Scott og Ai bærer i seg historien til appropriasjon og konseptkunst, men de har også i seg det at de er bruksobjekter med en egen estetikk som må tas med i beregningen når de analyseres. Gray (2013) beskriver også hvordan destruksjon har vært med på å skape rom for keramikk i gallerirommet i form av skulptur, men også som performativt interagerende materiale.⁶³ Hennes undersøkelser av temaet keramisk objekt og skulptur konkluderer med at destruksjon i form av ikonoklasme sammenfører disse to kategoriene, fordi det finnes så mange eksempler hvor destruksjon er like mye en skapende handling som en utslettende en.⁶⁴ Det skaper rom for keramikere å utforske sitt materiale i, hvor de kan ta seg de samme tekniske frihetene som billedkunstnere. Fremfor å presenteres i kontekst med materiell utforskning blir keramikk brukt som skulpturelt medium, med rom for konseptualisme.

Keramikkens potensiale for transformasjoner gjør det verdifullt i performance eller eksperimentelle verk også i sin rå form. Se eksempelvis Clare Twomeys performance *Is it madness. Is it Beauty* (2010, fig.2) hvor ubrente keramiske kopper fylles med vann for så å sakte oppløses. Materialet kan formes og omformes, men disse kvalitetene gjør også at det ikke kan destrueres like kraftfullt som brent keramikk kan. Brent keramikk er egnet for destruktive teknikker fordi det er knuselig og handlingen oppleves voldelig og kraftfull. Før det brennes har leire en helt annen fremtoning som formbart/formløst, sart, forgjengelig og i stadig endring. Ubrent er leire som et evig potensial, og siden det ikke er gitt en form er det vanskelig å definere som ødelagt, siden destruksjon fordrer at det er et «noe» som ødelegges.

⁶² Gray, *Contemporary British Ceramics and the Influence of Sculpture: Monuments, Multiples, Destruction and Display*.s.64

⁶³ "No construction Without destruction: Ceramics, Sculpture and Iconoclasm." s.12

⁶⁴ *Contemporary British Ceramics and the Influence of Sculpture: Monuments, Multiples, Destruction and Display*.s.61

Rå leire har heller ikke kvalitetene som et medium krever, at det utvider vår bevissthet og sansemuligheter.⁶⁵ Omforming av ubrente objekter skaper ikke den negative bildeproduksjonen som foregår i ikonoklasme hvor resultatet er et omriss av noe som tidligere eksisterte, men en positiv produksjon som i konvensjonell keramisk praksis.⁶⁶ Ubrent leire er derfor ikke relevant for denne oppgavens forskningsspørsmål, men det viser hvordan transformasjon er en definerende kvalitet ved leire. Transformasjonsmulighetene endres idet objektet defineres som ferdig keramikk, til å måtte inkorporere en form for destruksjon. Det er en utvikling av mediet som foregår når det går fra å være leire til keramikk. Mediet spesialiseres stadig til å utføre sitt intenderte formål bedre og bedre, jf. McLuhan, og med spesialisering følger fragmenteringen som deler rå leire og brent keramikk inn i to forskjellige materialkategorier.



Fig. 2: Twomey, Clare. *Is it madness. Is it beauty.* 2010. Ubrente keramiske objekter, vann. Foto: Siobhan Davies Studios, South London Gallery.

<http://www.claretwomey.com/projects - is it madness. is it beauty..html>

McLuhan betrakter medier som i en stadig utviklingsprosess, og et hvert medium som remedieres bærer i seg sporene etter de forrige utviklingsstadiene.⁶⁷ Vi ser eksempelvis på

⁶⁵ McLuhan.s.4

⁶⁶Nielsen.s.332

⁶⁷ McLuhan.s.8

foto og video som nært beslektede versjoner av det samme mediet som har som formål å reflektere virkeligheten. Dette er et argument for at hensiktsmessig destruksjon er remediering av keramikk, siden keramikkens potensiale for å ødelegges ligger latent i det brente, harde, og skjøre materialet. I de fleste tilfeller er også det tidligere stadiet som objekt et synlig element i det destruerte, remedierte verket. I Paul Scotts verk er destruksjonen så lite inngripende at det i mange tilfeller er snakk om en overfladisk sensur heller enn forstyrrelse av objektsform. Objektsformen er format og ramme, mens dekoren som vi assosierer med masseproduksjon er det som utsettes for destruksjon. Scotts keramiske verk leker med originalitet og kopi på objekter som kan regnes som antikviteter. Både i *A Willow for Ai Weiwei* (2011, fig.9) og *Three Gorges ... After the Dam* (2013, fig.10) er destruksjon kun til stede i trykkdekoren.

1.0. Destruksjon - ødeleggende eller transformerende?

For å beskrive destruksjon som teknikk er det noen kriterier å ta hensyn til. For å holde orden i variantene av destruksjon benyttes det her to hovedgrener av destruksjon: appropriasjon og ikonoklasme. Disse er begge remedierende for objektet, men fungerer dels på forskjellige nivåer. Selv om det er noe overlapp, vil jeg for ordens skyld definere ikonoklasme som en mer fysisk variant av destruksjon, og appropriasjon som en mer metaforisk kontekstuell destruksjon. Begge er ødeleggende men tar i bruk forskjellige taktikker for å oppnå dette. Det de har til felles er at de begge tar en annens objekt i eierskap og behandler det etter eget for godt befinnende. De ødelegger en kunstners rettigheter til sitt eget verk, eller fjerner en tilbeders rettigheter til sitt fetisjobjekt. Når vi vet at et objekt er appropriert endres hvordan vi forholder oss til det, og det er ikonoklastens forhold til objektets innhold som avdekkes idet det ødelegges.

Det første argument som taler for at destruksjon er remedierende for det keramiske objekt er at handlingen er svært godt egnet i bruk med mediet, og derfor fungerer som en naturlig forlengelse av dets iboende potensiale. Bruce Metcalf (2007) definerer håndverksteknikk nettopp ut ifra materiell egnethet og spesialisering, og det transformative ved keramikk gir derfor mange muligheter for destruktiv remediering.⁶⁸ Destruksjon er steget som tar mediet objekt bort fra nyttefunksjonen. Brown (2001) skriver at objekter blir estetisert idet de fjernes fra sin funksjonalitet, blir avleggs eller unyttige.⁶⁹ Jeg vil argumentere for at destruksjon like gjerne kan være utviklende for et medium, idet det blir for spesialisert til å fungere i sitt

⁶⁸ Metcalf. s.5

⁶⁹ Brown.s.4

nåværende format. Prosessen som Bolter og Grusin (1999) kaller remediering, ligger til grunn for mediers utvikling mot den umiddelbare sanseopplevelse, at et medium som fungerer som en så naturlig forlengelse av vårt sanseapparat at det like gjerne kunne vært en fysisk del av oss. Remediering kan utvide det estetiske potensialet i objekter ved å ødelegge dem. Laura Gray (2018) påpeker også at destruksjon er et logisk punkt for keramikk og skulptur å møtes i, på grunn av keramikkenes materielle transformative egenskaper, men også fordi destruksjon er utviklende. Dette kan sees som en dokumentasjon av objektets utvikling fra objekt til verk. Hun viser til destruksjon som en formal gest, som lar skulptører ta i bruk keramikkenes materielle kvaliteter for å vise til de keramiske objektenes egen historie.⁷⁰ Da særlig ved bruk av approprierte keramiske objekter i skulpturer med en mer åpen form enn den klassiske imiterende figuren. Destruksjon av objekter reflekterer objektenes eksistens i verden. Dette gjør at vi får vanskeligheter med å definere verkene som «ren» skulptur eller kunsthåndverk. Et annet krav for å kategorisere destruksjon som teknikk er å kunne vise til kunstnerisk kontroll i utførelsen av verkets destruktive aspekter.⁷¹ Å knuse et objekt kan være en villet handling, men utfallet kan derimot være uforutsigbart. Det destruktive kan likevel sees som håndverk, siden det er i interaksjonen mellom menneske og materiale at objektene får en aura av individualisme og dermed genuin ekthet.⁷² Selv om ikonoklasme kan være basert på ukontrollert destruksjon, har det som vi skal se i neste avsnitt flere nyanseringer som gjør det til en teknikk som også kan utvikles og trenes. Maleri på en overflate, kutting, kintsugi, alle kan være produserende teknikker som også kan defineres som ikonoklasme. Ikonoklasme kan i tillegg til å være fysisk ødeleggelse også ta form som parodi eller sensur. Dette er teknikker som ikke så mye ødelegger et bilde eller objekts form, men endrer eller legger noe til, for å fremheve spesifikke aspekter ved det. Kristine Nielsen (2009) beskriver ikonoklasme som en handling som produserer bilder, men i negativ forstand ved at det bildet som var er borte, og bare det nye, korrigerende bilde gjenstår.⁷³ Det negative i de destruktive teknikkene kommer av at det finnes et ukategorisert tomrom hvor der tidligere var et 'noe'.

⁷⁰ Gray, "No construction Without destruction: Ceramics, Sculpture and Iconoclasm." s. 12

⁷¹ Metcalf.s.27

⁷² Benjamin og Karlsten.s.40

⁷³ Nielsen.s.332

1.0.1. Ikonoklasme



Fig. 3: Forhenværende Bamyian Buddha, Afghanistan. 2006. Nisje, tomrom.

Foto: Hiromi Yasui, The New York Times.

<https://www.nytimes.com/2006/12/06/world/asia/06budd.html>

Den kanskje best kjente destruktive teknikken i en kunsthistorisk kontekst er ikonoklasme. En ikonoklastisk handling er politisk, kritisk og rituell, og en handling som bryter med et foregående ritual. En av de mest nærliggende og storslåtte ikonoklastiske handlinger i vår tid er destruksjonen av buddhastatuene i Afghanistan i 2001, som var et uttrykk for fortvilelse overfor det som for ikonoklastene opplevdes som en devaluering av mennesker til fordel for bevaring av objekter og krigføring. Ikonoklasme er remedierende for objektet, fordi det innebærer en meningsendring som følger av at objektets form og funksjon angripes, og fordi det ødelagte objektet blir ført fra det levde livets område, til ideenes. Det vil si at et objekt som er gitt en funksjonell rituell rolle i hverdagen blir gitt en ny rolle og betydning gjennom kunstnerisk manipulasjon; destruksjon. Ikonoklasmen som vises til i denne teksten tar form av å være et kunstnerisk virkemiddel snarere enn religiøst eller politisk opprør.

Kristine Nielsen (2009) tillegger ikonoklasmen fire definerende aspekter.⁷⁴ For det første at det innebærer en lek med subjekt/objekt forholdet som finnes mellom mennesker og de ting vi omgir oss med: et bilde eller objekt får en makt gjennom å bli fetisjert av sin bruker eller tilbeder. Gjennom å utvikle medier i en stadig mer spesialisert retning blir brukeren av disse gjort avhengig av dem: de gis en makt over subjektet. For det andre er idolatri og ikonoklasme to sider av samme sak.⁷⁵⁷⁶ Ikonoklasten innbiller seg hvordan den andre ser på objektet,

⁷⁴ Ibid.s.331

⁷⁵ Idolatri betyr avgudsdyrking eller tilbedelsen av falske bilder, er her brukt om de som lar media i form av bilder eller objekter bli gjort «subjektive».

⁷⁶ Nielsen.s.333

projiserer dette synet på dem, og reagerer med vold mot dette innbilte forholdet.⁷⁷ Tredje aspekt er at volden som ikonoklasme består av godt kan være symbolsk, eller ta form av humor. Ikonoklasme er ikke synonymt med sprenging, knusing og fysiske overgrep. Det viktigste er at ikonoklasten hindrer en annens glede i et objekt.⁷⁸ Til sist, når så objektet er destruert, må «denne binære strategi av produksjon og konstruksjon [...] produserer positive kunstverk ut av negativ tilintetgjørelse». (Nielsen, 2013, s.333). Dette nye bildet er et minne eller omriss av det som var, men nå i korrigert fremtoning.⁷⁹ Gjennomgående er intensjonen som ligger til grunn for ikonets fall. Det som ødelegges fordi det er forsømt kan ikke sies å ha vært utsatt for ikonoklasme, for det er ingen som vinner noe på dets forfall.⁸⁰ Det nye bildet trenger ikke å defineres som kunstverk, det kan like gjerne dreie seg om å vise til en endret ideologi. Inngripen i ideologi kan også beskrive hva Gray (2013) sier om at mening kan leses inn i materialitet.⁸¹ Destruksjon utført mot keramikk kan så i måte sies å være ikonoklasme, basert på hva keramikken eller objektets materielle ideologi forstås som. Ikonoklasten er en (destruktiv) kunstner.

Nielsens beskrivelse av objektets påvirkning på subjektet, da ikonoklasten eller billedfetisjisten, fremstår som lignende den samme effekt som Brown refererer til når han skriver om forholdet mellom bruksobjekt subjekt, hvor objekter ofte fremtrer som noe mer enn ting vi møter i hverdagen, og tar på seg en «metafysisk tilstedeværelse». (Brown, 2001, s.5) Som tilbedte statuer gis objektene hos Brown en betydning som er noe mer enn hva det først fremtrer som, og derved blir subjekt/objektforholdet er ikke så ensidig som man først tror.⁸² Objektet som representant for noe annet eller mer enn seg selv er heller ikke det perspektivet som vanligvis tas om bruksobjekter, men det ville nok ikke umiddelbart utløse voldelige reaksjoner om man omtalte en mugge som 'hun'. Nielsen nevner det omvendte subjekt-objekt forholdet som eksisterer mellom tilbeder og det tilbedte som utløsende for ikonoklastens voldelige reaksjon.⁸³ Brown snakker også om objektets makt som et subjekt-objekt-forhold som snus på hodet. Han viser til Jean Baudrillard beskrivelse av «the poverty of the object» eller objektets fattigdom, et oversett aspekt ved subjektets maktposisjon som har ført til at vi overser objektens tilstedeværelse.⁸⁴ Hvordan vi forholder oss til objektene

⁷⁷ Ibid.s.331

⁷⁸ Ibid.s.333

⁷⁹ Ibid.s.332

⁸⁰ Ibid.s.332

⁸¹ Gray, "No construction Without destruction: Ceramics, Sculpture and Iconoclasm."s.15

⁸² Brown.s.5

⁸³ Nielsen.s.332

⁸⁴ Brown.s.8

rundt oss er definert like mye av objektene som oss selv. Begge disse beskrivelsene av menneskenes forhold til sine objekter vil jeg påstå er det samme som McLuhan ser når han beskriver media som en forlengelse av sanseapparatet, eller en utvidelse av mennesket selv. Alt vi benytter oss av hjelper oss til å orientere oss i verden, og blir sånn en del av oss selv, også bruksobjekter. Essensen som ligger i et objekt er i praksis dets innhold som media, følgende sitatet «The medium is the message».⁸⁵ Når et objekt da utsettes for ikonoklasme i kunst, er det for å estetisere dette iboende formålet. Objektet remediers via destruksjon til å bli kunstverk. Selv om ikonoklasme gjerne kan være total utslettelse, er det heller ikke begrenset til dette. Ikonoklastiske handlinger utsletter ikke alltid det som er under angrep; i noen tilfeller er det snakk om bare en delvis ødeleggelse, parodi eller sensur. Inndelingen av destruktive teknikker i to grener er gjort minst like mye for å oppnå en tydelig distinksjon mellom de forskjellige formene for ødeleggelse, som for å vise til et konkret skille. Det tas det forbehold om at selv om definisjonen på ikonoklasme her er synonymt med fysisk destruksjon, har den også metaforiske aspekter. Ikonoklasme approprierer betydningen av det som ødelegges, tar det til fange og presenterer det post-destruksjon som korrigert til å passe inn i sitt eget bilde. Ikonoklasme kan forstås som en kamp om definisjoner, hvor en føler at objekter må være i vår tjeneste, ikke omvendt. Ikonoklasten kan utslette det fysiske ikonet, men vil aldri kunne utslette ikonets betydning i sinnet til sin meningsmotstander. Siden ikonoklasten sånn aldri kan være fullstendig suksessfull i sine forsøk på å utslette den betydningen som ikonene innehar, må handlingen være remedierende, siden det ikke foregår et egentlig tap men en endring. Nielsen(2009) sammenligner ikonoklasme med avantgardekunst innen den modernistiske diskurs, hvor det nye verk forkaster det gamle.⁸⁶ Like fullt står minnet om det gamle igjen i form av vakuemet det etterlater i offentligheten, dette som da må fylles av noe nytt. De symbolene som destrueres av ikonoklasten like fullt er til stede etter sin destruksjon, men da som tomt rom, eller negativet av en avbildning.⁸⁷ Disse negativene er ødeleggelse frosset i tid, og minner om de tomrommene som oppstår i et objekt ved bruk av kintsugi, eksempelvis de som er til stede i Paul Scotts *Fukushima no.7* (2015, fig.6 og 7). Sporene etter ødeleggelsen er fortsatt lett synlige, men man har tatt tilbake kontroll og gjort ødeleggelsen til en del av helheten. Kintsugi kan derfor være en reformulering av en ikonoklastisk praksis, hvor man gjenoppbygger og bevarer sporene av ødeleggelsen for å utvikle teknikken og underlegge den kunstnerisk kontroll og ekspertise.

⁸⁵ McLuhan.s.7

⁸⁶ Nielsen. S.333

⁸⁷ Ibid. s. 333

1.0.2. Appropriasjon

Den andre retningen destruktive teknikker kan ta er den metaforiske eller kontekstuelle destruksjon. Å appropriere noe vil si å ta en annens arbeid for deretter å kalle det sitt eget, eventuelt med større eller mindre endringer. Appropriasjonskunst tar opp problemer som opphavsrettigheter, hvem er det som egentlig eier et bilde, og hvor man trekker grensene mellom å være inspirert av og tyveri. Appropriasjonskunstbevegelsen som var aktive på 1970 og -80 tallet tok konseptet med eierskap til sitt ytterpunkt, for å understreke at originalitet ikke er synonymt med god kunst, og at alle skaper med utgangspunkt i det allerede eksisterende. Appropriasjonskunst henvender seg direkte til det faktum at ingenting oppstår i et vakuum, og alt materiale er på et eller annet vis tilknyttet verden og hverdag. Appropriasjon kan bestå av å bruke en annen kunstners uttrykk, men det kan i en videre kontekst også være snakke om negative eller politisk ukorrekte tendenser som kulturell appropriasjon hvor uttrykk assosiert med en spesifikk gruppe blir bruk av noen uten tilknytning til denne gruppen for økonomisk vinning. Bruk av readymades er også appropriasjon, men da av objekter som ikke i utgangspunktet har status som kunstverk, og heller ikke nødvendigvis håndverk. Det er iblant vanskelig å finne en god definisjon på hva som er tyveri og hva som er en hyllest. Teknikken er debattert siden det å ta en annens verk og sette sitt eget navn på det sår splid om definisjonene vi har på original, kopi, og opphavsrettigheter. Marcel Duchamps approprierte readymades var masseproduserte objekter uten en kunstners signatur, eksempler på anonyme objekter som finnes overalt, og har blitt stående som et kunstnerisk gjennombrudd av de virkelig store. Appropriasjonskunstner Richard Prince tok på 1970 og -80 tallet derimot i bruk Patrick Carious originale fotografier av rastafarikultur som var publisert i boken «Yes Rasta», hvilket endte i rettsalen.⁸⁸ Konseptualisme har også inntatt kunsthåndverket via appropriasjon, som beskrevet av blant andre Knut A. Bull (2007). Han beskriver det allegoriske verket som bruken av approprierte objekter, som deretter leses som symboler gjennom et filter av konvensjon.⁸⁹ Bull argumenterer for at kunsthåndverkere som bruker appropriert materiale ikke så mye skaper kunsthåndverk, men arbeider i en fortolkningsprosess hvor det tilføres ny mening til symbolene via fornyet kontekst.⁹⁰ Keramiske objekter finner altså sin plass i den konseptuelle konteksten siden de relaterer til

⁸⁸ Johnny Amundrud, "Akseptabel appropriasjon? Appropriasjonskunst i opphavsrettslig konflikt: En studie av verksserien Canal Zone og påfølgende rettsak Cariou v. Prince," (2014).

⁸⁹ Bull.s14

⁹⁰ Ibid. s.14

oss alle og enkelt kan sees som «stand-ins» for oss selv og livene vi lever. Som Brown ser Bull også ut til å mene at vår måte å fortolke kunsthåndverksobjekter på er knyttet opp til hvordan vi forstår objektenes design og dermed deres formålsrettethet. Appropriasjonskunst er en teknikk som søker å gjøre kunsten umiddelbar, ved at det som brukes kommer fra virkeligheten, dvs. at det ikke er skapt av kunstneren og heller ikke tilføres dennes ideer eller impulser i skapelsesprosessen, som er tilfellet i det Bull kaller det organiske kunsthåndverk.⁹¹ Det approprierte objekt er blitt en manipulerbar bit av virkelighet som tas inn i kunstens og konseptenes sfære for å fortolkes estetisk. Meningen som det approprierte objektet hadde i sin originale kontekst destrueres til fordel for studiet av eksempelvis form eller teknikk. Dette er et eksempel på hvordan en destruktiv teknikk fungerer i praksis, hvor objektets semiotiske betydning endres (remedieres) via appropriasjon. Destruktive handlinger kan bidra til betydningsmessig klarhet i et verk som kan bevege seg i flere kunstneriske retninger. Destruksjon er i mange tilfeller også en nødvendig handling for å skape rom for fornyelse og utvikling innad i en kunstretning som har stagnert. Ser man handlingen ikke som en avslutning eller ødeleggelse, men istedenfor som utvikling er det mulig å snakke om destruktive tendenser i kunst uten å anta at de skal være ødeleggende for en kunstretning. Å ødelegge appropriert materiale er en måte for kunstneren å distansere verket fra sin originale kontekst. Dersom det har vært destruert er det enklere å kalle det sitt eget etter at det er satt sammen igjen. Det som forut for destruksjonen var et lite signifikant objekt er etter at det er reparert ikke lengre det samme verket, men et genuint kunstverk med et nytt innhold. Fra disse beskrivelsene av begrepet kan vi se at remediering er et begrep som kan applikeres på teknikker som appropriering. Det handler om å omformulere materie til noe nytt, uten at den ytre formen til mediet gjennomgår den samme endringen. Appropriasjon er grunnleggende destruktivt, siden det endrer eierskap til objektet. Vi eier ting, men tingene eier også oss, og vi lar oss definere av dem, noen ganger i så stor grad at de får genuin makt over oss at det legger til rette for ikonoklasme. I både appropriasjonens og ikonoklasmens tilfelle korrigeres symbolet av ikonoklasten/kunstneren.⁹² Appropriasjon er destruktivt som ikonoklasme fordi den approprierende handlingen ødelegger konteksten til det som approprieres. Både det approprierte og det utsatt for ikonoklasme må forstås i sin nye kontekst som et nytt kunstverk utført med en annens intensjoner og i en ny kontekst.

⁹¹ Ibid.s.14

⁹² Nielsen. s.332

1.0.3. Dekor og appropriasjon



Fig. 4: Minton, Thomas. *Willow*. 1780-90

Motivet avbildet over er kalt *Willow*, og jeg vil gi det en kort introduksjon da det er brukt i flere av verkene i oppgaven, og fordi trykkets funksjon som appropriert motiv på appropriert objekt er et viktig aspekt ved forståelsen av objektet som medium. Motivet ble først designet av Thomas Minton ved fabrikken Stoke-on-Trent i England rundt årene 1780 -90, og var ment å være en tilnærming av den dekoren man kjente fra genuint kinesisk porselen.⁹³ Det skulle billedliggjøre alt ved det eksotiske Østen, og er i dag et av de best kjente dekormotivene brukt på masseprodusert porselen.⁹⁴ Bildet viser hva datiden så på som eksotisk – østlig kultur, arkitektur og kunst. Det er typisk for kineseritrenden som utviklet seg i Europa fra 1700 tallet og utover, en tid da Asia fascinerte mange, og asiatiskeinspirerte klær og arkitektur kom på moten.⁹⁶ Det oppsto som en måte for de da fortsatt nye europeiske porselensfabrikkene å imitere det kinesiske porselenet for å selge til over- og middelklassen. Det som hadde vært en eksklusiv importvare var blitt europeisk industri, men for å beholde det eksotiske uttrykket som kundene forventet ble et motiv skapt som skulle representere alt av kinesisk kultur. I Norge ble motivet for første gang produsert ved Egersund porselensfabrikk fra 1876,

⁹³ Randi Gaustad, *Gammelt norsk stentøy fra Egersund*, vol. 10, Gammelt norsk stentøy (Oslo: Huitfeldt, 1980). s.23

⁹⁴ Knut Astrup Bull, "New Paths into Old Landscapes: The Blue-and-white Tradition and Contemporary Ceramics " i *Horizon: Transferware and contemporary Ceramics* Red. Paul; Bull Scott, Knut Astrup (The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo: Arnoldsche Art Publishers, 2015). s.34.

⁹⁵ Johanne Huitfeldt og kunstindustrimuseum Kristiania, *Blått som havet : keramisk blåmaleri fra Peking til Porsgrund* (Oslo: Huitfeldt i samarbeid med Kunstindustrimuseet i Oslo, 1997). s. 48

⁹⁶ Bull, "New Paths into Old Landscapes: The Blue-and-white Tradition and Contemporary Ceramics ". s. 38

importert av Johan Feyer, hvor det gikk under navnet China.⁹⁷ Selv om motivet har vært produsert ved flere fabrikker er motivets bestanddeler hovedsakelig alltid de samme, med tilpasninger ut ifra plasshensyn og lignende. Man ser et landskap ovenfra, bestående av vann uten horisontlinje, en bro hvor tre personer er på vei over, en båt med en person som staker seg vei mot land. Landmassene er dekket av planter, trær og bygninger. Særlig fremtredende er to paviljonger som ligger rett til høyre for motivets sentrum, et tre som vokser opp fra den ene bygningens bakside. Piletreet som gir motivet dets navn strekker seg fra nedre del av denne landmassen og opp mot sentrum. Paviljongen, trærne og broen skaper en diagonal som løper fra bildets nederste venstre til øverste høyre kant, og leder blikket over bildet. Øverst svever to fugler som møtes direkte over motivets sentrum. Et gjerde sikksakker seg på tvers over bildets nederste del. Det foregår en hel del overlapping som skaper en form for dybde i bildet, og bildet kan minne om en teaterscene med mange kulisser stilt foran hverandre.



Fig. 5: Tallerken dekorert med *Willow/China* i sitt naturlige habitat. Årstall ukjent. Observert ved Uvdal Bygdetun. Juli 2020. Fotografert av forfatteren.

⁹⁷ Gaustad, 10. S.24

Det vi i dag kan påpeke som man ikke fant problematisk på 1700 tallet, er å presentere en stereotypisk avbildning av kinesisk kultur som en dekorativ scene. Kulturell appropriasjon er handlingen hvor en part tar i bruk noen andres kulturelle arv og bruker denne til eget forgodtbefinnende. I *Willows* tilfelle er det enkelt å være etterpåkløkt og påpeke det uetiske ved å forsøke å oppsummere asiatisk/kinesisk kultur i ett bilde, og at bildet må sees som et eksempel på sin samtidstids perspektiver. Et annet spørsmål er hvorvidt selve estetikken kan sies å være kulturell appropriasjon. Det blåhvite porselenet var assosiert med kinesisk industri fordi det var de som først hadde løst koden for å oppnå klare blåfarger i glaser ved brenning under høy temperatur.⁹⁸ Når europeiske fabrikker lærte metodene tok det kort tid før den europeiske produksjonen av lignende porselen startet. *Willow* representerer i dag det europeiske perspektivet på hva som var eksotisk mot slutten av 1700 tallet, og står som et ikonisk motiv innen porselensproduksjon. Det er svært lett gjenkjennelig, og har elementer som stort sett alltid er til stede, dog med lokale variabler. Det er godt egnet å bruke som symbol i kunst, fordi dets betydning kan endres og justeres i sammenheng med den øvrige symbolikken i kunstverket. *Willow* har i Paul Scotts verk *Fukushima no. 7* (2015, fig. 6 og 7), *A Willow for Ai Weiwei* (2011, fig. 9) og *Three Gorges ... After the dam* (2013, fig.10) en tilsvarende funksjon som den til Coca Cola logoen i Ai Weiweis *Coca Cola Vase* (1995, fig.13). De er et gjenkjennelig symbol for et produkt som har blitt så integrert i vår kultur at det kan assosieres med moderne vestlig kultur og urbant liv like mye som drikken Coca Cola. Knut A. Bull beskriver i «New Paths into Old Landscapes: The Blue-and-White Tradition and Contemporary Ceramics» (2015) gjenbruk av dekaltrykk som en form for readymade, og reapproprieringen av blåhvit keramikk som *hypermediering* av et format som et steg på en utvikling til noe nytt.⁹⁹ Hypermediering er formulert av Bolter og Grusin (1999), og beskriver hvordan den remedierende prosessen lar oss bevisstgjøres utviklingen som har foregått i et medium; vi blir klar over formen både pre- og post remediering. Disse forskjellene kan åpne for refleksjon over mediet som ellers ikke er til stede.¹⁰⁰ Det er ifølge Bull riktignok ikke verkets status som readymade som er det viktigste, men snarere verket som representant for den blåhvite keramikks historie.¹⁰¹ Dette understrekes ved hvordan Scott benytter seg av *Willow* motivet og dets nære tilknytning til industrikeramikk. Bull bruker dobbelteksponering som rammeverk for å fortolke Scotts bruk av det klassiske *Willow* motivet i *A Willow for Ai*

⁹⁸ Huitfeldt og Kristiania.s.18

⁹⁹ Paul Scott et al., *Horizon : transferware and contemporary ceramics* (Stuttgart: Arnoldsche Art Publisher, 2015).

¹⁰⁰ Bull, "New Paths into Old Landscapes: The Blue-and-white Tradition and Contemporary Ceramics ".s.42

¹⁰¹ Scott et al. S. 36

Weiwei (2011).¹⁰² Ved å benytte *Willow* som appropriert readymade utvides fortolkningsgrunnlaget for verket som helhet, og gir *A Willow for Ai Weiwei* et videre referansegrunnlag. Objektet og trykket er begge blitt hypermediert, på et vis som gjør at bildet ikke lengre svarer til sin originale betydning. *Willow* (fig. 4) er også et motiv som på mange måter er synonymt med blåhvitt porselen. Sammen med kintsugi gir det verkene en tydelig tilknytning til asiatiske historiske keramikkproduksjoner. *Willow* og kintsugi i kombinasjon med appropriert europeisk industriporcelen skaper et bilde på kulturimport og multikulturalisme. Landegrensener som er konstruerte kan like gjerne oppstå tilfeldig, og kulturell identitet er vanskelig å oppsummere, særlig for utenforstående av gjeldende kultur. *Willow* er både med på å knytte porselenets opprinnelsehistorie til det som ble produsert i Europa, og fungerer i Scotts verk som symbol på porcelensindustrien som helhet. Men symboler, til tross for at de aldri kan reflektere den fulle virkeligheten, er nyttige for å forstå kunstverk som tar opp temaer som relateres til deres betydning. I de tilfeller hvor vi studerer objekter er symbolikken de bærer i seg et viktig aspekt for forståelsen av verket. På samme måte som at objektene selv blir kunstnerisk materiale, er denne dimensjonen av porselenet også utnyttet i *Fukushima no.7* (2015, fig.6 og 7), *A Willow for Ai Weiwei* (2011, fig.9) og *Three Gorges ... After the Dam* (2013, fig.10). Det faktum at de er objekter med en dekorert overflate gir dem flere estetiske fasetter som må tas høyde for i en analyse. Det er vanskelig å sammenføre overflate og objekt i en sann analyse, grunnet hvordan vi definerer verket. Er det skulptur er det vanskelig å inkludere en dekorativ overflate, siden termen 'skulptur' retter fokus mot objektets form, ikke overflatens dekorasjon. Derfor er det viktig å beholde en viss ambiguitet når man snakker om disse verkene. De har i seg både aspekter fra sin objektstilværelse, formål og dekorasjoner, men de har også tatt på seg aspekter av en skulpturell art, og eksisterer i en superposisjon av kunstverk, objekt, og tegning. *Willow* blir i verkene både et eget bilde, og en del av verket som helhet.

1.0.4. Remediering

Enten man ser på objekter som kunsthåndverksobjekt eller kunstverk, er det noe tiltrekkende mystisk ved de destruerte aspektene ved det. Som betrakter blir man mer oppmerksom på *hva* det er som studeres, og man kan igjen *se* objektet, og ikke bare gjennom det. Tanken om at vi kan gjennomskue objekter og intensjonen som er plassert i deres organiske form har likheter

¹⁰² Bull, "New Paths into Old Landscapes: The Blue-and-white Tradition and Contemporary Ceramics ". s.35

med det McLuhan beskriver som «immediate», det umiddelbare eller snarere u-medierte. I «Understanding Media – the extensions of man» (1964) skriver Marshall McLuhan om mediers innflytelse på mennesker gjennom tidene.¹⁰³ Han er kanskje aller best kjent for utsagnet «the medium is the message», som på norsk blir «medium er innhold».¹⁰⁴ Setningen refererer til at medier bare kan kritiseres innenfor sine egne rammer og premisser, og at alle mediers innhold formes av mediet det uttrykkes gjennom.¹⁰⁵ Et medium er i «Understanding Media» beskrevet som en konstruksjon som endrer eller utvider mulighetene våre for å innhente informasjon, innhold eller kunnskap gjennom vårt sanseapparat. McLuhans definisjon gjør et medium til en forlengelse av nervesystemet og kroppen. Han argumenterer for at medier fungerer som maskiner, de gjør en oppgave automatisk og vi forholder oss til dem på en automatisk basis, uten å tenke over dem.¹⁰⁶ Det McLuhan er mest fokusert på i bokens kapittel 1 «Medium is the Message» og kapittel 2 «Media hot and cold», er medier i samtiden, hvor informasjonstette medier kan være, før de er utviklet til å bli et nytt medium. Altså, hvor mye korrekt informasjon kan vi gjennom sansing, hente ut av et medium? Dette avhenger av hvor utviklet, altså «hot» eller fylt av spesialisert informasjon et medium er, og hvor godt vi kan forstå det basert på om vi holder til i et fremskredet teknologisk samfunn eller ikke. I prosessen mot å bli så spesialiserte som mulig, vil et medium gjennomgå endringer, kjent som remediering. Remediering er et begrep som brukes av Jay David Bolter og Richard Grusin (1999) i boken «Re:mediation, understanding new media» som spiller videre på McLuhans ide om mediers utvikling, med et utgangspunkt i digitale medier. Remediering beskriver prosessen hvor et medium låner aspekter ved et annet for å utvikles mot enten umiddelbarhet eller et hypermediert stadium.¹⁰⁷ McLuhan beskriver hvordan lydbølger blir synlige på flyenes vinger rett før de bryter lydmuren, og bruker dette som et bilde på hvordan et medium kan endre form til å bli et vrengebilde av seg selv i det øyeblikket det når sin spesialiserings fulle potensiale.¹⁰⁸ Lydbølger som tas inn visuelt retter seg ikke mot lydens egentlige sanseapparat som er hørselen. Dette er i praksis hva remediering innebærer. Det er en endring av et mediums funksjon gjennom sammenstilling med et annet medium (flyet), som kan medføre at det ikke lengre fungerer eller oppfattes som det har gjort tidligere.

¹⁰³ Robert F. Gorman, "Marshall McLuhan," i *Great lives of History* Red. Frank N. Magill (Pasadena Salem Press, 2008).s.2529

¹⁰⁴ McLuhan.s.7

¹⁰⁵ Gorman.s.2530

¹⁰⁶ McLuhan.

¹⁰⁷J. David Bolter og Richard Grusin, *Remediation : understanding new media* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999).s.53 og 58

¹⁰⁸ McLuhan.s.12

Det er en lignende utvikling som utforskes i denne oppgaven, hvor vi sporer et verks utvikling fra objektskategorien og forventningene medfølgende denne, til å gjennom destruktiv remediering bli et remedierte verk som kan studeres for sin egenverdi. «The word derives ultimately from the Latin *remederi -to heal, to restore to health*. We have adopted the word to express the way in which one medium is seen by our culture as reforming or improving upon another». (Bolter og Grusin, 1999, s.59) Sitatet viser til remedieringsprosessen, formulert av Jay David Bolter og Richard Grusin (1999). Oversatt skriver de at remediering er en prosess som reformerer eller forbedrer ett medium ved hjelp av et annet. Sitatet bruker ordets etymologiske opphav, det latinske ordet for å helbrede – «to remedy» på engelsk – for å konkretisere betydningen av hva remediering er.¹⁰⁹ Man kan også dissekere ordet til sine bestanddeler – prefikset re- og stammen media – og få en fornemmelse av at det refererer til gjenskapelse gjennom materiale. Det viser også til relasjonen begrepet remediering har til destruksjon. Det som remedieres kan sees på som leget eller fikset, i en metaforisk forstand. I den samme boken finner vi også en definisjon på remedierende handlinger som de «[...] in which one medium is itself incorporated or represented in another medium». (Bolter og Grusin, 1999, s. 45) Det vil si at medium restrukturerer sin funksjon eller innhold inn i et annet, samtidig som at hele eller deler av det originale mediets innhold er synlig i det nye. Resultatet kan henvende seg til flere sanser samtidig, fordi det tar på seg aspekter ved begge mediene som ligger til grunn for dette remedierte medium. W.T.J. Mitchell (2015) kritiserer premisset om at det skal finnes distinkte kategorier av media som svarer til en sans hver og avskriver at det skal finnes noe sånt som et ett-sansemedium.¹¹⁰ Visuelle media er ifølge ham en ukorrekt beskrivelse. Det er nærmere sannheten at alle medier forholder seg til flere sanser samtidig. Visualitet, taktilitet, romfølelse, alle disse finnes i keramikk.

Det som er avgjørende for å definere en endring som remediering er at den forrige inkarnasjonen av mediet fortsatt til en viss grad er synlig i den utviklede formen. Det er ikke snakk om å lage en ny uttrykksform men å utforske mulighetene som ligger i den som allerede eksisterer, ved å utsette denne for andre medier eller nye teknikker. Denne forutsetningen setter begrepet i umiddelbar kontekst med det destruktive i eksempelvis appropriasjon og kintsugi, hvor det som utsettes for destruktivitet ikke er tapt, men gjenoppstår i en annen kontekst og form. Som ødeleggelse er remediering et naturlig neste trinn på keramikks utviklingsstige. Remediering er altså en lånepraksis som utvikler et

¹⁰⁹ Bolter og Grusin.s 59

¹¹⁰ Mitchell.s.125

medium mot et stadium som ligger nærmere en opplevelse av enten umiddelbarhet eller hypermediering. Det umiddelbare vil være tilsvarende å oppleve direkte, uten det filteret som et medium er. Hypermediering er det motsatte, hvor mediets tilstedeværelse er ekstremt tydelig. Det hypermedierte medium er konseptuelt opakt og studeres som eget fenomen, heller enn transparent fungerende som et filter for andre fenomener. Eksempelvis oppleves Scotts *Foot and Mouth* (2013, fig.11) som svært gjenkjennelig og åpent og kan fremstå for betrakteren som bruksobjekt, men er ikke lengre et objekt tiltenkt å spise fra. Utviklingen har skjedd uten at fatet har endret form eller mistet evnen til å fungere som fat. Det hypermedierte og det umiddelbare er begge taktikker for å oppnå et uttrykk som oppleves som ekthet, enten ved at mediet gjøres usynlig, eller ved at det mangedobles.¹¹¹ Gjennom destruktive prosesser – her appropriasjon og trykkdekorens redigering – er ‘objekt’ utviklet til å bli ‘verk’. Der vi ordinært gjenkjenner fatets kodifiserte innhold i form, design og dekor, er uttrykket her endret fra å signalisere «dekorativt bruksobjekt» til å reflektere reelle alvorlige hendelser fra et annet sted i verden. Bildet som er trykket på fatets overflate er en direkte forbindelse til matproduksjon og de negative og tragiske sidene ved denne. Verket er hypermediert fordi vi gjennom objektsformen er veldig klar over hva det er vi studerer, selv om fatet ikke fremstår som fat men avbildning i form av trykk og objekt. I motsetning til den ideelle estetikken forsøk på å holde en kjølig distanse til verden og materialitet, er det fra kunsthåndverkets, McLuhans, og keramikkmediets ståsted vanskelig å opprettholde en slik distanse, siden materiale, form, og funksjon, alt skaper assosiasjoner rundt kunstverkets funksjon. Ved å hypermediere objekter blir form og funksjon viktige elementer for verket, uten å kreve en distanse til verden.

Remediering endrer hvordan objektet (mediet) brukes og oppfattes. For å definere de forskjellige variantene av remediering vil jeg vise tilfeller hvor destruktivitet påvirker funksjon men også tilfeller hvor det antar en mer metaforisk form. I verk som *Fukushima no.7* (2015) og *Coca Cola Vase* (2014) er de destruktive elementene nære overflaten i det at kunstneren ikke respekterer objektets ferdigstilte form, men sensurerer og tilfører elementer av anakroni i trykkdekoren. Verkene kan klassifiseres som flere forskjellige uttrykksformer, og det er ingen definitiv måte å omtale dem på uten å ta forbehold om at definisjonen man bruker kun reflekterer deler av helheten. Dette sammenfaller med Grays (2013) beskrivelse av destruksjon som møtepunktet mellom keramikk og skulptur.¹¹² Hun tar opp hvordan den

¹¹¹ Bolter og Grusin; Bolter og Grusin.s.53

¹¹² Gray, "No construction Without destruction: Ceramics, Sculpture and Iconoclasm."s.18

destruktive handling er en intuitiv måte å introdusere konseptualitet inn i objekter utover funksjonskravet, ved at objektenes semiotiske status, eksempelvis gjennom ikonoklasme.¹¹³ Gray analyserer spesifikt keramiske beholdere, et objekt hvis utforming er skapt av et behov, som forhindres ved objektets destruksjon. Det at hun påpeker at destruksjon også er avhengig av materiale gjør destruksjonen til en håndverksteknikk.

¹¹³ Gray.s.12

2. Kapittel: Paul Scott

Paul Scott (f.1953) er en engelsk kunstner, som hovedsakelig arbeider med appropriert keramikk.¹¹⁴ Objektene han bruker kuttet, knuses, settes sammen igjen og ved å redigere trykkdekor. Hovedvekten av verkene hans er basert på blåhvite porselensobjekter, og beholder stort sett formen og utseendet til disse, men han har også verk hvor visuelle elementer av trykkdekor skjæres ut som egne fysiske deler og får eksistere fritt utenfor sin forhenværende plassering som dekor på et bruksobjekt. Fatene som beholder sitt utseende og form, beholder også symbolverdien som er tilknyttet dette, altså deres innhold som kunstnerisk medium. De befinner seg i et sjangermessig grenseland mellom håndverk, design, billedkunst og skulptur, og aspekter moderne slaveri, storskala matproduksjon og de etiske konsekvensene ved praksiser som disse Objektene får gjennom destruksjon en fornyet tilværelse som kunstverk, hvor de destruktive teknikkene blir en måte å reformulere forholdet mellom objekt, status og funksjon. Destruksjonen endrer hvordan vi forholder oss til objektet og dets utseende, og dermed også objektets innhold. Scotts approprierte materiale har en sterk tilknytning til middelklassen og dennes fremvekst. Materiale kan som nevnt være politisk, fordi man kan jf. Gray (2018) lese mening inn i materialet.¹¹⁵ Det finnes flere måter å nærme seg dette på, men porselen er nærmest assosiert med middelklassen på grunn av sitt opphav som eksotisk importvare, senere industriobjekt. Det pene kinesiske porselenet var en luksus som ble tilgjengelig for flertallet grunnet et generelt økonomisk oppsving i Europa som følge av masseproduksjon i fabrikker, men var fortsatt forbundet med velstand. Fatene er derfor ikoniske for den bemidlede vestlige middelklasse. Europeisk keramikk har røtter helt tilbake til 1600 tallet blant annet i Spania, Portugal, og Italia, men fikk for alvor utvikle seg i England som konsekvens av den industrielle revolusjon, og ved utviklingen av dekaltrykk og høykvalitets stentøy.¹¹⁶¹¹⁷ Den økte produksjonen og flere arbeidsplasser førte til fremveksten av en middelklasse med kjøpekraft, som tok til seg det blåhvite porselenet som symbol på sin sosiale status. Bruken av masseprodusert keramikk legger grunnlaget hvordan vi oppfatter de kritiske tonene i arbeidene Scott produserer. De gir tematiske assosiasjoner til kulturimport og kapitalisme. Mange av Scotts verk er produsert som deler av en serie, noe som også alluderer til mediet han benytter seg av; masseprodusert porselen. Som medium er dette uttrykket

¹¹⁴ Paul Scott, "Cumbrian Blues Bio+CV." <https://cumbrianblues.com/bio-cv/>.

¹¹⁵ Gray, "No construction Without destruction: Ceramics, Sculpture and Iconoclasm." s.24

¹¹⁶Huitfeldt og Kristiania.s.63 og 112

¹¹⁷Peder Valle, "True Blue: Exploring the Myths of the Blue and White Tradition," i *Horizon - Transferware and Contemporary Ceramics* Red. Paul Scott og Knut Astrup Bull (The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo: ARNOLDSCHÉ Art Publishers, 2015). s. 28

spesialisert innenfor sin nisje, det har vært utviklet og endret i store deler av verden over lang tid, og bærer i seg mange historiske konnotasjoner. Verkenes tilknytning til masseproduksjon understrekes av serietitler som *The Scott Collection Cumbrian Blue(s)* og *Scott's Cumbrian Blue(s)*. Hvert enkelt fat får individuelle nummer i tillegg til seriens tittel siden hvert av fatene består av individuelle readymades av forskjellig bakgrunn, men hvert verk regnes som en del av en serie noenlunde like verk, med varierende opphav. I noen tilfeller er det originale dekortrykket den tydeligste meningsbæreren i verkene, se eksempelvis seriene *Willow* og *Italian Willows*.¹¹⁸ Motivene på Scotts verk viser naturkatastrofer, destruksjonen av smittebærende storfe, en kunstners plutselige forsvinning, eller landskap og bebodde områder som forsvinner under enorme vannmasser. De reflekterer reelle hendelser i verden, som i utgangspunktet ikke relaterer til objektsformen. Tilknytning til konkrete steder og hendelser gjør at verkene oppleves anakronistiske. De tar opp temaer tilknyttet vår egen samtid, utført i et medium som assosieres med eldre trender. Scott utforsker mulighetene som ligger i å appropriere objektsformen, men overrasker så ved å gjennomsyre objektet med ubehagelige sannheter. Vi kan ikke lengre være vektlegge på objektets dekorative funksjon i vårt eget hjem, når vi konfronteres med ulykker og forbrytelser fra den andre siden av kloden. Gjennom destruksjon frigjøres de fra assosiasjoner omkring opphav og kontekst. Selv om objektene har den samme form, er det konseptuelle innholdet endret og viser til både symbolsk og konkret destruksjon. Formens tilknytning til det som avbildes er et element av redigerende appropriasjon utført i teknikken dekaltrykk, som er spesielt utviklet for industriprodusert glasert porselen.

Scotts remediering av objektene minner om Asger Jorns modifikasjoner, hvor han malte sine egne elementer over originalmotivet i kitschbilder. Jorns tanker om at det estetisk nærliggende, hvor enn kitschy eller platt, var like viktig for den allmenne kunstneriske utvikling som å studere de gamle mesterne i et gallerirom kan finne resonans her.¹¹⁹ Bare det at man tar initiativet til å omgi seg med kreative uttrykk viser til potensiale i mennesker som ikke kan sensureres av det vedtatte gode smak eller gjeldende ideologi. Dette gir også mening når man tar med i betraktningen objektets subjektivitet, hvordan de former vår oppførsel i det daglige. Scotts remedierte fat kan være kommentarer på relevansen av å være seg bevisst det estetiske miljøet man omgir seg med hver dag. Selv fragmenter av porselen kan ha et verdifullt uttrykk og et knust fat gir assosiasjoner til sterke følelser. De destruktive

¹¹⁸ Paul Scott, "Cumbrian Blues; Artworks ". <https://cumbrianblues.com/artworks/>.

¹¹⁹ Jorn.

elementene som finnes i Scotts produksjon fremstår som typisk for tendensen hvor keramisk kunsthåndverk utvikler seg mot en teknisk og materiell frihet som lar kunsthåndverk utvides til å omfatte konseptualisme i tillegg til materiell utforskning og funksjonalitet. Allegoriske kunsthåndverksobjekter lar objektets form blir et symbol som kan leses for sitt symbolske innhold. Som motsetning til det allegoriske verk beskriver Bull (2007) den organiske verksforståelse, hvor et verks betydning er tilført det nettopp via håndverket/produksjonen.¹²⁰ Det er uløselig tilknyttet design og materiale, og er enten bevisst eller ubevisst tilført verket av kunstneren. Destruksjon er hos Scott representert i konkrete elementer som kintsugi, men også symbolsk via billedbruk med fragmenterende temaer som miljøpolitikk. Bruken av det destruktive inkorporeres i fatets materiale, tematisk via dekormotivene, og i bearbeidelsen av *Willow* (fig.4). I tillegg tilbakeføres noe av håndverkets preg i de masseproduserte fatene, via kintsugien. Merkene understreker det uforutsigbare i materialet, samtidig som at håndverkerens kompetanse fremheves. Verkene unngår så langt en konkret definisjon ved å være flere ting samtidig, noe som gjør dem til ypperlige eksempler på remediering i praksis. Å gjøre objekter til uttrykk for kritiske kommentarer på internasjonal politikk, tvinger betrakteren til å revurdere hva et objekt er. Objektets status er gått fra å være rent bruksobjekt til å bli dekadent og dekorativt bruksobjekt, videre til utstillingsobjekt til politisk konseptkunst. Satt i sammenheng med objektsformatet blir det endelige resultatet noe tilnærmet en grafisk novelle som utspiller seg på porselen. Det er likevel viktig å ikke glemme av at verkets helhet inkorporerer nettopp fatet. Et lerret, selv om man ikke nødvendigvis ser det som en del av et maleri er nettopp det i en fenomenologisk kontekst. Det legger føringer for hva verket defineres som, samt rammene for hva det kan inneholde. Så å si at porselenet kun er en beholder for det grafiske blir galt, det er bare den grafiske dekorens om er lettest tilgjengelig og forståelig som kunst. Man kan sånn si at det er betegnelsen 'fat' som destrueres, ikke bare selve formen. Det er en begrepsmessig ikonoklasme utført av Scott, hvor det approprierte fat ikke lengre er et fat men skulpturelt symbol. Ikonoklasme er som vist noen ganger mer språklig enn fysisk, jf. Nielsen (2009), og fungerer remedierende på objekter fordi de omformuleres til å nærme seg det skulpturelle, som vist til hos Gray (2013)¹²¹¹²² Setter man disse elementene i kontekst med håndverksdiskursen, er det enkelt å se tendensene som at håndverkspraksiser fjernes fra selve arbeidet, det som på engelsk ville vært «The Craft(ing)», selve håndverksaspektet ved verket. Mer teoretisk kan man argumentere for at

¹²⁰ Bull, *En ny diskurs for kunsthåndverket : en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*.s.13

¹²¹ Nielsen.s.332

¹²² Gray, "No construction Without destruction: Ceramics, Sculpture and Iconoclasm."s.12

håndverk reintrodueres i objekter som allerede var langt unna å være noe annet enn symboler for håndverkshistorie. Ved å bruke destruksjon som teknikk blir det håndverksmessige igjen et element ved verket.

De er formet som fat og innehar fortsatt brukspotensialet til fat, men fremstår i praksis heller materielle collager eller skulpturer hvor fat-formen er bare en konsekvens av materialvalget, som er approprierte objekter.

2.1. Fukushima no.7 (2015)



Fig.6: Scott, Paul. *Fukushima no.7*, fremside. 2015. Porselensfat, epoxyresin, kakkelsement. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Foto: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

<https://digitaltmuseum.no/021067510953/cumbrian-blue-s-fukushima-no-7-fat/media?slide=0>

2.1.1. Beskrivelse

Dette verket består av et porselensfat som har knust og blitt satt sammen igjen i kintsugi med bladgull, kakkelsement og epoxyresin. Det originale fatet er produsert i 1965, ved Heritage Mint, ltd.¹²³ Fatets originale dekor er *Willow* mønsteret. Det ene porselensfragmentet er dog og tilført en kopi av bølgen fra tresnittet *Den store bølgen ved Kanagawa* (ca.1830, fig. 8) av Katsushika Hokusai.¹²⁴ Ifølge Scott er fatet kjøpt brukt, og sprekkene ble forårsaket av at fatet ikke var tilstrekkelig godt pakket inn da det ble sendt og ankom atelieret hans i biter.¹²⁵ Det eneste av kintsugien som ser håndskåren ut er omrisset av bølgen hvor den er tilpasset fatet og ført inn i den originale trykkdekoren. *Willow* motivet er fortsatt godt synlig på fatets overflate, og er i seg selv appropriert og benyttet av kunstneren på lik linje med *Den store bølgen ved Kanagawa*. Bak trærne i midten av motivet kan vi skimte fire av krafttårnene fra Fukushima Daiichi kraftverket, som gir verket dets navn.



Fig. 7: Scott, Paul. *Fukushima no.7*, bakside. 2015. Porselensfat, epoxyresin, kakkelsement. Nordenfjeldske kunstindustrimuseum. Foto: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

<https://digitaltmuseum.no/021067510953/cumbrian-blue-s-fukushima-no-7-fat>

¹²³ <https://digitaltmuseum.no/021067510953/cumbrian-blue-s-fukushima-no-7-fat>

¹²⁴ H. E. Cartwright Julyan og Nakamura Hisami, "What kind of a wave is Hokusai's Great wave off Kanagawa?," *Notes and Records of the Royal Society* 63, nr. 2 (2009). s. 121

¹²⁵ Paul Scott, "Scott's Cumbrian Blue(s) Fukushima ". <http://cumbrianblues.com/wp-content/uploads/2017/05/16.Fukushima.4.pdf>.

Verket er flatt og ovalt, og har beholdt utseendet til et porselensfat med blåhvit dekor, foruten der gyldne linjer av kintsugi sprer seg over overflaten hvor fatet har slått sprekker. I fysiskstore likbål langs grensen mellom skårene kintsugien formidlende, men også og på samme tid fragmentert og i samspill med trykkdekoren. Fukushima serien er en av flere av Scotts verk som tar i bruk fat dekorert med *Willow* motivet. Sammen med kintsugien skaper utsnittet fra *Den store bølgen [...]* dybde i dekormotivet, ved at bølgen fra Hokusais tresnitt dekker over landskapet som havner i bakgrunnen. Som kulisser på en scene skaper de forskjellige delene en dybdefølelse i bildet ved overlapping. Bølgen skaper også en følelse av dynamikk og handling i det ellers statiske *Willow* landskapet. *Den store bølgen [...]* er et verdenskjent bilde og er på mange måter et symbol for japansk kunst.¹²⁶ Originalen er en del av en serie som viser trettiseks utsyn mot det hellige Fuji fjellet.¹²⁷ Det gjør at det i *Fukushima no.7* til sammen finnes tre dekormotiver som avbilder forskjellige steder; det ene er en europeisk produsert fantasifremstilling av et asiatisk inspirert landskap fra sent 1700 tall, den andre er en snart to hundre år gammel dramatisk avbildning av Japans hellige fjell, og det tredje er sammensetningen av de to; en metaforisk hentydning til reelt katastrofeområde fra vår egen samtid. Verket har flere av kvalitetene til et ordinært trykk, presentert på et fat. Ikonografisk sett er det mange gjenkjennelige elementer i bildet. Bølgen, svalene og landskapet, samt selve utseendet til bildet som er linjebasert, og på mange måter ser ut som tradisjonell japansk trykkekunst. Kunsthistoriske elementer som tresnitt og trykk på porselen får i dette verket like mye fokus som katastrofer som ulykken ved Fukushima Daiichi atomkraftverket, samtidig som at *Willow* mønsteret ikke er et genuint Japansk design, men en vestlig fremstilling av en idealisert estetikk. Man kan også definere fatet som en avbildning siden at det er tatt ut av sin funksjonelle kontekst, og plassert i en estetisk billedlig en. Symbolet 'fat' gir assosiasjoner til importert porselen, temaer som appropriasjonskunst og readymades.

¹²⁶ Julyan og Hisami.s.120

¹²⁷ Ibid.s.120



Fig.8. Katsushika Hokusai. *The Great Wave off Kanagawa*. Photograph. Encyclopædia Britannica ImageQuest.

https://quest.eb.com/search/132_1367268/1/132_1367268/cite.

www.quest.eb.com/search/the-great-wave-off-kanagawa/1/132_1367268/The-Great-Wave-off-Kanagawa/more

2.1.2. Kontekst

I *Fukushima* serien blir japansk kunsthistorie satt sammen med tradisjonell kunst og håndverk, og katastrofale hendelser fra vår egen samtid. Verkets tittel viser til ulykken ved Fukushimakraftverket i 2011, da byen ble truffet av en tsunami som ble forårsaket av et stort undersjøisk jordskjelv i utenfor Japans østkyst. Kraftverket var ikke skapt for å tåle vannmasser av den mengden som tsunamien brakte inn over kysten da selve Japan ble flyttet flere meter som følge av jordskjelvet.¹²⁸ Fukushima Daiichi var ett av to atomkraftverk som ble rammet, og har i ettertid blitt stående som et eksempel på farene ved atomkraftutvinning.¹²⁹ Japan befinner seg på kanten av flere tektoniske plater, som gjør landet utsatt for jevnlig jordskjelv. Kintsugien som omslutter bølgen og sprer seg over hele bildet fungerer som et memento over ulykken, og arbeidet med å rydde opp og fortsette livet i ettertid, og det viser viktigheten av å ikke glemme det som har skjedd. Til sammen gjør alle disse dimensjonene at det må sees som en skulpturell collage i tillegg til en dekorcollage, hvor mange uttrykk kommer frem i flere forskjellige former.

¹²⁸ World Nuclear Association, "Fukushima Daiichi Accident " World Nuclear Association <https://www.world-nuclear.org/information-library/safety-and-security/safety-of-plants/fukushima-daiichi-accident.aspx> Avsnitt 0

¹²⁹ Ibid. Avsnitt 1; *The two Fukushima plants and their siting*

Ved å bruke assosiative visuelle elementer forekommer en fornyet interesse for et objekt som man ellers kanskje ville stilt seg likegyldig til. Fargene og det uventede ved en collage i porselen inviterer til å vurdere hva dette objektet forteller om. Tittelen i kombinasjon med *Willow* trykket og det japanske maleriet peker mot risikoene ved atomkraftverk, og viktigheten ved miljøvern i samspill med menneskelig hubris. Samtidig viser det en sårhet og medfølelse overfor de som ble rammet av katastrofen. Det er fristende å tenke at kunstneren forholder seg kritisk til atomkraftverk generelt, særlig siden han har produsert en annen serie som dokumenterer påvirkningen av atomkraft på dyreliv og nærmiljø.¹³⁰ Uttrykket til dette fatet er likevel mer ambivalent enn kritisk, det minner mer om et memento enn etterpåklokskap. Et aspekt ved kintsugi er nettopp at det er som en praktisk variant av ordtaket «Amor Fati» – aksept av skjebnen uansett fra den måtte innebære. Kintsugiens estetiske slektskap med wabi sabi estetikk og buddhisme, gjør at det er nærliggende å tenke på buddhistiske dyder som aksept og tålmod

2.1.3. Destruktive elementer

Å bruke knuste fat for å lage collager minner om 1920-årenes cut-up kunst, men særlig dersom man ser på destruktiv remediering som en oversettelse fra ett språk til et annet. Det er noe poetisk i verket, et slektskap det har med både keramikkindustrien og kunsthåndverket, England og Japan, bruk og bevaring, nåtid, fortid og fremtid. Det er ikke bare skårene som føyes sammen til fat, selve fatet blir også føyd sammen med billedflatens estetikk. Det som var er ødelagt og satt sammen igjen. Bruksobjektet finnes ikke lengre, men er omgjort til en poetisk collage. *Fukushima no.7* (2015) er remedierte fra å være masseprodusert bruksobjekt til å bli kunst. Det remedierte medium skal ha sporene etter sine tidligere inkarnasjoner synlige, hvilket dette verket har. Det er fortsatt et fat og innehar alle kvalitetene til et fat. Det som tydeliggjør at det har foregått en remedierende handling er innholdet i dekortrykket, som er endret og knytter historiske kunstverk til håndverk og naturkatastrofer. Definisjonen fat er derfor både dekkende og ikke dekkende. Objektet kan klassifiseres som eksempelvis en skulpturell ready-made for å fortolkes som konseptuelt verk. Jeg mener ikke med dette at det har nødt til å stå utenfor en kunsthåndverkskontekst, for remedieringen sammenfører flere av aspektene som verket består av til en helhet som er større enn summen av sine deler. Fatet er

¹³⁰ *Seascale Pidgeons* tok opp farene ved radioaktiv lekkasje og spredning, basert på undersøkelser gjort på duepopulasjonen i området rundt Sellafield atomkraftverk i Cumbria, Engeland. <http://cumbrianblues.com/wp-content/uploads/2017/05/27.Nuclear.pdf>

appropriert, og har derved blitt et kunstverk, estetisert bort fra objektets brukskrav, men formen består enda. Deretter finnes motivet på overflaten, som ikke bare viser en naturkatastrofe fra nær fortid, men et fenomen som gjentar seg jevnlig i området som presenteres i motivet. Den gjentakende destruksjonen som rammer Japan i form av jordskjelv, en hendelse som ikke lar seg kontrollere fordi den er forårsaket av jordskorpen, selv er fremstilt i motivet. Verket tar opp en holdning til naturkreftene som indikerer aksept. Særlig satt sammen med kinstugi, som aksepterer og fremhever skaden som estetisk element. Kinstugien gjør oss oppmerksomme på skillet mellom trykkdekor, det funksjonelle objekt, og sammenføyingen av disse i ett verk. Destruksjonen som en gang fant sted er loggført og bevart i en estetikk som spiller sammen med den originale dekoren på objektet. Kintsugiens formål har siden teknikken ble oppfunnet vært å gjøre et knust objekt estetisk, via teknisk finesse og uten å skjule skaden som har oppstått. I denne konteksten blir kintsugi i seg selv et ekspressivt metaforisk uttrykk, som også viderebringer fatet til å være et konseptuelt verk. I det hele tatt er dette verket fylt med melankolsk aksept av at ting forgår, uttrykt i et materiale og medium som understreker dette ved at det har vært knust. Ved å gjøre fatet til ramme for et bilde med et tydelig tema i en reell historie er fatet og dekoren estetisert bort fra sin objektsfunksjon.

Verket fremtrer som umiddelbart fordi det fortsatt fremstår som et fat, og kan brukes som fat. Forskjellen ligger i at det også har kvaliteter som tilsier at det er reflekterende av virkeligheten, at det viser til noe utenfor seg selv og sin funksjon, og dermed er en avbildning av et fat mer enn et fat tiltenkt bruk.¹³¹ Skillet mellom avbildning og objekt er tydelig. Prosessen hvor trykket på fatet endres og fatet settes sammen igjen bidrar til verkets estetisering, samtidig som at ved å bruke fatet som en readymade forblir den ektheten til et bruksobjekt i verket. Å utelukkende endre trykkdekoren ville gjort at verket i større grad beholdt sin objektsstatus mens å knuse det totalt ville fremstått som en temporal handling på linje med performance. I samspill med trykkredigeringen er dette verket blitt en dekorert skulpturell manifestasjon av samtid og fortid i Japans kulturhistorie. Skal man kategorisere verket er det kanskje fristende å bevege seg mot områder som skulptur eller trykk, men ingen av disse er helt dekkende på egenhånd. Vi må derfor ta utgangspunkt i at dette verket kan defineres som mange ting på en gang, og fokusere på de destruktive teknikkene i verket, heller enn å forsøke å kategorisere det.

¹³¹ Bull, *En ny diskurs for kunsthåndverket : en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*.

Dette verket tar opp destruksjon i form av uheldige møter mellom naturfenomener og teknologi. Verket viser destruksjon i tre former: ved at selve fatet er knust (men deretter satt sammen), at et berømt motiv kombineres med og viskes delvis ut av et annet, og ved at vestlige fremstillinger av det «mytiske» Japan møter en fremstilling av landets nyere historie representert ved en del av dets kunsthistorie. Bildet viser hvordan en kulturell stereotypi blir vasket vekk av hardtslående realiteter, elegant inkorporert i stereotypiens billedspråk. Det er Japans egen historie representert ved *Den store bølgen* (fig. 8) som blir stående i forgrunn. Det destruktive i *Fukushima no.7* ligger både på, i, og utenfor verket. Betegnelsen fat er byttet ut med verk, gjennom fysisk destruksjon, og fascinerende estetiske grep som gjør oppmerksom på at dette inneholder noe mer enn potensiale for bruk.

2.2. A Willow for Ai Weiwei (2011)



Fig.9: Scott, Paul. «A Willow for Ai Weiwei». 2011. Porselensfat. Foto: Nasjonalmuseet, Frode Larsen.

<https://www.nasjonalmuseet.no/utstillinger-og-arrangementer/kunstindustrimuseet/utstillinger/2013/horison-landskap-keramikk-og-trykkdekor/>

2.2.1. Beskrivelse

A Willow for Ai Weiwei er et av Scotts best kjente fat, og den første utgaven er i dag eid av Nasjonalgalleriet, kjøpt inn fra utstillingen *Ting Tang Trash* i 2011 ved det som da het Vestlandske kunstindustrimuseum, i dag en del av KODE Bergen.¹³² Fatet er ovalt avrundet og den originale trykkdekoren er for det meste intakt. Vi kjenner igjen *Willow* motivet, igjen tilført nye detaljer og manglende et par. Verket er subtilt utført og man legger kanskje ikke merke til alle forskjellene med mindre man studerer verket på nært hold. Rundt om på fatet er

¹³² Paul Scott, "A Willow for Ai Weiwei " (2014), <http://cumbrianblues.com/wp-content/uploads/2017/05/24.WeiweiWillow.pdf>

tilfeldig spredte solsikkefrø og på broen konturen av en menneskefigur. Menneskeformen er en avbildning av Ai Weiwei i det han slipper en vase, og viser til Ais eget verk *Dropping the Urn* (1995).¹³³ Figuren som er avbildet her er bare et omriss, personen som sto på broen har på mystisk vis forsvunnet. Frøene er store i forhold til resten av motivet, og forholder seg ikke til dets bildeverden på en naturtro måte. De er strødd tilfeldig over motivet og borden som løper rundt fatets kant. På baksiden av fatet vises en miniatyrportrett av Ai Weiwei og setningen «Who's afraid of Ai Weiwei?». Dette var en grafitti-plakat som dukket opp i Hong Kong etter hans forsvinning.¹³⁴ På baksiden er også flere solsikkefrø og et dekaltrykk av en malerpensel, i tillegg til hans signatur og fatets originale produksjonsstempel.

2.2.2. Kontekst

Den utviskede figuren på broen representerer som nevnt Ai Weiweis forsvinning, da han fra den 3. April 2011 ble satt i husarrest i 81 døgn uten tiltale.¹³⁵ *A Willow for Ai Weiwei* er en visuell kritikk av den kinesiske regjeringens behandling av sine innbyggere og en personlig støtteerklæring fra Scott til Ai Weiwei, samt Ais kolleger Wen Tao, Liu Zhenggang, Zhang Ginseng and Hu Mingfen, som ble trakassert i sammenheng med Ais anklage og husarrest.¹³⁶ Disse individene forsvant også i sammenheng med Ais kidnapping.¹³⁷ Kidnappingen skapte internasjonal forvirring, og uro for hva som hadde skjedd med den kinesiske kunstneren, ettersom han i lengre tid var blitt overvåket av staten. Ai ble heldigvis gitt sin frihet igjen, men gjennom de 81 døgnene hvor hans tilstand var uviss var hele hans eksistens sensurert, og metafysisk som Schrødingers berømte katt. Scotts verk kommenterer følgene av at den kinesiske stat blant annet anklaget Ai for å unndra seg skattebetaling og å spre pornografi.¹³⁸ Å sette ham i husarrest var et forsøk på å endre hans status i offentligheten til å bli en dissident, en som ikke støtter sitt eget land, en taktikk for å få opinionen på sin side, å anklage enkeltmennesker for å arbeide mot fellesskapet. At denne tematikken presenteres på et porselensfat er både en måte for en kunstner å uttrykke sympati med en kollega, men er også en kommentar på den kinesiske regjeringens strenge kontroll over individet uttrykt gjennom et medium som er sterkt assosiert med Kinas historie. I tillegg brukes *Willow* (fig.4) motivet

¹³³ Ibid.s.2

¹³⁴ Ibid.s.2

¹³⁵ "The Fake Case ". <https://fakecase.com/>. Punkt 1, under «Timeline»

¹³⁶ Scott, "A Willow for Ai Weiwei ". s. 2

¹³⁷ "The Fake Case ". Punkt 1, under «Timeline»

¹³⁸ Jason Miller, "Beyond the Middle Finger: Plato, Schiller and the Political Aesthetics of Ai Weiwei," *Critical Horizons* 17, nr. 3-4 (2016). s. 305 (2)

som en parodi på et idealisert Kina. Harmonisk, fredelig, uten tegn til politisk dissidens. Her viser verket at realitetene ikke alltid er så harmoniske som de virker ved første øyekast, og at fremstillingen av nasjoner fra et utenforstående perspektiv ikke reflekterer sannheten like nyansert som innbyggerne i den aktuelle staten opplever situasjonen. Solsikkefrøene er på sin side en direkte referanse til Ais installasjon *Sunflower Seeds* (2010, fig.115 og 16). Verket viste til tradisjonelle kinesisk håndverk og hvordan industriproduksjon har tatt over det som engang var en folkekunst. Solsikkefrø bærer i Kina med seg en egen symbolikk som stammer fra Mao Zedongs tid som diktator. Han sammenlignet folket med solsikkefrø, og seg selv med solen, for hvor enn solen er, dit snur også solsikkene seg.¹³⁹

2.2.3. Destruktive elementer

Det mest åpenbare elementet av destruksjon i dette verket befinner seg på overflaten, i redigeringen av trykkdekoren. Det velkjente *Willow* (fig.4) er her symbol for et idealisert land, og kan sådan minne om propagandistiske fremstillinger av diktaturer hvor hendelser foregår i kulissene som omverdenen til vanlig ikke får innblikk i. Verket er ikonoklastisk, fordi *Willow* får representere Kina som det ønsker å fremstille seg selv, mens befolkningen lever under forfølgelse av staten. Ikonoklasmen er ikke fysisk men parodisk.¹⁴⁰ Ifølge Nielsens (2009) beskrivelse av ikonoklasme, må den ikonoklastiske handling produseres et nytt bilde, som år stå som et negativ over det som var. Dette handler ikke alltid om fysisk destruksjon, her er det en nesten umerkelig endring som finner sted i trykkdekoren. *Willow* får stå som en påminnelse om at alt ikke er som det ser ut til. Landskapet Ai har forsvunnet fra er ikke så idyllisk som det forsøker å fremstå, og har en mørk bakside som avdekkes ved at Scott lar det representeres gjennom en hyperidealisert fremstilling av et generisk asiatick landskap. Opphavet til landskapet som vises i *Willow* er ikke genuint, og viser sånn svakhetene ved bildet som propaganda forsøker å skape. Ved å spille på forventninger om hva et harmonisk samfunn skal se ut som, blir nettopp falskheten tydeligere. I den originale versjonen av *Willow* er det vanligvis avbildet tre figurer på vei over broen, men de er visket ut og igjen står et negativ av en person. Ai, som ofte benytter seg av ikonoklastiske teknikker i sine arbeider, er i dette tilfellet selv utsatt for ikonoklasme. Tomrommet hvor han eksisterte er det eneste som står igjen, og det er for resten av verden skrikende tydelig at han er forsvunnet. I

¹³⁹ Jane Chin Davidson, "Affirmative Precarity: Ai Weiwei and Margarita Cabrera," *Journal of Visual Culture* 12, nr. 1 (2013). s.155

¹⁴⁰ Nielsen.s.339

motsetning til den ikonoklasmen som finner sted i *Three gorges [...]* (2013, fig.10) eller *Dropping the Urn* (1995, fig.12), hvor symboler utført i keramikk eller trykk blir ødelagt, er det her et levende ikon som forsvinner. Ved å sette Ai i husarrest forsøkte den kinesiske stat å gjøre ham kriminell i offentlighetens øyne. Som følge av dette var Ais fengsling med på å legitimere og sementere hans status som frittenkende kunstner og aktivist. Ser man på årsak/konsekvens så kom nok aktivismen først, men kun en aktivist som gjør noe riktig anses som farlig nok til å fengsles. Kidnappingen har nok også vært medvirkende i at Ai har fått status over hele verden som en radikal kunstner, hvilket bygges opp av hans bruk av ikonoklasme i flere av sine verk.

Objektets form er i dette verket bare rammeverk for motivet *Willow*, som bærer hovedvekten av betydning. Fatets form spiller sammen med motivets historie, og er viktig for de destruktive elementene i fatet som er redigeringen av dekaltrykk, som er en trykkmetode som er spesialisert for bruk på keramikk. Selv om destruksjonen i dette verket hovedsakelig er metaforisk, er det fortsatt et element av materiell tilknytning via *Willows* relasjon med industriprodusert keramikk. Selve fatet som utgjør *A Willow for Ai Weiwei* er stort sett uberørt av destruksjon, den forekommer bare som små detaljer ved trykkdekoren, og dette gjør det vanskelig å se objektet som noe annet enn funksjonelt objekt. Likevel åpenbarer det seg en side ved fatets dekor som åpner for en mer konseptuell fremstilling av objektet. Det kan sies å eksemplifisere det allegoriske kunsthåndverk, i og med at det har en så sterk tilknytning til form og materiale samtidig som at tematikken er tilknyttet hendelser utenfor objektet både tids- og stedsmessig. Siden verket henter til temaene som befinner seg i Ai Weiweis *Dropping a Han-Dynasty Urn* (1995, fig. 12), og *Sunflower Seeds* (2010, fig. 15 og 16), kan vi fortolke det i lys av disse verkene innhold. Solsikkefrøene som metafor utdypes i analysen av *Sunflower Seeds* lengre nede, men for forståelsen av dette verkets betydning kan vi introdusere deres betydning som individualitet og identitet under politiske og kapitalistiske påvirkninger, og som i flere av verkene, konsumerkultur. Det som ikke er så tydelig til stede i dette verket er destruksjonens tilknytning til objektets potensiale, siden dette fortsatt er veldig mye til stede. Det som foregår av remediering er overfladisk, og henvender seg mer mot trykkdekorens innhold enn fatets. Solsikkefrøets betydning er også tilknyttet bildekulten som ble dyrket av Mao på 1960 tallet, og gir verket en konkret politisk undertone.

2.3. Three gorges ... after the dam (2013)



Fig. 10: Scott, Paul. Three Gorges ... After the dam (Second Series). 2013. Porselensfat. Foto: Paul Scott

<https://cumbrianblues.com/portfolio/ghost-ships-concordia-gorges/>

2.3.1. Beskrivelse

Fatet er rundt og ser ut til å ha vært en middagstallerken eller tilsvarende. Avbildet er ett av verkene fra *Three Gorges ... After the Dam* serie nummer to, som besto av fem verk totalt.¹⁴¹ Forsiden viser for det meste et trykk av vann som dekker mesteparten av overflaten. Omtrent to tredjedeler av denne er dekket av en påtrykt tekstur som forestiller overflaten på innsjøen

¹⁴¹ Paul Scott, "Three Gorges...After the dam ". <https://cumbrianblues.com/portfolio/ghost-ships-concordia-gorges/.s.2>

som er demmet opp i de tre kløfters dal, som verkets tittel refererer til.¹⁴² Øverst på denne, balanserende på det som er horisontlinjen og skillelinjen mellom det nye trykket og det gamle ser vi et skip. Plasseringen til skipet gjør det vanskelig å avgjøre om vi ser et tverrsnitt av innsjøen, eller om det er meningen at den fremstilles med et tvungent bratt perspektiv, hvor vannoverflaten er brettet nedover fatet, og skipet som egentlig er midt ute på vannet ser ut til å sitte på en knivsegg. Vi kan se spor etter *Willow* mønsteret i øvre del av verket: de velkjente svalene møtes fortsatt på himmelen og vi kan ane toppen av et tre på venstre side. De fungerer som den eneste tilknytningen til det originale trykket, og har blitt et symbol med hele trykkets innhold i seg. Ser man nøye på delen av borden som kroner øverste del av verket kan man se små hodeskallesymboler satt inn i mønsteret i jevne intervaller, men det er sannsynlig at dette er en del av den originale dekoren.

2.3.2. Kontekst

Vannkraftverket i De Tre Kløfters demning er per i dag det største noensinne bygget.¹⁴³ En massiv struktur som ved sin konstruksjon var fryktet å skape mange miljøproblemer, og som fortsatt er sterkt kritisert av flere grupper i Kina og internasjonalt. Kina kritiseres igjen av Scott, og da på temaer som miljøvern, menneskerettigheter og myndigheters inngripen i landskap uten bekymring for beboere, dyre- og planteliv eller historisk verneverdige områder. Menneskelige inngrep i natur får konsekvenser ikke bare for miljøet, men også for mennesker, noe som tas opp i verk som *Three gorges ... after the dam*. (2013) Konstruksjonen av demningen har tvunget mange til å flytte fra sine hjemsteder, i tillegg til ødeleggelsen av flere arkeologiske funnsteder, som igjen tar opp tråden med verdien av å bevare objekter for å forske på fortiden vår. De tre kløfter var et svært vakkert landskap hvor mange mennesker bodde, og hvor det fantes mange kulturhistorisk interessante funn før området ble lagt under vann.¹⁴⁴ Totalt ble omtrent 1.4 millioner mennesker relokert som konsekvens av at området skulle legges under vann.¹⁴⁵ Spørsmålet rundt arealtap satt opp mot miljøvennlig energi er i dag mer i medias fokus enn det har vært på lenge, gitt den internasjonale pandemien som rår for tiden.

¹⁴² De tre kløfters demning befinner seg i det sørøstlige Kina, og er det største vannkraftverket i verden.

¹⁴³ Stuart A. Harris, "Mega-Hydroelectric Power Generation on the Yangtze River: The Three Gorges Dam," (Dordrecht: Dordrecht: Springer Netherlands, 2010). avsnitt 90.04

¹⁴⁴ Ibid. avsnitt 90.07.1 og 90.07.2

¹⁴⁵ Ibid. avsnitt 90.07.1

2.3.3. Destruktive elementer

Den massive inngripen i landskapet kommer frem i verket gjennom at den originale dekoren er totalt visket ut. Det eneste som hinner til at motivet var *Willow* er de to svalene som svever over horisonten. De har blitt en mikroversjon av motivet selv. Det idylliske landskapet som fantes, brukes her i en kontekst hvor det fremstår som mer genuint enn i *A Willow for Ai Weiwei* (2011, fig.9). Det som var et berømt landskap ofte besøkt av turister, er ofret for å produsere energi til et stadig mer krevende samfunn. På samme vis er *Willow* sensurert, men er samtidig tydelig fortsatt til stede i de restene som gjenstår etter den ikonoklastiske remedieringen. Selv om motivet på sin side er en fantasi, fylles det med mening når det kontekstualiseres med reelle hendelser, og blir gjort til symbol. Det virker mer og mer som om det er dette motivet som er gjenstand for Scotts kunst, i like stor grad som fatene selv. Destruksjon er altså et avgjørende element for trykkdekorens tematikk, men for det helhetlige verket er det ikke noen andre spor etter fysisk destruksjon. Vannmassene demningen holder er enorme og konstruksjonen har hatt konsekvenser for menneskelig bebyggelse så vel som natur. Motivet er i Scotts bildeverden blitt et synonymt med et ideelt landskap eller en nostalgisk fremstilling av noe som kanskje ikke var tilfellet, noe man kan ha et tett forhold til, men som nesten alltid må vike i fremskrittets navn.

Grunnet den kraftfulle visuelle inndelingen av verkets fremside fremstår det ikke lengre så mye som et fat, men som et rent bilde. Det faktum at man studerer et fat er ikke lengre åpenbart, man blir først oppmerksom på det etter å ha studert overflaten nøye. Selv om fatets funksjon ikke er direkte fjernet, er den blitt til et rammeverk for trykkdekorens uttrykk. Forventningene til fatets dekorasjoner er at det ikke inviterer til nærmere undersøkelser, men i denne bildeverdenen kan man gå seg vill på jakt etter hva som egentlig er motivet. Det originale motivet er fjernet, igjen står bare en uniform overflate og konturene av det som en gang var et detaljrikt bilde. Analogien til hva De Tre kløfters demning har gjort med dalene i det østlige Kina er treffende, og det gjør verket interessant at kunstneren har valgt nettopp et medium som assosieres med Kina for å uttrykke dette. Ved å appropriere masseprodusert porselen med kinesisk inspirert dekor og bruke dette til å kommentere på naturvern og miljøpolitikk i Kina blir både trykkdekoren og det approprierte objektet gjort til medium for kunstneren.

Temaer som ofte presenteres i store formater og med sterke virkemidler er hos Scott lagt frem i et stillferdig og intimt format. Det som er relevant ved porselenet i denne sammenhengen er at den er så allmenn og tilgjengelig og derfor er et egnet medium for å formidle

destruksjonens tekniske potensiale. Objektene forteller om det nærliggende og hverdagslige gjennom form, men via appropriasjon og kintsugi blir flere meninger dyttet inn i objektet og vi må revurdere hva det inneholder. I *Three gorges ... After the Dam* (2013) er ikonoklasme også et aktivt element fordi vi kan se restene etter *Willow* i det nye motivet. Fatet selv er intakt, men det kjente landskapet er utvasket og erstattet av ensformighet. Der hvor en mann sakte padlet over et sund er det nå en enorm passasjerbåt vi bare kan anta at er fylt av mennesker som seiler over en konstruert innsjø. Disse passasjerene er usynlige for oss, på samme måte som at de mange som bodde i dalene før de ble oversvømt av demningen også ble usynliggjorte. Meningene til de som ble sterkest berørt av prosjektet ble tilsidesatt for å skape energi og arbeidsplasser. Miljøvennlig energi er sånn sett et tveegget sverd. Tap av territorie for både mennesker og dyr er et relevant argument mot demninger og kraftverk, og er en debatt som er kjent for de fleste i Norge i dag. Jeg snakker da ikke bare om vannkraft, som på 1970 tallet da man hadde den tilsvarende kampen om Alta demningen og frie elveløp, men vår egen tids pågående debatt om vindkraftverk. Motivet på fatet kan også være en fremstilling av menneskelig hubris. Det eneste som peker mot at *Willow* er tatt i bruk er som nevnt fuglene som svever over vannet. Sammen med det enorme skipet kan det minne om den bibelske fortellingen om syndefloden, hvor det ble sendt ut en due for å finne tegn på land, og på at vannet trakk seg tilbake. At *Three gorges [...]* kan være en allegori for den guddommelige vrede som gjerne følger menneskelig overmot i sagnene, er den inngripen som vannkraftverket representerer et treffende objekt.

2.4. Foot and Mouth (2013)



Fig.11: Scott, Paul. *Foot and Mouth No.5: After MacLeod, Darwell and May*. 2013. Porselensfat. Foto: Paul Scott.

<https://cumbrianblues.com/portfolio/cows-meadows-pastorals/>

2.4.1. Beskrivelse

Fatet er avlangt og åttekantet, og ser ut til å ha vært et serveringsfat. De originale dekorasjonene som blant annet skal ha vist kyr og sauer i landskap, vises ikke lengre, da de er helt visket ut av kunstneren.¹⁴⁶ Over hele fatets forside er det isteden trykket et bilde av som fremstiller de brutale konsekvensene av munn- og klovsyke. Bildet er ikke ment å være dekorativt, men har likevel en form for visuell rytme som minner om den vi finner i bordene

¹⁴⁶ Paul Scott, "The Foot and Mouth series," (2013), <http://cumbrianblues.com/wp-content/uploads/2017/05/28.FMWork.pdf>. s.2

rundt motiver som *Willow*. Helhetlig fremstår motivet dramatisk og kaotisk, med svært få gjenkjennelige elementer. De detaljene vi kan kjenne igjen er klovene til en mengde døde kyr som stikker opp i været. Dyrene ligger på en rekke som strekker seg tvers over fatet. Nederst er en ugjenkjennelig masse, som kan være bakken eller restene av tidligere bål. Opp fra bakgrunnen og diagonalt fra bildets senter stiger en røyksøyle og grabben til en gravemaskin strekker seg langs den samme diagonalen nedover fra høyre side. Bildet er opprivende og voldelig, og sprenger formatet som fatet byr på, så det fremstår som om vi ser igjennom et vindu ut på et landskap som ligger bortenfor fatets overflate.

2.1.1. Kontekst

I *Foot and Mouth No.5* (2013) er vi konfrontert med hvordan dyreskrotter ble brent i hopetall for å forhindre videre smitte av munn- og klovsyke i Storbritannia i 2001.¹⁴⁷

Virussykdommen munn- og klovsyke er en av de mest smittsomme i verden, og fører til store produksjonstap for bønder til tross for at dødeligheten bare er på omtrent 5%.¹⁴⁸ Fatets funksjon som fat kommenterer de mørkere sidene ved industriell kvegdrift, som en brutalt effektiv smittekontroll. Selv om regjeringen på den tiden hevdet at brenning var en trygg måte å destruere likene og motarbeide videre smitte, hersket det tvil omkring dette da mange fryktet at røyken fra de mange bålene ville bidra til videre smittespredning.¹⁴⁹ Hendelsene ble dokumentert av John Darwell, Nick May og Murdo Macleod gjennom fotografi.¹⁵⁰ Verket har en tydelig kritisk tone til hvordan smitten ble håndtert av britene, og viser hvor mye lidelse og død det førte til. Motivet er opprivende, alt fokus ligger på tennene på gravemaskinhodet og kyrnes klover som stikker i været foran skyer av røyk i bakgrunnen. Å referere til motivet med det faglige ordet *trykkdekor* oppleves som en misforståelse av hva som er meningen med både bildet og dekor. Å pynte måltidet med endeliktet av talløse dyr virker grotesk, selv om man i det daglige ikke nødvendigvis tenker over konsekvensene av en kjøttbasert diett. Det er mer nærliggende å kalle fatet en metaforisk passepartout som direkte og elegant rammer inn bakgrunnen for fotoet. Dette inntrykket underbygger beskrivelsen av verket som hypermediert, fordi man ser tematikken vinklet via fatets funksjonalitet.

¹⁴⁷ Ibid. s.1

¹⁴⁸ "Norsk Helseinformatikk AS," Norsk Helseinformatikk <https://nhi.no/sykdommer/infeksjoner/diverse/munn-og-klovsyke/>.

¹⁴⁹ Scott, "The Foot and Mouth series". S.1

¹⁵⁰ Ibid.

2.1.2. Destruktive elementer

Bildets format sprenger fatets rammer og vi kan bare se et utsnitt av hele scenen, som skaper forventning om at bildet skal utvide seg og avsløre enda flere likbål og gravemaskiner. Kombinert med mangelen på symmetri, mønster eller repeterte elementer skapes et inntrykk av at man ser gjennom en skjerm på en scene som utspiller seg i et eget rom, heller enn på et fat. Det allegoriske understrekes av at vi ser bildet «gjennom» fatet. Det fungerer som ramme, eller en linse, som fokuserer synet vårt på hva som skjer med dyr i industriell matproduksjon. Objektets funksjon som beskrevet av Brown, hvor vi forstår fatets funksjon ved å se «gjennom» det, er her gjort bokstavelig ved å redigere dekoren på fatet. I likhet med *Three Gorges [...] (2013, fig.10)* er tematikken i verket gravalvorlig og kritisk, men utførelsen gjør *Foot and Mouth (2013)* enda mer til et kunstverk, da det behagelige dekorative ved fatet er nærmest utradert, og det funksjonelle ved et fat blir en del av uttrykket. Sykdom og smitte vil alltid være skremmende, og når temaet presenteres i kontekst med matlaging er det begynt å nærme seg det ubehagelige. Den destruksjonen som er til stede her er i hovedsak approprierende, og tilrettelegger for en metaforisk lesning av verket. Det er et eksempel på hypermediering, hvor temaet i bildet gis videre dybde ved at det presenteres på et fat. Objektet finner en ny tilværelse som symbol for de noen ganger grusomme konsekvensene av vårt konsum. Nettopp ordet konsum synes å gjennomsyre flere av Scotts verk, og kan sådan være innholdet til objektene som skinner igjennom. Remedieringen frigjør fatet fra betegnelsen objekt, hvor symbolverdien som tilskrives det er integrert i kategorien fat. Konsumkultur får en annen dimensjon når konsekvensene av den billedliggjøres så tydelig. Igjen er det snakk om destruktivitet som foregår symbolsk, i trykkdekoren som nå er helt fjernet fra fatet. Ikonoklasmen som er til stede i dette verket er fullstendig utslettende ovenfor den originale dekoren, den er sensurert og byttet med et motiv som er det motsatte av dekorativt. Objektet er remediert til å oppleves som både umiddelbart og hypermediert, fordi vi er samtidig bevisste fatets tilstedeværelse i verket, men samtidig oppleves det som at det er transparent i en bokstavelig forstand. Fatets formål har blitt å formidle en bakside ved matproduksjon som ikke vanligvis kommer til uttrykk i sammenheng med mat. Det dekorative ved fatene fremstår isteden som en bløff for å skjule de hendelsene vi ikke vil forholde oss til.

3. Kapittel: Ai Weiwei

Ai Weiwei (f. 1957) er en kinesisk kunstner særlig kjent for sine sterke politiske uttrykk. Han arbeider med blant annet kuratering, foto, tekst, skulptur, installasjon og arkitektur, men i denne oppgaven er det spesifikt hans arbeid med keramiske objekter som er relevant.

Teknikkene hans er omtalt som ikonoklastiske og avant-garde. Ikonoklasmen i Ais verk består gjerne av destruksjon av kulturelle symboler, deriblant antikke keramikkvaser og urner. Han benytter seg av eldre historiske objekter av signifikant antropologisk verdi, objekter som er markører på tidlig historie og ikke minst de tidligste fasene av keramisk håndverk i Kina. Verkene om remedieringobjektene som benyttes¹⁵¹

Ai er utdannet i New York, og var en del av pop art scenen der på 1980 tallet.¹⁵² Hans vestlige kunstutdannelse har både gjort ham til en brobygger for kinesisk kunst og kulturhistorie mot vesten, men har også gjort ham utsatt for sensur fra den kinesiske statens side, som anklager ham for å blant annet bedrive «u-kinesiske» aktiviteter.¹⁵³ Ai ble overvåket, anklaget for skattesvindel, bigami og spredning av pornografi, og til sist satt i husarrest i 2011.¹⁵⁴ Mens han var under husarrest ble han torturert og konstant observert av kinesisk politi. Hendelsen resulterte blant annet i en serie verk hvor han laget skulpturelle versjoner av situasjonen og hvordan han ble behandlet mens han var under arrest. Selv om disse opplevelsene nok har vært med på å forme hans forhold til den kinesiske regjering var han også i forkant av dette sterkt kritisk til kommunistregimets politikk.¹⁵⁵ I sammenheng med dette har kunsten hans dreid seg om nettopp menneskerettigheter og individualisme.

Ai refererer ofte til vestlige kunsttradisjoner og kunsten hans drar linjer til ikoniske størrelser som Marcel Duchamp og Andy Warhol gjennom å bruke readymades og referere til populærkultur.¹⁵⁶ Men like mye som dette refererer han til sin egen kinesiske bakgrunn og landets historie med kommunisme under Mao, menneskerettigheter, overvåkning, revolusjon, folkekunst og porselensindustri. Ai som vokste opp i Kina på 1960 tallet, levde gjennom kinas kulturelle revolusjon, hvor Mao i 1966 tok landes politikk i en strengt kommunistisk

¹⁵¹ Scott et al. s.42

¹⁵² "The Case Background." <https://www.fakecase.com/case.html>.

¹⁵³ Miller. s.309

¹⁵⁴ Ibid.s.305

¹⁵⁵ "The Fake Case ".

¹⁵⁶ "The Case Background".

retning.¹⁵⁷ Ais bruk av håndverksobjektet viser hvor viktige disse er i vår historiske selvforståelse og vårt syn på samfunnet gjennom historien og i samtiden, ikke bare i Kina men også i vesten. Objektene bevares og stilles ut for å representere uttrykksformer fra årtusener tilbake. Dette gir betrakteren perspektiv over hvor gammel vår kulturelle produksjon er, noe som kan være vanskelig å fatte uten visualiseringer som tidslinjer eller reelle arkeologiske objekter. Ai arbeider med keramikk uten å gjøre seg selv til kunsthåndverker ved å bruke teknikker som appropriasjon eller ikonoklasme; både fysisk og ved strategisk dekormaling. Verkene setter lys på blant annet forholdet og kontrastene mellom nåtid og fortid, frihet, tvang, ekthet og falskhet. Ai knuser objekter for å reformulere hva vi vektlegger ved deres form og formål. All utvikling mot et bedre samfunn til tross kan man ikke si seg fornøyd med tingenes tilstand, så hvorfor ikke knuse tingene.

Av de følgende er det eneste verket som ikke består av appropriert materiale *Sunflower Seeds* (2010, fig. 17). Dette verket er tatt med i analysen for å fungere som en motpol for remedieringen av objekter. *Sunflower Seeds* viser isteden til remediering av en avbildning, hvor resultatet er tilnærmet identisk med det som avbildes.

¹⁵⁷ Daniel Leese, *Mao Cult: Rhetoric and Ritual in China's Cultural Revolution* (New York: New York: Cambridge University Press, 2011). s. XIV; «Chronology of Major Events»

3.1. Dropping a Han Dynasty Urn (1995)



Fig.12: Ai Weiwei. *Dropping a Han Dynasty Urn*. 1995. Tre gelatinsølvtrykk a 148x121 cm.

© Ai Weiwei. Foto©: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2020.

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/ai-weiwei-dropping-han-dynasty-urn-1995>

3.1.1. Beskrivelse

Dropping a Han Dynasty Urn (1995) er en svart/hvit fotoserie hvor det over tre bilder vises hvordan Ai Weiwei først holder og deretter slipper en urne fra det kinesiske Han dynastiet (206 fvt. – 209 fvt.) så den knuses foran føttene hans.¹⁵⁸ Det tok visstnok to forsøk for fotografen å fange øyeblikket hvor vasen knuses mot bakken, så i produksjonen av verket har det gått med to antikke urner.¹⁵⁹ Bildene har lite rom, bakgrunnen er en murvegg et lite stykke bak kunstneren, og et flislagt gulv med to tepper synlig på hver side i forkant av bildet, så de er bare delvis synlige i bildet. Det eneste som vitner om bevegelse og tidsforløp er kunstnerens hender, vasen som faller og skårene på bakken, alt innhold er ellers identisk i alle bildene. Triptykformatet kan gi assosiasjoner til europeisk kunsthistorie og altertavler, men det er mer dynamisk enn denne formen for avbildning. Tatt i betraktning at det er et tydelig hendelsesforløp som er avbildet har verket mer til felles med grafiske novellers fremstilling av hendelser i tid, hvor en handling utspiller seg over flere ruter i en serie. Destruksjonen skjer

¹⁵⁸ Davidson.s.129

¹⁵⁹ Chin-Chin Yap, "Devastating History," *Art and AsiaPacific*, nr. 78 (2012).s.1

lineært som bilder i en film. Det er antakelig snakk om en hendelse på ett eller to sekunder, men den eksisterer her uten tidshorisont. Verket blir som en konkret visualisering av Ais ikonoklastiske praksis, som en oppsummering av hans intensjoner. Symbolisert gjennom en vase fra Han-dynastiet, fremmer Ai sin misnøye mot hvordan det kinesiske samfunn anno 1995. Vasen er crux mellom det konkrete og det abstrakte. For noen politiske ikonoklaster er destruksjon av historiske objekter en protest mot det dekadente ved å ivareta gamle bruksting mens folkegrupper mishandles, blir syke og dør.

3.1.2. Kontekst

Ai knuser et symbol på sitt eget hjemland og dets historie. Da han lagde dette verket, var han nylig flyttet tilbake til Beijing, etter 13 år i New York.¹⁶⁰ Som kommentar på samfunnet fra en tilbakevendt innbygger, er det et sterkt uttrykk. Hans perspektiver på det kinesiske samfunn har utvilsomt blitt farget av oppveksten under Maos kommunisme, og den senere utdannelsen i USA.¹⁶¹ Kunstneren knuser symbolsk et bilde på kina som han mener er ukorrekt; hvor dets enorme kulturelle påvirkning på historien har fått forrang foran nålevende mennesker som har gjennomgått lidelse og sult. For en ikonoklast er symbolsk betydning det viktigste ved den destruktive handlingen, siden det er det dette som er forsøkt avslørt og korrigert. Nielsen (2009) beskriver ikonoklasme som billedlig vold utført mot bilder: ikonoklasten bruker symboler som stedfortreder, hvor det ellers ville vært faktiske personer.¹⁶² Å bruke en keramisk vase som symbolgjenstand i en ikonoklastisk kontekst kan også være et godt eksempel på hvordan det allegoriske kunsthåndverk fungerer i praksis. Ais bruk av objekter som symboler for kinesisk historie hvor de blir ambigøse bilder på en gammel nasjon, kan også linkes mot Maos bruk av sitt eget bilde for å skape en personkult rundt seg selv på 1960 tallet. Den projiserte verdi vi tilfører objektene, og som ikonoklasten ser i det ikonet gjør opprør mot, er den samme som personkulten som opptrer rundt figurer som Mao. Når en figur blir synonym med staten, er det naturlig å bruke dennes avbildning som mål for protest. Ikonoklastens relevans i diktaturer er hevet over enhver tvil.

¹⁶⁰ Ibid.s.1

¹⁶¹ "The Case Background." <https://www.fakecase.com/case.html>.

¹⁶² Nielsen.s.336

3.1.3. Destruktive elementer

Bill Brown beskriver hvordan vi hver dag omgir oss av en mengde objekter som vi ikke egentlig legger merke til eller forholder oss til før de skal brukes eller eventuelt går i stykker.¹⁶³ Det samme gjelder for en uant mengde kulturhistoriske objekter, ting hvorpå man projiserer emosjonell relevans. Man bryr seg egentlig ikke om selve objektet, men om hva det gjør og representerer. Så uten objektshistorie og kontekst er dette verket er i stor grad åpent for fortolkning. Det er ikke vasen eller dens individuelle historie som objekt som er i fokus, men selve destruksjonen og hva dette symboliserer. Verket sett uten kontekst blir en fremvisning av destruksjon som teknikk. Banalt kanskje, men nettopp det banale ved objekter er noe av det som gjør dem interessante i kunst.¹⁶⁴ Destruksjon for destruksjonens del er interessert og spørrende, og viser frem det filosofiske ved et mediums forgjengelighet. Knusingen blir en måte for kunstneren å rette fokus mot noe annet enn selve vasen, på samme måte som at en ikonoklast knuser en avbildning ikke for å skjule men for å rette oppmerksomhet mot hva som egentlig er av betydning.¹⁶⁵ “Weiwei’s destruction desecrates ceramic antiquity, running counter to the perception that ancient artefacts are sacred, precious and priceless. In all of his works, destruction is liberation” (Welch,2010, s.84)¹⁶⁶

Destruksjonen river i stykker objektet, samtidig som at den kodede betydningen vi tillegger det fremheves. *Dropping a Han-dynasty Urn* viser det surrealistiske ved verdiene som tillegges antikke vaser. De er verdifulle fordi de er sjeldne, men ved å kjøpe og ødelegge dem til de er kunst blir verdien mangedoblet. Destruksjonen viser det symbolske i vasen, i det vi ser i den en verdi relatert til estetisk uttrykk, som finnes i den først etter at den er knust og gjort til kunstverk.

Det er politisk ikonoklasme å knuse objekter som er med på å forme vår kulturelle identitet og historie. Når alle de historiske signifikante objektene engang er borte er også det kapittelet av vår felles historie borte, og det oppleves som opprivende når de med vilje destrueres.

Ikonoklasme er destruksjon av kulturelle symboler i form av en antikk vase men blir i dette verket til remediering. Når objekter blir brukt som symboler er det fordi de har en formidlingskapasitet, og kan derfor sies å være et visuelt-taktilt medium. Dette verket er også en avbildning, som blir mye tydeligere fordi verket er formidlet gjennom fotografi. Det som

¹⁶³ Brown.s.4

¹⁶⁴ Jorn.

¹⁶⁵ Nielsen.s.332

¹⁶⁶ Adrian Welch, "I Hate Ceramics: Ai Weiwei Drops the Urn," *Ceramics: Art and Perception*, nr. 82 (2010).s.84

egentlig er verket er ikke fotografiet, men handlingen hvor urnen får representere kinesisk historie, og dermed blir en symbolsk avbildning gjennom destruksjon. *Dropping the Urn* tar opp temaer om autensitet og verdi. Kunstneren stiller spørsmål ved hvorfor et objekt som utvilsomt kan reproduseres og forbedres tillegges så høy verdi, når det er så lite ved det som egentlig gjør det unikt. Forventningene til objektet er knyttet til at det er originalt og gammelt, men dette er ikke noe vi kan verifisere. Verdien i det som verk er også knyttet til at objektet var sjeldent, men verket etter destruksjonen er et ekte unikum, og har derfor antakelig enda høyere verdi. Walter Benjamin forklarte medias fremstilling av ekthet med å sammenligne en maler og en filmmaker, som to poler på en skala av kunstnerisk produksjon.¹⁶⁷ Maleren forholder seg til en mer distansert form for gjengivelse av sitt motiv, hvor han kan tillate seg kreativ frihet uten begrensninger i det som eksisterer. I motsatt ende har filmmakeren nødt til å begrense seg til det som lar seg filme, skuespillernes arbeid, og så videre. Benjamin beskriver også filmmakerens bilde som ett «bestående av flere fragmenter, satt sammen etter et nytt prinsipp.» (Benjamin og Karlsten, 1991, s.55) I Benjamins resonnement finnes det mye av det samme tankegodset som McLuhan fremmet rundt media og tid, og han refererte også til foto og film, og hvordan disse utviklet seg mot det umiddelbare. Dette speiler også den remedierende prosessens fragmentering, og krav om faglig spesialisering.¹⁶⁸ Filmmakeren har nødt til å manipulere flere sansemuligheter for å nå sitt mediums formidlende potensiale. Skal man forstå remediering i lys av Benjamin, er det snakk om ideen om en estetisk tidsmaskin, som lar oss bevare den genuine opplevelsen av en periode for alltid, uten at den farges av gjenfortolkninger. Urnen som destrueres av Ai balanserer mellom disse to definisjonene, og er både symbolsk avbildning og reelt objekt. Ikke bare er det fysisk fragmentering av urnen, verket er avhengig av dokumentasjon i form av fotografi for å eksistere. Det krever også et ekspertblikk, for å kjenne igjen en reell urne og å bruke denne som materiale og symbol for Kina. Kunstkirurgen ser gjennom det samtidige filteret av fascinasjon, på innsiden av originalen.¹⁶⁹ Dette forstås som at det som er fascinerende ved det originale objekt, er at det er tatt ut av tiden og bevart. Gray (2018) viser også til dette verket som et eksempel på hvordan en kunstner ikke nødvendigvis er produserende.¹⁷⁰ Dette er dog ikke nødvendigvis faktum her, siden en ikonoklast også produserer bilder. Hun viser til ikonoklasme som en egnet

¹⁶⁷ Benjamin og Karlsten.s.54

¹⁶⁸ McLuhan.s.29

¹⁶⁹ Esther Leslie, "Walter Benjamin: Traces of Craft " i *The Craft Reader* Red. Glenn Adamson (Angel Court, 81 St Clements Street, Oxford: Berg, 1998). s. 391

¹⁷⁰ Gray, *Contemporary British Ceramics and the Influence of Sculpture: Monuments, Multiples, Destruction and Display*.s.74

teknikk for å ytre kulturell kritikk, fordi det understreker hvor ensidig og tomt ens eget perspektiv kan være. Hun viser også til Ais ekspertise innen kinesisk keramikk som utslagsgjørende for hans praksis som ikonoklast, siden man for å produsere et slagkraftig uttrykk som *Dropping a Han-dynasty Urn* må kunne kjenne igjen et genuint objekt blant mange reproduksjoner. Ekspertblikket er det som skiller ut det verdifulle objekt, fordi det gjenkjenner periode, stil, og så videre. Benjamins beskrivelse av verkets *aura*, kan på mange måte være noe tilsvarende.

3.2. Coca Cola Vase (1995)



Fig. 13: Ai Weiwei. *Han Dynasty Urn overpainted with Coca Cola logo*. 1995. Antikk krukke i steingods, maling. © Ai Weiwei. Foto: The M+ Sigg Collection

<https://collections.mplus.org.hk/en/objects/han-dynasty-urn-with-coca-cola-logo-201249>

3.2.1. Beskrivelse

Han-dynasty Urn overpainted with Coca Cola logo, også kalt *Coca Cola Vase*, er en serie påbegynt i 1994 består av antikke krukker som er påmalt logoen til Coca Cola co.¹⁷¹ Urnen som er avbildet over stammer fra det kinesiske Han dynastiet, en av kinas historiske storhetsperioder. Serien er Ais lengst løpende, og er per 2020 enda ikke avsluttet. Verket inneholder approprierte symboler både i form av vasen og Coca Cola logoen. Med utgangspunkt i det som ordinært sett er de estetiske sidene ved et objekt av denne typen, nemlig dekormalingen, har Ai gjort det approprierte objektet til grunnlag for en revurdering av hva et objekts muligheter som kunstverk er.

3.2.2. Kontekst

Det første som slår oss når vi ser dette verket er sammenstillingen av moderne konsumerkultur, masseproduksjon, eldre folkekunst, og håndverk. Objektets verdi blir revurdert ved at det gjøres til konseptkunst. Verket representerer også Ais tilknytning til vesten, og vestlig kunst og kultur. Med en utdannelse fra 1980 tallets New York, er han kjent med nordamerikansk kultur, som Coca Cola er i praksis et synonym for. Det ikoniske ved en antikk kinesisk vase blir offer for ikonoklasme ved at den gjøres til rammeverk for vestlige kapitalistiske interesser. Det er den velkjente øst mot vest konflikten representert gjennom tradisjon og modernitet.

Det serielle ved verket eller verkene, gjør også at man må ta i betraktning det konsumerkultur gjør med vårt forhold til objekter som drikkebeholdere. Objekter som flasker og bokser er et av de mest dagligdagse i verden. De har alle det samme opphavet, nemlig krukker som denne, som anses som verdifulle fordi de er sjeldne i dag. I sin egen samtid var de antakelig også dagligdagse, et hverdagslig bruksobjekt. Alder og materiale er det eneste som skiller de to typene objekter, konseptuelt er de det samme. De er interessante på grunn av at deres innhold som medium er så uendret gjennom tidene. Selv om detaljene, materialet, og funksjonalitet er forfinet gang på gang, er prinsippet fortsatt at vi behøver noe å oppbevare væsker i.

¹⁷¹ Yap.s.1

3.2.3. Destruktive elementer

Coca cola vase (1995) har en svart humor i seg, hvor det enestående ved et antikt objekt blir brukt til å fremme et allerede verdensomspennende konglomerat. Ikonoklasmes humoristiske side er ofte benyttet av Ai, som bruker det som et grep for å tilgjengeliggjøre de kritikkverdige sidene ved samfunnet. Det som er kritisert er dog ikke bare vassen, men like mye den ikoniske logoen. Coca Colas ekspansive historie gjennom mer enn 100 år har gjort den til et ikon i ordets rette forstand. Firmaet gjøres narr av, kunstneren parodierer den allestedsnærværende logoen ved å la de introduseres i en periode hvor moderne kultur var i sine første leveår. I alle karikeringer er det et snev av realisme og sannhet, og dette jf. Nielsen, avslører den karikerte figur. Objektets status som arkeologisk objekt krasjer med den tilhørende Coca Colas status som globalt selskap. Logoen tvinger seg inn på kulturfeltet og gjør at urnen blir en arena for reklame. Dens kontekst er destruert, og vi ser den nå mer som en del av vår egen samtid. Urnens formål relaterer dessuten til drikkevaren den under omstendighetene reklamerer for, og gjør objektets tilstedeværelse som tilretteleggende medium åpenbar. Der vi ellers ville sett på logoen som utvilsomt relatert til reklamer, er det mindre tydelig hva den refererer til her. Dette koblet med at serien enda ikke er avsluttet, men er reproducerbar i overskuelig fremtid, gjør at verket også berører Walter Benjamins tanker om det reproducerbare kunstverk. Det som utgjør de antikke objektene aura er deres tilknytning til sine respektive perioder, som forkludres ved logoens tilstedeværelse.

Hypermediering er tydelig gjennom sammenstillingen av nåtidig produkt plassering og assosiasjoner til fortiden. Verket taler gjennom keramikk, og knytter samtidig forbrukerkultur til eldgamle vaser. Det spesialiserte objektet 'vase' har vært under utvikling så lenge at vi kan studere det som kulturelt symbol, både for det antikke Kina, og samtidens USA. Objekter, enten de er masseprodusert eller håndlaget, vil uansett fungere som vitner på sitt opphav. Når historiske keramikkobjekter brukes i konseptkunst endres deres status fra kulturhistorisk minne til politisk kommentar på en samtid hvor tilsynelatende alt er til salgs. Det er ikke for å si at dette er god politisk kutyme, men det er et effektivt middel for protest. Ikonoklasmens kritikk omhandler eierskap til historien, og hvor langt man kan la kapitalistiske og nasjonale interesser styre narrativet. Det er en kontinuerlig kritisk røst som snakker om samfunnets ulikheter og utviklingen av disse i retning av mindre og mindre personlig frihet for folket. Som stort sett all industri skaper keramikkindustrien ofre, så å gjøre keramikken til en metafor for hvordan den kinesiske stat behandler sin befolkning er enda et eksempel på hvordan Ai ser dagens samfunn gjennom fysiske symboler for fortidens samfunn. I dette verket forsvinner

geografisk avstand og tid, og verket blir en visuelt anakronistisk fremstilling av konseptet drikkebeholdere. Verket henter sådan inspirasjon fra Marshall McLuhans (1964) beskrivelse av det umiddelbare medium, fordi det ikke aksepterer skillet mellom øst og vest, fortid og nåtid. McLuhan så for seg medias utvikling mot det umiddelbare måtte ende i en verden som han refererte til som en global landsby, hvor all kommunikasjon kunne foregå umiddelbart.¹⁷² Dette skulle føre til at landegrenser ville bli overflødige. Ai selv har tatt avstand fra øst-vest dikotomien som det eurosentrisk verdensbilde fordrer, på grunn av verdens sfæriske form. Ideen er at uansett hvor man står, finnes det et sted som er lengre øst eller vest. I Bolter og Grusins (1999) bruk av det umiddelbare medium, er det ikke så mye snakk om et medium som ikke forholder seg til tid, men et som lar sitt innhold fremstå som om det ikke var filtrert og formet av et medium. Det u-middele i mediet gir betrakteren en opplevelse av at de ser på noe reelt. Dette verket har sånn sett blitt umiddelbart, fordi det tar i bruk en genuin antikk vase for å formidle sitt ikonoklastiske budskap. Deri ligger også hele verkets betydning og slagkraft. Objekter som remedieres får eksistere som avbildninger av seg selv, fordi de er fritatt sin funksjon.

¹⁷² McLuhan.s.16

3.3. Dust to dust (2009)



Fig.14: Ai Weiwei. Dust to Dust (Detalj). 2009. Knust neolittisk keramikk, glasskrukke.

© Ai Weiwei. Foto: Haus der Kunst.

<https://hausderkunst.de/en/explore/editions/ai-weiwei-dust-to-dust>

3.3.1. Beskrivelse

I *Dust to Dust* har Ai igjen tatt utgangspunkt i det keramiske objekt som readymade. Neolittiske krukker er malt til støv og plassert i 35 masseprodusert glasskrukker med lokk.¹⁷³ Verket peker på forbrukskultur av masseproduserte objekter som til vanlig er usynlige fordi de finnes overalt, er svært billige, og finnes fremfor alt for å utfylle en funksjon. Her er de presentert for oss som to ytterpunkter i en tidslinje, og vi kan spore en historie som strekker seg flere tusen år tilbake i tid. Selv om glasskrukkene, og med dem også verket som helhet, fremstår som identiske er hver utgave av verket unik i det at de er laget av håndverksobjekter. Objektene har gjennom destruksjonen mistet sin identitet og blitt konseptuelle.

¹⁷³ Haus der Kunst, "Dust to Dust - Ai Weiwei ", lastet ned 29.11. <https://hausderkunst.de/en/explore/editions/ai-weiwei-dust-to-dust>.

3.3.2. Kontekst

Som i flere av hans keramiske verk er Ai kritisk til verdsettelsen av antikke objekter, noe som også kommer frem her. Sammenstillingen av det antikke med det moderne kan sees som en allegori over det tradisjonelle håndverket som ligger bak en gammel urne, og det nye objektets masseproduserte glatte overflate. Begge objekter eksisterer først og fremst for å oppbevare, og dette formålet har ikke endret seg på noen tusen år. Brown beskriver et objekt som transparent, i det at vi først og fremst ser gjennom form på funksjon. Det intuitive ved å oppbevare noe i en krukke kommer frem av dets design, men det fører ikke til noen videre glede over selve krukken utseende. Dette verket er basert på spillet mellom det gamle og det nye, hvor en tilsynelatende tilfeldig verdi er tillagt det gamle objekt, mens det nye som er bedre fungerende er lite verdsatt, og sees heller som nærmere et bruk og kast objekt.

Når det gjelder arkeologiske objekter stiller ting seg annerledes, da er objektet viktig på grunn av estetiske, antropologiske og historiske grunner. Man ser ikke krukken, men krukken opprinnelse og samfunnet den oppsto i, dets historiske vitnesbyrd, jf. Benjamin (1991).

Vitnesbyrdet er dog relatert til den uberørte formen, for selv om de antikke krukken fortsatt er til stede som materiale, er det nå umulig å si noe om det utover at det er keramikk fordi all individualitet og gjenkjennelighet utover dette er fjernet. Dette verket viser to sider ved remediering, hvor både presentasjon og dokumentasjon er relevante faktorer. Glasskrukken er mer en avbildning av funksjon enn objekt. Den neolittiske krukken er gått fra å være beholder til å være innhold. Krukken holder seg selv, og er et bilde på krukken samtidige bestandighet og utvikling.

3.3.3. Destruktive elementer

Dust to Dust konkretiserer remediering på en overlegen måte i det at det nye mediet bokstavelig talt inneholder det gamle, og det gamle er med på å fylle det nye mediets funksjon.¹⁷⁴ Det gamle mediet har blitt det nyes formål. Sammenstillingen av objekt og destruksjon har resultert i at det som var et oppbevaringsobjekt nå er blitt sin egen motsetning. Det Heidegger kalte tinglighet, og som i en krukke som denne utgjør tomheten som er i den, har blitt overtatt av krukken selv. Masseproduksjon er et tema som går igjen i sammenheng med destruksjon og håndverk. Som hos både Morris og Benjamin, er masseproduksjon av bruksobjekter risikabelt for den estetiske verdien som ligger i objektet, enten det regnes som

¹⁷⁴ Bolter og Grusin.s.56

kunstverk eller bruksobjekt. Ikonoklasten har innsett hvilken makt det individuelle objekt har over brukeren, og bestemmer seg for å ta tilbake denne makt ved å ødelegge objektets muligheter til å fungere. Men ifølge Brown og Heidegger er de estetiske kvalitetene ved objektet enten irrelevante, eller vanskelige å få øye på fordi de er skjult bak det vi fortolker som objektets formål.^{175 176}

Destruksjonen i dette verket er ved første øyekast åpenbar, siden antikke krukker er gått tapt. Men igjen lar verket krukken bli hypermediert; vi kan se den remedierende prosessen som bilde, forskjellene og likhetene mellom det forrige medium og det nåværende. Det som var enestående og håndlaget er erstattet med det masseproduserte, det lite tilgjengelige med det overveldende. Det å plassere en pulverisert krukke i en oppdatert versjon av seg selv er lett morbid og absurd, og gjør det tydelig hvor mye man legger av seg selv i objektene man omgir seg med. Det forgagne finnes fortsatt i en ny form og historie presenteres i et format som den må omformes for å passe inn i. *Dust to Dust* er en konkretisering av McLuhans (1964) tanker om at alle medier inneholder sin tidligere form.¹⁷⁷ Her er remedieringen uttrykt ved at en glasskrukke fylles med sin forgjenger. Verket er både beholder for og kommentar på tidligere utgaver av seg selv. Konseptet bak oppbevaringsobjektet har bestått fra den neolittiske perioden frem til i dag, mens formen har utviklet seg i takt med introduksjonen av nye materialkunnskaper, verktøy og behov. Som i mange av Paul Scotts verk er de destruktive teknikkene ikke tilknyttet objektets form, men er semantisk. Objektets formål blir snudd og viser hvordan en tidligere inkarnasjon holder i seg de neste utviklingstrinnene, på samme måte som at den nyere krukken holder den gamle.

¹⁷⁵ Heidegger.s.406

¹⁷⁶ Brown.s.4

¹⁷⁷ McLuhan.s.8

3.4. Sunflower Seeds (2010)



Fig. 15. Ai Weiwei. The Unilever series; *Sunflower Seeds* (100 tonn). 2010. Porselen. © Ai Weiwei and Fake Studio. Foto: Tate.

<https://www.aiweiseeds.com/works/100-tons-sunflower-seeds-unique/exhibition-the-unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>

3.4.1. Beskrivelse

Sunflower Seeds (2010) er en enorm installasjon originalt bestående av mange millioner solsikkefrø laget av porselen. Utstillingen inkluderte en video på websiden til Tate Modern, hvor prosessene bak porselensproduksjonen vistes. Fra steinbruddet hvor materialene først

hentes, til frøene støpes, brennes og males.¹⁷⁸ Frøene er produsert av 1600 håndverkere i byen Jingdezhen, i Jiangxi regionen i Kina, over en periode på to og et halvt år.¹⁷⁹¹⁸⁰ Jiangxi er den regionen som har produsert Kinesisk porselen lengst, helt siden Han dynastiet (206 fvt. – 220fvt.).¹⁸¹ Arbeiderne som produserte *Sunflower Seeds* ble betalt noe mer enn hva som er standardlønn for keramisk arbeid av denne typen.¹⁸²¹⁸³ I sin første utgave fylte installasjonen Turbine Hall 1 i Tate Modern, men ettersom publikum til å begynne med var invitert til å trå inn i den medførte det at mange av frøene ble pulverisert, og verket har blitt progressivt mindre. Verket har også blitt delt opp i mindre utgaver for utstillingsformål, og den originale versjonens vekt på 150 tonn er nå redusert til 100.¹⁸⁴ I dag er det ikke tillatt å trå inn i verket. Verket relaterer til temaer som industri, imperialism, og nasjonal- og personlig identitet, frihet og individualisme. Den er på samme tid monumental og minimalistisk.

3.4.2. Kontekst

Solsikkefrøet har i kinesisk kultur symbolisert folket i en metafor som oftest assosieres med Maos regime, og bildetilbedelse var et nyttig verktøy for Mao under den kulturelle revolusjon, hvor han presenterte seg selv som en uberørbar figur for folket, gjennom tungt redigert propaganda.¹⁸⁵ I 1960 årene var solsikken som fulgte solens gang en mye brukt metafor om det kinesiske folkets forhold til Mao. Folket var solsikkefrøene, og Mao var solsikken som alltid snudde seg for å møte 'Den Røde Solen', altså kommunismen.¹⁸⁶ Folket ble frøene som kommunismen spirte fra. *Sunflower Seeds* tar opp temaer som folkekunst, kinesisk kultur og historie, og menneskerettigheter eller mangelen på sådanne. Menneskerettigheter og individualisme er to aspekter som alt for enkelt ofres både av kommunisme og kapitalisme, og det er viktigheten av individuelle rettigheter reflekteres her. *Sunflower Seeds* (2010) kan sees som resultatet av en performance, utøvet av 1600 håndverkere som ble betalt for å etterligne

¹⁷⁸ Davidson.s.129

¹⁷⁹ Simone Hancox, "Art, activism and the geopolitical imagination: Ai Weiwei's 'Sunflower Seeds'," *Journal of Media Practice* 12, nr. 3 (2012).s.282

¹⁸⁰ Davidson.136

¹⁸¹ Ibid.s.129

¹⁸² Omtrent 0.58£ i timen i Juli 2010, jf. Wage Indicator Foundation, Hancox. S.282

¹⁸³ Paradoksalt nok presenterte Kina nylig planer om å utrydde fattigdom i avsidesliggende områder innen 2020 er over. Riktignok baserer dette løftet seg på justerte tall som tillater en noe lavere basisinntekt enn hva verdensbanken har satt, men gitt at resultatene ikke er manipulerte er det et ambisiøst prosjekt likevel. Kristin; Christophersen Dalen, Mona "Hurtigutrydding av fattigdom " *NRK*, 07.02.2020.

¹⁸⁴ Faurshou Foundation, "Ai Weiwei Sunflower Seeds ". <https://www.aiweiweiseeds.com/>. Under fanen «About», avsnitt 3.

¹⁸⁵ Leese.s.38

¹⁸⁶ Davidson.s.135

«the blind production of things.»), som er en referanse til det umettelige porselensmarkedet.¹⁸⁷ Det er ikke bare de mange individuelle elementene i verket som utgjør det, produksjonen av dem viser hvordan tradisjonelle håndverksverksteder fortsatt har relevans fordi de sysselsetter mange som ikke har så mange muligheter for arbeid. I dette tilfellet er de kunnskapene de har brukt til å produsere et enormt kunstverk. Dette verket eksemplifiserer også det allegoriske kunsthåndverket siden det består av millioner av porselensobjekter laget for hånd av keramikere, som er fritatt fra å produsere bruksobjekter eller å utforske design, det reflekterer bare *ting* som de forekommer naturlig. Håndverket reflekterer kinas befolkning og naturen i ett og samme verk.

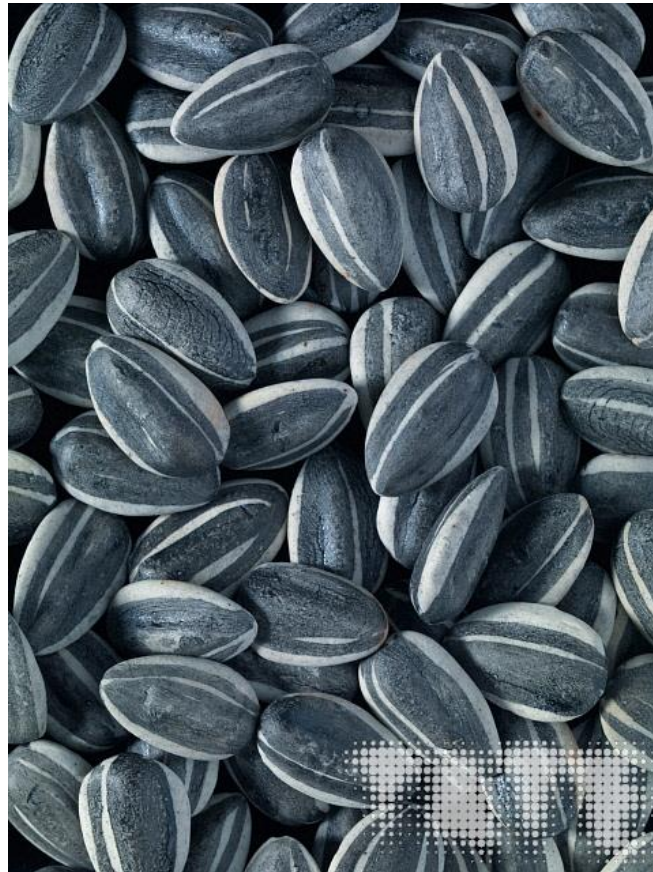


Fig. 16: Ai Weiwei. Sunflower Seed (Detalj). 2010. Porselen. ©: Ai Weiwei and Fake Studio. Foto: Tate Modern.

<https://www.tate-images.com/preview.asp?item=M02285&itemw=4&itemf=0005&itemstep=1&itemx=38>

¹⁸⁷ Ibid.s.129

3.4.3. Destruktive elementer

I *Dropping the Urn* (1995, fig. 12) knuses en 2000 år gammel vase, i *Coca Cola Vase* (1995, fig. 13) dekorerer antikke krukker med en verdenskjent logo, og i *Dust to dust* (2009, fig.14) males de til et fint terakottapulver. Alle disse verkene er direkte og åpenbart destruktive, mens destruksjonen som er til stede i *Sunflower Seeds* ikke er så åpenbar. I dette verket er ikke temaet fysisk ødeleggelse av approprierte objekter, men remediering uttrykt gjennom håndverksproduksjon av en mengde små symboler i porselen. Skillet mellom objekt og ting kommer tydelig til uttrykk i dette verket, men selv om avbildningen er av en ting, er dens opphav grunnlagt i teknikkene som kreves for å produsere objekter. Remediering forekommer i det at avbildningen av frøet er tilsynelatende likeså realistisk som det den avbilder. Verket er derfor umiddelbart; det skaper en illusjon av en reell opplevelse. Flere av de besøkende skal ha forsøkt å putte frøene i munnen for å se om de var ekte, en illusjon som understreker dette. Det er så nære virkeligheten at man ikke lengre ser konturene av produksjon i det endelige resultatet. Først når man er klar over at en navnløs håndverker har formet frøene i porselen blir man oppmerksom på at man studerer virkeligheten gjennom et medium. Det reflekterer også tendensen hvor arbeidere i Kina sees på som forbruksvare heller som individer.¹⁸⁸ Sett hver for seg er også hvert enkelt frø beundringsverdig, med tanke på det store arbeidet som ligger bak produksjonen av et så umulig antall identiske porselensobjekter. Dette verket er ikke basert på destruksjon av objekter, men på avbildning av en ting. Fordi de er produsert på den måten de er, har de et innhold som en avbildning ikke ville hatt dersom de var lagd i plast, stål, eller lignende. Materiale, form, og opphav smelter sammen i avbildningene, som referer til kinas folk, historie i tre forskjellige metaforer. Kunstneren kunne like gjerne fylt salen med ekte solsikkefrø og fått et identisk visuelt uttrykk, men ved å bruke porselen blir verket en kommentar på Kinesisk porselensproduksjon og hvordan denne har vært med på å forme landets identitet i en kolonialistisk verden. De er et umiddelbart medium som formidler historien til kina under kommunismen, produsert av folk som faktisk lever under konsekvensene av privatisering av industri i kina i dag. Som verk fremstår det både som tradisjonelt og allegorisk kunsthåndverk, og kunstverk. Et objekt som ødelegges blir på samme måte som porselen et medium til bruk for kunstneren. Det som først fremstår som ren dekor eller et ekte frø, viser seg å inneholde dimensjoner av mening i kraft av at de gjøres til symboler for et folk, landskap eller sted. I det de reflekterer noe utenfor seg selv er de gjort til symbolske allegoriske kunstverk.

¹⁸⁸ Ibid.133

Verket er hypermediert ved sammenstillingen av avbildning og materialitet/tradisjon. Det eksemplifiserer både kunsthåndverk og billedkunst. Et tema som ligger nære overflaten er nettopp original/kopi problematikk, som også var tema for de foregående verkene av Ai. En mengde identiske skulpturers i porselen som til forveksling er identiske med de ekte, kritiserer antikke objekter som verdsettes fordi de representerer det genuine. Ai stiller spørsmål ved hvor verdien kommer fra, et spørsmål som også stilles i *Dropping the Urn* (1995, fig.12). Hvert frø er ett i en enorm mengde, og reflekterer tapet av identitet når man er ett individ i en masse. Frøene fortolkes i lys av sitt opphav, av kunstnerens bakgrunn, og på måten de ble produsert. Det masseproduserte kunstverket er fortsatt produsert av håndverkere, og selv om disse frøene må defineres som organisk kunsthåndverk på grunn av produksjonsmetodene, er de tilsynelatende identiske med seg hverandre og det de avbilder. Hva man kan spore av et kunstverks aura når det avbilder en naturlig forekommende ting er tvilsomt. Ansettelsen av industriarbeidere for å produsere verket, setter lys på et konkret skille mellom håndverksfremstilte og industrifremstilte produkter. En kunstner som tar i bruk håndverkere for å produsere sine ideer, bruker deres tekniske ekspertise for å uttrykke ideer han selv har fremstilt. Konseptet er avhengig av innsikt i materialets muligheter og begrensninger, men er definert som konseptuell billedkunst. Sett som helhet er verket likevel uten like, og med tanke på at frøenes utseende i mange tilfeller lurte publikum til å bite i dem, er det et møte mellom håndverk, installasjon, masseproduksjon, samt forskjellene mellom ting og objekt som møtes i *Sunflower Seeds*. Uttrykket «Made in China» er lett å gripe til i denne sammenhengen. Produksjon av falske antikke keramiske objekter er lukrativt, om man kan lage gode kopier.

4. Kapittel: Avslutning

Å arbeide med, og beskrive materialitet og håndverk har vært etterlengtet for meg som kunsthistoriker, siden det bringer med seg en mer helhetlig forståelse av hva det vil si å produsere kunst og kunsthåndverk. Å ha innsikt i hvordan et medium eller teknikk former verket og, jf. McLuhan også dets innhold, er for meg en lite utprøvd øvelse, selv når materialet det er snakk om ikke baserer seg på tre, stein eller glass, men readymades og industriobjekter. Brown skriver «Why not let Things [...] rest somewhere else – in the balmy elsewhere beyond theory?» (Brown, 2001, s.1) På samme måte som han går videre fra dette til å vise hvorfor ting nettopp behøver estetisk synliggjøring gjennom teoretisering, vil jeg insistere på at de tingene og objektene som dras inn i samtidskunsten gjennom å ødelegges har konseptuell verdi. Videre, ved å teoretisere rundt de kunstneriske mulighetene som ligger i destruktive uttrykk, har jeg utforsket en side ved de mer ordinære objekter som er nyskapende og progressivt i sin involvering av objektet i kunst og kunsthåndverk.

4.1. Oppsummering

Denne oppgaven har beskrevet det som jeg har valgt å referere til under paraplybetegnelsen destruktive teknikker: handlinger som gjennom varierende varianter av ødeleggelse remedierer og utvikler et objekt eller kunstverk under betegnelsen medium. Utgangspunktet for problemstillingen er at destruktive teknikker lar kunstnere arbeide med det håndverksmessige i det masseproduserte, identitet og individualitet i det generelle, og lar konseptualitet komme frem via det fysiske og konkrete. Rammeverket for argumentasjonen har vært Marshall McLuhans tanker om mediers påvirkning på mennesket, Bolter og Grusins begrep remediering, Bill Browns teori om ting og objekters estetiske dimensjon, og Walter Benjamins tanker om kunstverkets aura. Remediering er det styrende prinsipp bak argumentet for at destruksjon er en kunstnerisk teknikk. Prosessen introduserer et fornyet perspektiv på hva bruksobjektet er når det betraktes som et uttrykksfullt medium, en betegnelse som omfatter objektets bruksområde og dets estetiske uttrykk. Remediering er en relevant betegnelse på objektets plass i billedkunst fordi objektets form gjøres til en symbolsk avbildning av ide og funksjon når objektet blir brukt som materiale, heller enn som representant for en diskurs eller periode. Materialets definerende kvaliteter er at det er knuselig og formbart, og har en tett tilknytning til livet, det legger føringer og setter begrensninger for hvilke muligheter kunstneren har, som om de skulle arbeidet med rå leire eller et hvilket som helst annet materiale. Objektet som gjennomgår de destruktive

handlingene blir en avbildning av et medium til bruk for konsum. I noen tilfeller er håndverket en definerende kvalitet ved den destruktive prosessen, i andre tilfeller introduserer den det et element av konseptualitet i tradisjonsrike bruksobjekter. Fysisk ødeleggelse av objekter er et virkemiddel som tillater kunstnere å tilføre håndverk inn i appropriert materiale, som igjen gjør objektene til talende kunstverk. Det destruerte keramiske objekt formidler enkelt et hendelsesforløp, og en historie. For å underbygge dette har jeg vist til Browns (2001) tanker om objekters påvirkning på handlende subjekter, at de former vår eksistens uten at vi er oppmerksomme på dem i det daglige med mindre de opptrer i en setting som bryter med deres funksjon.¹⁸⁹ Denne påvirkningskraften gjør også objektet til et mål for destruksjon i form av ikonoklasme.

Scott og Ai reformulerer det keramiske bruksobjektets innhold til å bli en metafor for sin egen funksjon og påvirkning på mennesker i utøvelsen av disse funksjonene. Funksjonalitet er synonymt med objektenes potensial for bruk, er også deres innhold som medium.

4.2. Drøfting

Hvorfor velger kunstnere å knuse objekter for å produsere kunst, når det i tillegg til tradisjonelle kunstmaterialer finnes digitale evig manipulerbare muligheter for uttrykk? Det at destruktive teknikker og objekter brukes innen både kunst og kunsthåndverk sier mye om hvor talende en destruktiv produksjon som ikonoklasme kan være. Ting og objekter har sitt eget formspråk, sitt uttrykk og agenda, som vi kan knytte opp til deres opphav og kontekst. Det er også tilknyttet reelle opplevelser og handlinger, og har en direkte kobling til de som møter verkene. Destruksjon tvinger objektet til å revurderes under nye kriterier. Når så et objekt tas ut av sin referanseramme blir verket en avbildning på liv og historie. Destruksjon av signifikante objekter blir en trianguleringsmetode som lar kunstneren orientere seg i et overlappende landskap av definisjoner og metoder. Det remedierende prinsipp er i tillegg til å legge til rette for unike uttrykksmuligheter for kunstneren, en mulighet til å se ting og objekt mer direkte som form enn som en løsning på et behov.

I verkene signert Paul Scott er det til stede en form for ikonoklasme som er subtilt utført ved at trykkdekoren redigeres, og fordi objektets destruksjon inkorporeres i det visuelle uttrykket i de tilfeller hvor det er brukt kintsugi. Scotts verk refererer tydelig til objektsformen og det blåhvite porselenets tilstedeværelse i hjemmet, men formidler også verkets innhold gjennom

¹⁸⁹ Brown.s.1

hans redigering av trykkdekoren. Objektene har en tilknytning til oss via formål, og man kan se en emosjonell tilknytning til dem i utformingen og dekoren. At noen har tatt seg tid til å velge ut et objekt som de liker, ikke bare på grunn av at det er velfungerende men fordi man ønsker at det skal være behagelig å se på, gir porselensobjektene en tydelig estetisk dimensjon også som instrument. Remediering av objektet i hans verk er en endring av hva vi forstår objektet som. De kan beskrives som collager grunnet bruk av eksisterende bilder og materialer som forenes i nye verk. Ved å bruke estetiske elementer som kinstugi og å redigere trykkdekor har Scott skapt en uttrykksform som lar ham benytte seg av readymades hvor objektet og dets form fungerer som medium i kunsten. Kintsugien er også ett av eksemplene på at destruksjon kan kalles håndverksteknikk, siden det er basert på materialkunnskap og teknisk spesialisering. Objektets struktur og materiale blir fremmet i overflatens estetikk når destruksjonen blir presentert som frosset i kintsugi. Innside og utside smelter sammen, strukturen blir elementært ved det som vises i trykkdekoren. Verkene er hypermedierte fordi vi blir akutt oppmerksomme på trykkdekorens rolle, i samspill med fat-formens ramme for denne. Verk som *Fukushima no.7* (2015, fig.6 og 7) viser ødeleggelse man ikke har noen kontroll over i form av naturkatastrofer, men viser også hvordan reaksjonen man har til sånne hendelser er minst like viktig. Når man allikevel ikke kan unngå at fatet knuser, må det aksepteres, og ved se mulighetene som ligger i et knust fat, har Scott gjort et objekt til et kunstverk. Dette utgangspunktet bunner i kintsugiens opphav nemlig den buddhistiske aksepten av at alt er midlertidig. Som Knut A. Bull (2015) påpeker eksemplifiseres remediering og hypermediering i Paul Scotts verk *A Willow for Ai Weiwei* (2011, fig.9) ved bruk av *Willow* motivet.¹⁹⁰ Her har det endelige resultatet har fått flere nye lag av betydning, hvor Ai Weiweis forsvinning og husarrest kommenteres, i tillegg til trykkdekoren refererer til Ais eget verk *Sunflower Seeds* (2010, fig. 15 og 16). Objektets transparens selv etter at det er appropriert gjør at vi er klar over at remedieringsprosessen har funnet sted, for vi tillater samtidig at verket defineres som både objekt og kunstverk. Det er et velkjent element som fragmenteres og settes inn i en ny kontekst uten å ødelegge de gjenkjennelige kvalitetene ved originalen, og i gjenoppstandelsen oppstår nye fortolkningsgrunnlag.¹⁹¹ *Three Gorges [...]* (2013, fig. 10) viser destruksjon bare gjennom trykkdekor, hvor *Willow* er utsatt for sensur, men får skinne gjennom via det ene gjenkjennelige elementet som gjenstår: fuglene som flyr over vannet. Selv om dette er eksempler på remediering, er det ikke nødvendigvis presist å referere til redigering av trykkdekor som en destruktiv teknikk. I *Foot and Mouth* (2013, fig.

¹⁹⁰ Scott et al.

¹⁹¹ Ibid. Bull, Knut A. s. 42

11) er resultatet av de ødeleggende elementene et umiddelbart medium. Objektet er så inkorporert i det estetiske at formen igjen er smeltet sammen med visualiseringen på overflaten. Scotts verk er objekter som introduseres i en samtidig politisk relevant kontekst gjennom remediering. De er hypermedierte verk, hvor man hele tiden er oppmerksom på at bestanddelene er bruksobjekter hvorpå det er trykt motiver som reflekterer og avbilder hendelser fra et konkret sted og tid.

I Ai Weiweis verk blir ikonoklasmen en måte å arbeide med objektet og dets historie på, hvor det er symbolsk for kinesisk keramikkindustri og Kinas historie generelt. Her er ikke objektene behandlet med samme varhet som hos Scott. De oppløses i konseptualisme som får overta for assosiasjonene som henger ved objektenes form. Dette til tross skinner det igjennom at verkene er basert i objekter. Jeg vil derfor påstå at Ais verk er remedierte objekter som på samme måte som Scotts er hypermedierte. Enten det er via en visuell hentydning som minner oss om objektet som ikke lengre finnes, som i *Dust to Dust* (2009, fig.14) og *Dropping the Urn* (1995, fig.12), eller ved å fremheve objektets utvikling som i *Coca Cola vase* (1994, fig.13). Dette fordi det tidligere stadiet er til stede i alle verkene med utgangspunkt i objekter, og fordi man som betrakter blir gjort veldig oppmerksom på objektenes historie og funksjon selv etter at de er borte. De tidligere inkarnasjonene av objekter er tydeligst til stede i disse tre verkene. Med *Dropping the Urn*, stiller kunstneren seg kritisk til verdien man tillegger antikke objekter, og bruker dette som grunnlag for å utøve ikonoklasme mot det. I *Coca Cola Vase* er verket fått fysisk form, det er blitt en skulptur som reklamerer for Coca Cola co, og har mistet sin verdi som eget objekt for å gjøres til et middel for kapitalistiske interesser. Igjen er det den tilsynelatende arbitrære verdien ved antikke objekter som kritiseres, og objektene får gjennomgå en visuell ikonoklasme. Verket viser til at alt kan selges, og at et objekt som representerer kulturhistorie like gjerne kunne vært billig industridesign. *Coca Cola Vase* viser destruksjon av projisert verdi i det et firma involveres i et objekts utseende. Det er den samme teknikken som Scott bruker på sine fat, hvor overflatedekor endres og redigeres for å representere samtiden, men siden Ai har benyttet et ikonisk objekt som er mye mer vanskelig tilgjengelig enn hva Scotts fat er, blir resultatet dramatisk annerledes. Introduksjonen av Coca Cola Companys logo på en antikk urne viser inntoget av kapitalistiske interesser i kulturhistoriens representanter, mens *Willow* var allerede et resultat av en utvikling av håndverk til lettvinnt masseproduksjon. At ikonoklasme kan applikeres på begge disse viser hvor symbolske begge de respektive ikonene er. *Coca Cola Vase* er like mye et masseprodusert objekt som *Willow*, men fordi det tillegges en spesifikk

periode og får representere denne i kraft av å være genuin, blir det endelig uttrykket sterkere enn det nyere *Willow*. Selv om sistnevnte også representerer en stilperiode og dennes gjeldende tekniske muligheter for produksjon er det fortsatt en stor mengde av dette materialet å ta av. Det masseproduserte objekt kan ha en aura like mye som det genuine kunstverk eller tradisjonelle håndverk, men vi gjøres ikke oppmerksom på dette før det destrueres.

Dust to Dust (2009, fig. 14) er objektet som utviklet medium tydeliggjort ved at to versjoner av det samme objektets funksjon og projiserte verdi smelter sammen i ett kunstverk. Vi kan se den gamle urnens bestanddeler tydelig gjennom i den nye, men selv om den nye urnen er både mer praktisk, billigere og mer tilgjengelig, er den ikke verdsatt særlig mye mer enn produksjonskostnadene. Det er noe paradoksalt over det hele, siden den gamle urnen heller aldri var tiltenkt å være et verdifullt objekt.

Det som stikker seg ut er naturlig nok *Sunflower Seeds* (2010, fig. 15 og 16), som ikke bruker objekt som materiale. Selv om det ikke er brukt objekt er det verket fortsatt relatert til remediering, men porselensfrøene oppleves umiddelbare istedenfor å være hypermedierte. Mediet som brukes er skulpturelle avbildninger av fenomener i verden, som er så realistisk gjengitt at man ikke kan skille dem ad med mindre frøenes form ødelegges. Der hvor det for objektene del er potensialet for bruk som er grunnlaget for at de destruktive teknikkene skal utvikle dem som medium, er det for avbildningen det at man kan gjenkjenne dem som avbildning som fjernes, og betrakteren opplever det samme som om de så genuine solsikkefrø. Det er først når en innser at det er en enorm produksjon som ligger til grunn for verket at en kan se hvor mye keramisk håndverk og skulptur har til felles. Håndverket gjør skulpturene til konseptuelt kunsthåndverk, som avbilder det allmenne som et solsikkefrø representerer. De er som bruksobjekter i porselen noe som alle i Kina har et forhold til, som symbol eller snacks. Håndverkerne som arbeider for å mette det umettelige markedet for kinesisk porselen, arbeider allegorisk gjennom solsikkefrøenes avbildning. Verket handler om den kontekstuelle relevansen av solsikkefrøet i kinesisk kultur, hvor man ikke ser hele verkets betydning med mindre man kjenner til historien til porselensindustrien, kommunistisk revolusjon og det allestedsnærværende solsikkefrøet. Både håndverksindustri og avbildning er deltagende i dette verket, og det er derfor blitt en allegori over

Willow og Coca Cola logoen er begge visuelle symboler på samme måte som solsikkefrøene. De refererer noe utenfor seg selv, er metaforiske og skaper flere lag av betydning i verket. Frøene er skulpturelle avbildninger med symbolsk betydning, mens de to andre er avbildninger som eksisterer på overflaten til et annet objekt. Som approprierte estetiske

elementer er de med på å gjøre verkene de er del av hypermedierte, ved at de gjør oss oppmerksomme på utviklingen som har foregått i verket.¹⁹² Bull (2015) refererer selv til dette i analysen av *A Willow for Ai Weiwei*, og dette viser tydelig hvordan remediering forekommer i destruktive teknikker. Bulls allegoriske kunsthåndverk kan applikeres på verkene, siden de er sentrert rundt en fortolkning av kunsthåndverksobjekter og håndverkstradisjon, konseptuelt fokusert gjennom en linse av destruksjon. De blir i praksis allegori over kunsthåndverk og objektets rolle i hverdagen, som viser til sin egen historie gjennom å fremtre som avbildning i samtidskunst. Jeg nøler likevel med å definere verkene som kunsthåndverk, fordi den omkringliggende konteksten til objektene ligger utenfor dem selv. De viser til ulykker, sykdom, industritradisjon og kapitalisme. Min oppfattelse av kunsthåndverket, allegorisk og tradisjonelt, er at det refererer til det nærliggende og konkrete: funksjoner og steder, objekter og rom. Scotts arbeid er det som utgjør allegorisk kunsthåndverk mest presist, siden objektet er så sterkt til stede i verkene.

4.3. Konklusjon

Destruktive handlinger som ikonoklasme og appropriasjon kan resultere i en videreutvikling av et medium, men fungerer som kunstneriske virkemidler generelt mer som rekontekstualisering av objektet, enn som teknikker. Destruksjonen finner sted i form av fysisk ødeleggelse, redigering av bilde, tilføring av ny dekor, rekonstruksjon, og sirkulerer hele tiden rundt et skråblikk på hva er det vi egentlig ser på. De forventningene man har til et objekt blir oppsett for en kunstnerisk punchline, hvor et verk viser seg å være mye mer enn sin funksjonelle essens. De destruktive elementene i verkene som er presentert over har alle det til felles at de på en eller flere måter endrer det objektet som er verkets materiale, og dette objektet blir så i måte ødelagt selv om det eksisterer post-destruksjon i en remediert tilstand som kunstverk. I *Dropping the Urn* (1995, fig.12) er det urnens verdi som antikt objekt som er opphav til verket, *Foot and Mouth* (2013, fig.11) og *Three Gorges ... After the Dam* (2013, fig.10) spiller på de miljømessige konsekvensene av økt forbruk, og gjør objektene til lenser som fokuserer denne problematikken. *Dust to dust* (2009, fig. 14) lar funksjonen til krukken som er malt til støv bli snudd på hodet og gjør det til et bilde på hypermediering, mens *Coca Cola vase* (1994, fig.13) gjør oss oppmerksomme på at objektets status er det som ødelegges, ikke dets form. Det destruerte verk fremstår som en møteplass for tradisjonelt og allegorisk

¹⁹² Bull, "New Paths into Old Landscapes: The Blue-and-white Tradition and Contemporary Ceramics".

kunsthåndverk, og billedkunst. Omdannelsen fra gammelt objekt til aktuell samtidskunst er både materiell og immateriell.

Etter å ha analysert disse objektene og belyst flere perspektiver på destruksjon og objektets status, har kunstnerisk teknikk vist seg å være en heller upresis beskrivelse av hva det er som foregår når objekter ødelegges for å bli kunst. Som vist er destruksjon i mange tilfeller en måte å teste grensene for et gitt materiales uttryksmuligheter, men krever også et materiale som lar seg knuse, noe keramikk velvillig gjør. Dette er med på å støtte påstanden om at destruksjon er en kunstnerisk teknikk, siden det er med på å videreutvikle hvordan man arbeider med et gitt materiale eller interagerer med et medium. Premisset gjelder også for redigering av trykkdekor, siden det er et felt som er spesialisert og utviklet for bruk på porselen. Men som definert av Kristine Nielsen (2009), kan ikonoklasme også være sensur, eller latterliggjøring, altså en mer språklig form for destruksjon, hvor den påstått ekte avbildning avsløres gjennom karikering.¹⁹³ I de tilfeller hvor vi har registrert en metaforisk destruksjon gjennom redigering av det approprierte motivet *Willow* (fig.4), er destruksjonen delvis materialspesifikk, siden det materialet som benyttes er et spesifikt motiv utført i en spesifikk teknikk, og dels metaforisk siden det som redigeres er et symbolsk motiv.

Destruksjonen som utøves blir sådan både approprierende og ikonoklastisk. For at destruksjon skal defineres som teknikk, må det altså for det første være snakk om en fysisk inngripen i materialet som lar dets kvaliteter definere hvordan teknikken utføres. Appropriasjon på sin side er en rekontekstualisering som setter objektets opphav og formål inn i en ny kontekst. Selv om dette kan oppleves destruktivt fordi det sensurerer objektets opphav, dets reelle funksjon og formål, er det ikke en handling som er materialspesifikk, og krever heller ikke særlig mye spesialisering fra kunstnerens side. Ai Weiwei har sagt at man nødvendigvis må kjenne historien for å ødelegge den, og dette kan tale for at en appropriasjonskunstner må ha en viss viten om hva det er hen ødelegger, siden det approprierte verk avhenger av symbolikken i det objektet det består av.¹⁹⁴ Men denne kunnskapen relaterer ikke bare til mulighetene for å appropriere noe, og kan derfor ikke kalles spesialisert for appropriasjon. Historiekunnskap som brukes i en destruktiv kontekst kan like gjerne brukes til det motsatte. Verk som baserer seg på antikke objekter plasserer disse i en kontekst som endrer forventningene til objektet, dets kontekst og hva dets verdi ligger i. Samspillet mellom objekt, destruktivitet og teknikk blir en triangulering av betydning og form, hvor resultatet er

¹⁹³ Nielsen.s.340

¹⁹⁴ Gray, *Contemporary British Ceramics and the Influence of Sculpture: Monuments, Multiples, Destruction and Display*.s.76

hypermedierte verk. Disse destruktive handlingene kan ikke ses som teknikker innenfor en tradisjon som er tilfellet med håndverksteknikker.¹⁹⁵ Det at det finnes tilfeller hvor destruksjon kan være en teknisk fremgangsmåte i kunstverk, veier ikke opp for at det likevel oppleves som en ad hoc løsning å samle alle teknikkene som er nevnt her under samme betegnelse. Endring og utvikling kommer nødvendigvis på bekostning av noe, og destruksjon er så i måte ikke synonymt med noe negativt eller skadelig. Ved å knuse approprierte objekter blir de revurdert, ikke bare som et objekt i en kunstverkssetting, men også materielt inn i en ny tilværelse som knust objekt. Heller enn å beskrive destruktive handlinger som en teknikk utført i mediet kunsthåndverksobjekt, er det muligens mer relevant å se destruksjonen som det faktiske medium. Objektet er det rammeverket som metaforisk inneholder kunstverkets «raison d'être», mens destruksjonen som introduseres i det blir uttrykket på samme måte som maling på et lerret. Med utgangspunkt i at Marshall McLuhan (1964) definerte innhold som medium og vice versa, er ikke dette en urimelig tanke. Videre er remedieringens utviklende effekt en grunn til å se destruksjon som medium. Ved å sammenføre destruktive handlinger som i stor grad baserer seg på ide og metafor, og objekter hvis definisjon jf. Brown er at de ikke synes før de er ødelagte, er det muligens mer beskrivende å se destruksjonen som det mediet som møter mediet objekt i remedieringsprosessen. Den delen av sanseapparatet som objektet henvendte seg til – nemlig den konsumerende delen av oss – er snudd på hodet, og det estetiserte objektet viser isteden sin egen tomhet og dennes estetiske og konseptuelle dimensjoner. For objektets del er det potensialet som ligger i dets tomhet som blir dets negative form, sporene av ikonet etter at det er korrigert av ikonoklasten. Med tanke på at ikonoklasme ikke bare ødelegger men også produserer bilder, skaper destruktive teknikker et bilde av objektets tinglighet, aura, potensiale. McLuhans (1964) tanker om medias utvikling er et steg bort fra Walter Benjamins bekymring for at kunstverket når det, som fotografi eller film, kan reproduseres vil miste sitt autentiske kronologiske vitnesbyrd.¹⁹⁶ Dette fordi teknologiske media også er på en stadig utviklingskurve, som gjør selv reproduksjonen til en tidsmarkør med egenart og en aura. Benjamins beskrivelse av kunstverkets aura er nært knyttet til kunsthåndverket fordi han så for seg at kun menneskelig tradisjonell produksjon kunne gi oss interessante kunstverk, men det de gir oss jf. McLuhans perspektiv på media er et memento over tidligere tiders illusjonsbaserte fremstilling av virkeligheten. Enten det er et objekt eller et bilde som remedieres – enten det er via destruksjon eller ikke – er det negativt for de foregående utgavenes påstand om å korrekt reflektere virkeligheten. McLuhan fastslo at

¹⁹⁵ Metcalf.s.5

¹⁹⁶ Benjamin og Karlsten.s.39

innhold formes og begrenses av det medium det uttrykkes i. Et teknisk avansert medium vil derfor kunne gjengi virkelighet mer korrekt enn et lite avansert medium. Der hvor Heidegger beskrev tingene som deres potensiale for bruk fortsatte Brown med å definere objekter som noe vi ser igjennom, til det intenderte formål. Det kan derfor virke som at mediet som benyttes av kunstnerne ikke bare består av keramiske objekter, men også av deres negativ, altså tomheten som utgjør potensiale. Det er denne som blir estetisert gjennom destruksjonen, funksjon blir symbolsk innhold som i objektet etter destruksjon er gjort til et estetisk element. Dette vises særlig godt i kintsugi, hvor destruksjon blir frosset og gjort til dekor i det reparerte remedierte fat. Det reparerende aspekt ved kintsugi er også med på å forsterke argumentet om at dette er remedierende destruksjon. Som definert av Bolter og Grusin (1999) har remediering reparerende kvaliteter ved seg: det gjør et medium mer spesialisert, men det kan også henvende seg til flere sanser enn før.

Aksepterer man premisset at objekters destruksjon er remedierende, gjenstår det fortsatt to forskjellige perspektiver på hvilken utvikling som foregår; det fra kunsthåndverkets ståsted og det fra billedkunstens. Med utgangspunkt i at kunsthåndverksdiskursen fortsatt er hovedsakelig sentrert rundt materialitet og form, vil man kunne se på destruksjon som en avant garde teknikk siden det utforsker et materiales og et objekts muligheter og begrensninger. Det allegoriske kunsthåndverk har sånn både mulig- og vanskeliggjort studiet av destruktive teknikker i kunsthåndverk. Selv om allegoriene godt kan inkludere de remedierende aspekter ved de destruktive handlinger som nevnes her, gjør det samtidig definisjonen 'destruksjon' litt for upresis. Beskrivelsen av destruksjon som teknikk har som nevnt utgangspunkt i at en teknikk er tilknyttet håndverksmessig spesialisering og materiale, jf. Bruce Metcalfs beskrivelse av kunsthåndverket.¹⁹⁷ Skal man forsvare destruksjon og derunder appropriasjon, som håndverksteknikk er det vanskelig å samtidig argumentere for at bruken av appropriasjon i det allegoriske kunsthåndverksobjekt representerer et brudd med håndverkskravet, som er hva Bull beskriver det som.¹⁹⁸ Appropriasjonen tilhører den metaforiske formen for destruksjon, hvor teknikk og materiale er irrelevant for utførelse. Ser man destruksjonen fra billedkunstens perspektiv, er ikke destruksjon lengre en spesielt oppsiktsvekkende handling, og kravene som håndverket stiller til teknisk utførelse er heller ikke relevante siden ide oftest veier opp for form. Destruksjon er remedierende på både objekt og bilde, uten at det postdestruerte medium må defineres som noen av delene. Enten det er et

¹⁹⁷ Metcalf.

¹⁹⁸ Bull, *En ny diskurs for kunsthåndverket : en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*.s.14

sensurert ikon, en knust vase, tomheten i et beger som sprenger den lukkede form og tar over som definerende aspekt, er det en utvikling som setter tydelige spor, som i noen tilfeller fremstår som en oversettelse fra ett språk til et annet. Oversettelse innebærer gjerne at en del av den semantiske betydningen forsvinner når en setning uttrykkes i et annet språk enn den originalt var formulert i. Når objekter og deres form ses som symboler er dette særlig tydelig. Det gjør remediering til en tilnærmet oversettelse, eller utvidet fortolkning, hvor ett symbol studeres i kontekst med et annet for å tydeliggjøre dets betydning, og det tomme potensialet som ligger i alle objekter, blir oversatt fra å være potensial til å være aktuell. Definisjonen på objektet kopp er som nevnt dens tomhet, ikke veggene, hanken eller dekorasjonene.¹⁹⁹ Det er da snakk om et negativt rom, konsept, eller potensiale som definerer objektet, som gjennom destruksjon får spillerom uten objektets egen form og får stå som et eget uttrykk. Gjennom destruksjonen av et objekt gjøres vi oppmerksomme på objektets formål, siden formålet ikke er relevant på andre måter enn for å understreke det estetiske ved objektet med sitt fravær. Plasserer man dette objektet i en estetisk kontekst blir det gjort til et intrikat samspill mellom materiale, medium, dekorasjon, og funksjon. Hypermedierte objekter gjør at subjektet må revurdere hva objektet er, og hva som er dets egentlige innhold. Doble referansegrunnlag i de verkene som er vist til her peker mot både kunsthåndverk og billedkunst; bilde, skulptur og objekt, til og med i de tilfeller hvor det ikke er remediering av objekter men av ting. På samme måte som at lyspærens innhold er lyset, og dette gjør den til en forlengelse av synssansen, er destruksjon en forlengelse av viljen vår til å se gjennom objektets form, til å se tomheten som koppen gir form til.

Tanken om destruktive handlinger som teknikk har vist seg å ikke være dekkende, men destruksjonens remedierende aspekter er likevel til stede i verkene hvor ikonoklasme og appropriasjon har funnet sted. Ved å la potensiale heller enn funksjon ta over formen, blir objektets symbolske mening endret til å handle om reformuleringer, gjenskapelse, og transformasjoner.

¹⁹⁹ Heidegger.

Litteratur

Adamson, Glenn. *The Craft reader*. Oxford: Berg, 2010.

Amundsrud, Johnny. "Akseptabel appropriasjon? Appropriasjonskunst i opphavsrettslig konflikt: En studie av verksserien Canal Zone og påfølgende rettsak Cariou v. Prince." 2014.

Association, World Nuclear. "Fukushima Daiichi Accident " World Nuclear Association sist oppdatert. <https://www.world-nuclear.org/information-library/safety-and-security/safety-of-plants/fukushima-daiichi-accident.aspx>

Benjamin, Walter, og Torodd Karlsten. *Kunstverket i reproduksjonsalderen : essays om kultur, litteratur, politikk*. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 2. utg. ed. Oslo: Gyldendal, 1991.

Bolter, Jay David, og Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, 1999.

Brown, Bill. "Thing Theory." *Critical Inquiry* 28, nr. 1 (2001): 1-21.

Bull, Knut Astrup. *En ny diskurs for kunsthåndverket : en bok om det nye konseptuelle kunsthåndverket*. Oslo: Akademisk publisering Unipax, 2007.

———. "New Paths into Old Landscapes: The Blue-and-white Tradition and Contemporary Ceramics ". Kap. 4 I *Horizon: Transferware and contemporary Ceramics* redigert av Paul; Bull Scott, Knut Astrup 26. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo: Arnoldsche Art Publishers, 2015.

Dalen, Kristin; Christophersen, Mona "Hurtigutrydding av fattigdom " *NRK*, 07.02.2020. <https://www.nrk.no/ytring/hurtigutrydding-av-fattigdom-1.14878331>

Davidson, Jane Chin. "Affirmative Precarity: Ai Weiwei and Margarita Cabrera." *Journal of Visual Culture* 12, nr. 1 (2013): 128-47.

"The Fake Case ". <https://fakecase.com/> .

The Case Background

<https://www.fakecase.com/case.html>

Faurschou Foundation. "Ai Weiwei Sunflower Seeds ". <https://www.aiweiweiseeds.com/> .

Gaustad, Randi. *Gammelt norsk stentøy fra Egersund*. Gammelt norsk stentøy. Vol. 10, Oslo: Huitfeldt, 1980.

Gorman, Robert F. . "Marshall McLuhan." I *Great lives of History* redigert av Frank N. Magill. Pasadena Salem Press, 2008.

Gray, Laura. *Contemporary British Ceramics and the Influence of Sculpture: Monuments, Multiples, Destruction and Display*. Routledge advances in art and visual studies. 1 ed. Milton: Milton: Routledge, 2018. doi:10.4324/9781315114132.

———. "No construction Without destruction: Ceramics, Sculpture and Iconoclasm." Kap. Chapter 1; No construction without destruction: Ceramics, sculpture and iconoclasm I *Art and Destruction* redigert av Jennifer Walden. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Gray, Laura "No construction without Destruction: Ceramics, sculpture and iconoclasm." Kap. 1 I *Art and destruction*, redigert av Jennifer Walden, 24. Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Greensted, Mary. *An Anthology of the arts and crafts movement : writings by Ashbee, Lethaby, Gimson and their contemporaries*. Aldershot: Lund Humphries, 2005.

Hancox, Simone. "Art, activism and the geopolitical imagination: Ai Weiwei's 'Sunflower Seeds' ." *Journal of Media Practice* 12, nr. 3 (2012): 279-90.

Harris, Stuart A. "Mega-Hydroelectric Power Generation on the Yangtze River: The Three Gorges Dam." 1569-81. Dordrecht: Dordrecht: Springer Netherlands, 2010.

- Heidegger, Martin. "The Thing." Oversatt av Albert Hofstadter. Kap. 51 I *The Craft Reader* redigert av Glenn Adamson, 404-08. Angel Court, 81 St Clements Street, Oxford OX4 1AW, UK: Berg, 2010.
- Helland-Hansen, Elisa "Tiden det tar ". <http://okk.kunstsamlingen.no/objects/44726/tiden-det-tar;jsessionid=D835AB85798C5EDF7EED85069F06948C>.
- Huitfeldt, Johanne, og kunstindustrimuseum Kristiania. *Blått som havet : keramisk blåmaleri fra Peking til Porsgrund*. Oslo: Huitfeldt I samarbeid med Kunstindustrimuseet i Oslo, 1997.
- Jorn, Asger. "Intime Banaliteter." *Helhesten* 1, nr. 2 (1941): 5.
http://www.museumjorn.dk/en/text_presentation.asp1/?AjrDcmntId=261.
- Julyan, H. E. Cartwright, og Nakamura Hisami. "What kind of a wave is Hokusai's Great wave off Kanagawa?". *Notes and Records of the Royal Society* 63, nr. 2 (2009): 119-35.
- Kunst, Haus der. "Dust to Dust - Ai Weiwei ", lastet ned 29.11.
<https://hausderkunst.de/en/explore/editions/ai-weiwei-dust-to-dust>.
- Leese, Daniel. *Mao Cult: Rhetoric and Ritual in China's Cultural Revolution*. New York: New York: Cambridge University Press, 2011. doi:10.1017/CBO9780511984754.
- Leslie, Esther "Walter Benjamin: Traces of Craft ". Kap. 49 I *The Craft Reader* redigert av Glenn Adamson. Angel Court, 81 St Clements Street, Oxford: Berg, 1998.
- McLuhan, Marshall. *Understanding media : the extensions of man*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- Metcalf, Bruce "Replacing the myth of modernism ". Kap. 1 I *NeoCraft: Modernity and the crafts* redigert av Sandra Alföldy, 4-32 Halifax, Nova Scotia, Canada The press of the Nova Scotia College of Art and Design 2007.

Miller, Jason. "Beyond the Middle Finger: Plato, Schiller and the Political Aesthetics of Ai Weiwei." *Critical Horizons* 17, nr. 3-4 (2016): 304-23.

Mitchell, W. J. T. *Image science : iconology, visual culture and media aesthetics*.

Chicago,London: The University of Chicago Press, 2015.

Morris, William. *Hopes and Fears for Art; Five Lectures* Project Gutenberg, 2014.

<http://www.gutenberg.org/files/3773/3773-h/3773-h.htm#page38>.

Nielsen, Kristine "Politisk Ikonoklasme og idolatri - i den moderne visuelle kultur ". I *Visuel kultur : viden, liv, politik*, redigert av Hans Dam Christensen og Helene Illeris.

København: Multivers, 2009.

"Norsk Helseinformatikk AS." Norsk Helseinformatikk sist oppdatert.

<https://nhi.no/sykdommer/infeksjoner/diverse/munn-og-klovsyke/>.

Scott, Paul. "Cumbrian Blues Bio+CV." <https://cumbrianblues.com/bio-cv/>.

———. "Cumbrian Blues; Artworks ". <https://cumbrianblues.com/artworks/>.

———. "The Foot and Mouth series." (2013). <http://cumbrianblues.com/wp-content/uploads/2017/05/28.FMWork.pdf>.

———. "Scott's Cumbrian Blue(s) Fukushima ". <http://cumbrianblues.com/wp-content/uploads/2017/05/16.Fukushima.4.pdf>.

———. "Three Gorges...After the dam ". <https://cumbrianblues.com/portfolio/ghost-ships-concordia-gorges/>.

———. "A Willow for Ai Weiwei " (2014). <http://cumbrianblues.com/wp-content/uploads/2017/05/24.WeiweiWillow.pdf>

Scott, Paul, Knut Astrup Bull, Arlyne Moi, arkitektur og design Nasjonalmuseet for kunst,

Arkitekturmuseet, samtidskunst Museet for, Nasjonalgalleriet, og

Kunstindustrimuseet. *Horizon : transferware and contemporary ceramics*. Stuttgart:

Arnoldsche Art Publisher, 2015.

Valle, Peder. "True Blue: Exploring the Myths of the Blue and White Tradition." Kap. 3 I

Horizon - Transferware and Contemporary Ceramics redigert av Paul Scott og Knut

Astrup Bull, 26-33. The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo:

ARNOLDSCHE Art Publishers, 2015.

Welch, Adrian. "I Hate Ceramics: Ai Weiwei Drops the Urn." *Ceramics: Art and Perception*,

nr. 82 (2010): 84-85.

Yap, Chin-Chin. "Devastating History." *Art and AsiaPacific*, nr. 78 (2012): 80-81.

"The Case Background." <https://www.fakecase.com/case.html>.

