

Nina Malterud

AS TIMES GO BY

ÅRENE 1971–2001 I TILBAKEBLIKK

H

Høsten 1971 begynte jeg ved «Fagavdeling keramikk» på Statens Håndverks- og kunstindustriskole i Oslo. Jeg var 19 år, hadde fletter og cordfløyelskjole, og jeg ville «gjøre noe med hendene». Vinteren 2001 er jeg faglig ansvarlig professor ved Seksjon for keramikk ved Kunsthøgskolen i Bergen, og i denne egenskap må jeg se framover i et større perspektiv enn det min egen kunstneriske virksomhet krever.

Mitt yrkesaktive liv som kunsthåndverker mellom den gang i 1971 og nå i 2001, faller sammen med utviklingen av Norske Kunsthåndverkere (NK) og faglig samling rundt begrepet kunsthåndverk. I det følgende vil jeg flyte litt fram og tilbake mellom personlige erfaringer og mer generelle refleksjoner.

*From the "Frysja in town" exhibition, Oslo Museum of Applied Art, 1983.
Photo: Nina Malterud.*



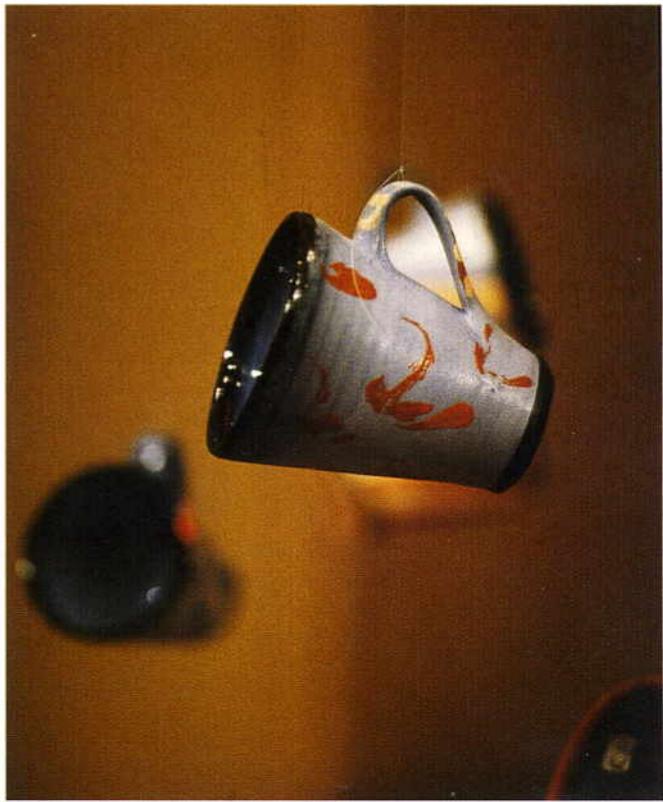


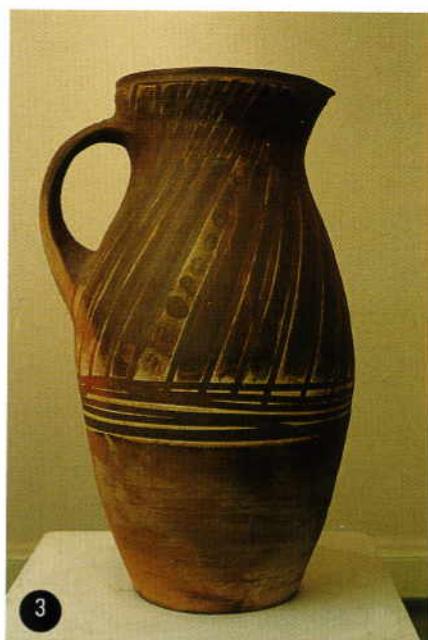
Christmas sale at *Frysja* in Oslo in 1981. Photo: Nina Malterud.



Building a jar from papier mâché for Lisbet Dæhlin's 60th birthday, *Frysja* 1982. Photo: Nina Malterud.

Glass by Ulla-Mari Brantenberg at the "Frysja in town" exhibition, Oslo Museum of Applied Art, 1983. Photo: Nina Malterud.





1. Gro Jessen and Beth Wyller on guard duty at the "Frysja in town" exhibition, Oslo Museum of Applied Art, 1983. Photo: Nina Malterud.
2. Celebration of the 5th anniversary of the Verkstedutsalget Gabelsgate (Gabelsgate Workshop Store) in 1980. Bente Setrang with teapot by Lisbet Dæhlén. Photo: Nina Malterud.
3. Lisbeth Dæhlén: Jar, 1980s.
4. The Verkstedutsalget Gabelsgate invites people to attend the "Jars and dishes" exhibition in 1988. Photo: Nina Malterud.
5. From the Verkstedutsalget Gabelsgate's 15th anniversary exhibition in 1990. Textiles by Anne Aanerud and Anna Liisa Silenti. Photo: Nina Malterud.
6. Breakfast at Hotel Viking following a study trip with the editorial team of the periodical "Kunsthåndverk", approx. 1980, Finn Alsos and Toril Bjørg. Photo: Nina Malterud.
7. Drawing: Elisabeth von Krogh. From the catalogue for the Verkstedutsalget Gabelsgate's 15th anniversary exhibition, Oslo Kunstforening 1990.

1. MINE VIKTIGSTE MILJØER I ETABLERINGSÅRENE

Skole

Tiden ved SHKS først på 1970-tallet viste seg å bli en turbulent periode. Ringvirkningene etter studentoppøret i 1968 hadde etter hvert nådd Norge, og kunsthåndverksskolene var ikke unntatt. Keramikk var et relativt nytt fag (opprettet på 40-tallet ved SHKS) og utgjorde et ganske lite miljø med få faglærere. Undervisningen bygget på tradisjoner fra klassisk tegning og modellering, formkunnskap og teknisk tegning, og en verkstedspraksis som skulle rette seg både mot småproduksjon og industridesign. Et kritisk studentmiljø møtte dette studietilbuddet – et miljø som til tider var overstadig selvfornyd, men som produserte stor kreativ aktivitet og diskusjon for å finne ut av fagområdets alternative ståsteder. Utalte og u-uttalte faglige holdninger og normer for det vakre og harmoniske ble skarpt debattert. I kjelleren i Ullevålsveien var det en fysisk ganske kummerlig verkstedssituasjon, og med studentenes krav om styrket verkstedpraksis, var også dette et hett tema. Referansene på keramikk var blant annet Leach og Hamada, folkekunst og håndverkstradisjoner. Det vi ville i retning av, var mer kunstnerisk praksis på håndverkets, ikke industriens premisser – parallelt til den retning kunsthåndverket utenfor skolen tok på samme tid.

Verksted

Min profesjonelle befatning med keramikk begynte i 1974 i praksis hos Lisbet Dæhlin i hennes verksted. Dette var på Frysja Senter (Kjelsås, Oslo), et av de mange forlatte industriområdene som etter hvert ble bygget om til lokaler for kulturvirksomhet – først på privat initiativ på slutten av 60-tallet, noen år senere i kommunal regi. I arbeid hos Lisbet fikk jeg del i et verkstedsliv med en rytme og en relativ ro som jeg tror kunsthåndverkere flest idag kan se langt etter. (Slik er det i hvert fall i min hukommelse.) Den mengden av administrativt arbeid de fleste kunstnere i dag har med bl.a. byråkrati og utadvendt virksomhet, var mindre utviklet den gang. Jeg oppdaget snart at holdningene jeg hadde brakt med fra skolen om hvordan man kunne arbeide effektivt og produksjonsrettet, hadde begrenset verdi i denne sammenhengen. Lisbet arbeidet med en effektivitet basert på andre kriterier – innrettet mot det håndlagete og unike objektet. Dette forvirret meg og interesserte meg – fordi jeg kunne se at det var en arbeidsform som ga kunstneriske resultater.

Keramikerne i Oslo hadde jevnlig egne keramikk-

møter som gikk på omgang rundt på verkstedene. Her ble det tatt opp praktiske saker som spørsmål om råstoffer, verktøy, priser. Det var et raust miljø som tok godt imot nykommere, preget av høyst yrkesaktive, flest kvinner. Jeg kan nevne navn som Kari Christensen, Laila Baadstø, Ingrid Mortensen og Bente von Krogh.

I 1975 ble et større antall ledige lokaler på Frysja utlyst, med Oslo kommune som utleier, og jeg fikk leie eget verksted, samtidig med ganske mange andre ivrige nye kunsthåndverkere: tekstil, keramikk, metall, glass, lær. Søknadsmengden var den gang ikke større enn at alle søkerne fikk plass. Frysja ble et sterkt miljø for kunsthåndverk de følgende år, både faglig og fagpolitiske, og med felles tiltak som julesalg, åpen dag, omvisninger for skoleklasser osv. Etablering av solide arbeidsplasser og en profesjonell status sto i fokus for oss. Dette kan tydelig leses ut av katalogen fra utstillingen *Frysja på by'n*, som ble vist på Kunstindustrimuseet i Oslo i 1983. Det meste av teksten handler om kunsthåndverkets materielle vilkår og de positive sidene ved å ha profesjonelle verksteder i et faglig fellesskap. Det er overraskende i tilbakeblick å se hvor framtredende argumentasjon om økonomiske forhold var. Kunstneraksjonen i 1974 hadde gitt legitimitet til dette. Mer faglige og kunstneriske betraktninger er derimot nærmest fraværende.

Denne utstillingen, hvor 19 kunsthåndverkere fra Frysja deltok, ble et høydepunkt i vårt fagfellesskap, med maksimal uttelling av samlede krefter. Det var mange spennende arbeider, svært eksperimentell montering (bruk av bygningsstillaser 15 år før disse dukker opp på NKs årsutstilling) og publikumsrekord: 15000 besøkende på tre uker og kø langt nedover St. Olavsgate på åpningen.

1970-tallets idealer om en enkel, miljøvennlig og jordnær tilværelse passet godt som bakteppe for kunsthåndverk-virksomhet. Det ekspanderende kunsthåndverket hadde bruk for tidsmessig argumentasjon. Deler av dette ble til tider brukt på måter som senere har vært lett å parodiere, og kan i etterpåklokskap sees som romantikk i en økonomisk oppgangstid. Men det kan også sees som alvorlige forsøk på å finne et gangbart verdigrunnlag for videre liv.

Verkstedutsalg

Et sentralt tema i miljøet var egen styring av formidlingen og opparbeiding av nye muligheter for dette – som tillegg til galleriutstillinger og som alternativ til såkalte brukskunstbutikker. Verkstedutsalget i Gabelsgate ble etablert på dette grunnlag i 1975. En gruppe samlet seg for å leie et lokale for visning og salg av egne



Toril Bjorg: "Cage, white", necklace 1998. Photo: Terje Agnalt.

Organisasjon og tidsskrift

Straks jeg var blitt medlem av NK, ble jeg også spurtt om å være med i styret. I NK har det hele veien vært lett å få innflytelse for de som vil delta – en positiv side av det å være en liten organisasjon. Midten av 70-tallet var en avgjørende tid for definering og plassering av kunsthåndverk som en kunstnerisk og ikke en kommersiell virksomhet. Det fagpolitiske arbeidet hadde høy energi og stor optimisme. Jeg var ny på feltet og hadde liten mulighet til å overskue posisjonering og skjulte agendaer i den komplekse sammenslutning som Kunstraksjonen var – med de spesielle politiske konstellasjonene som preget den meste radikale politiske virksomheten i Norge på 70-tallet. Jeg deltok blant annet ut fra et behov for tilhørighet – noe NK ga stor mulighet for. Vi hadde et fagpolitiske miljø med sterkt kobling mellom engasjement og personlige vennskap, og utnyttet denne arbeidsformen maksimalt.

Ut av arbeidet med fagpolitikk i NK og arbeid i det som den gang het Formidlingsentralen, dukket ideen om et eget tidsskrift opp – også dette som en del av strategien «kunstnerstyrt formidling». Tidsskriftet var formelt tilknyttet NK, men ble i de første årene etter starten i 1980 drevet fram på initiativ av en gruppe med interesse for dette. I redaksjonen de første årene deltok Finn Alsos, Toril Bjorg, Ulla-Mari Brantenberg, Lisbet Dæhlin, Gro Jessen, Carin Wessel og jeg selv. Som i verkstedutsalget arbeidet vi ut fra en ekstrem «gjør-delselv»-holdning; noe vi så som både nødvendig og riktig. Ingen hadde erfaring fra lignende arbeid. Vi orienterte oss i feltet som best vi kunne. Toril og jeg gikk til og med på kveldskurs i journalistikk ved NKS med John O. Egeland og Erling Borgen som lærere.

Redaksjonsgruppa jobbet (selvsagt) kollektivt, hadde

Nina Malterud: Bowl, 1999. Diameter 14 cm. Blue clay, slipcastings. Photo: Halvard Haugerud.



arbeider i egen regi – dette var konseptet i kortform. Prosjektet hadde paralleller over hele landet, ideen om «kunstnerstyrt formidling» lå i tiden. Hovedbegrunnelsen er ettertenksomt oppsummert av Gro Jessen i katalogen for Verkstedutsalgets 15 års jubileumsutstilling i Oslo Kunstforening i 1990, der hun skriver: «Det nødvendige for oss var å få råderett over formidlingen av kunsthåndverk, for at ikke arbeidene skulle forsvinne i en tåkeheim av hel- og halvindustri, husflid, turist- og gaveartikler.»

Verkstedutsalget var i alle år basert på kollektiv styring. Gruppa hadde mellom 20 og 25 medlemmer, både fra Frysja, Trafo og andre steder, innen keramikk, tekstil, glass og smykker. Følelsen av å ta grep om egen framtid var sterkt – alle muligheter syntes åpne for oss i startfasen. Aktivitetsnivået var i perioder svært høyt, og det ble eksperimentert med formidlingsformer både i utsalgets egne lokaler og andre steder (utstillinger og salg på kjøpesentre, festivaler, sommertorg m.m.). I tilbakeblick er det nesten et uforståelig prosjekt: all den energi lagt inn i et lite lokale i en bakgate på Frogner. Aktiviteten kan vanskelig forstås ut fra bare økonomiske eller praktiske kriterier. Prosjektet var et ledd i en større utviklingsprosess. At selvironen også var stor viser f.eks. Elisabeth von Kroghs reklameserier i katalogen til jubileumsutstillingen. Men denne type dugnadsarbeid ble etter hvert for mye for mange av oss, og interessene utviklet seg i forskjellige retninger. Etter heftig og følelsesladet debatt ble verkstedutsalget nedlagt i 1991. Ikeahyllene, pengeskrinet og gardintrappen ble fordelt blant medlemmene og overskuddet ble brukt til fellestur til Biennalen i Venezia.

lange møter hver uke, skrev (med hånd) og leste høyt for hverandre, med stort spillerom for utprøving av mer og mindre gode ideer. Kjernen i vårt arbeid var tro på verdien i at kunsthåndverkerne selv skulle komme til orde. «Vi har arbeidslyst og vilje – fordi vi ser at vi har et tomt rom å fylle. [...] Vi startet tidsskriftet ut fra vissheten om at vi trengte en form for utvidet formidling, hvor ikke bare gjenstanden, men også ideer, arbeidsprosess, historie og kritikk kunne komme fram, og når ingen gjorde det for oss, måtte vi gjøre det selv,» heter det i lederen i det andre nummeret i 1981. Tilgangen på teoretiske skribenter var få i oppstarten – innenfor kunsthistorikerstanden kanskje en håndfull aktuelle. Vi brukte også skribenter som var historikere, forfattere, antropologer eller andre i relativt stor radius fra våre egne fag, for aktivt å utvide nettverket.

Både arbeidet i NK og i tidsskriftet var mer symbolisk enn reelt lønnet. Med bakgrunn som jeg nevnte i koblingen av sterkt sosial og faglig kontakt, ble honorarene flere ganger brukt til felles studiereiser, bl.a. til Stockholm, København, Tyrkia, Kypros, Barcelona, Santorini. Slik gikk relativt små summer inn i en slags faglig resirkulering – aktiviteter som igjen fikk innvirkning på det videre faglige arbeid.

2. ETERTANKER, NÅ

Samling om identitet

Grunnlaget for mye av energien i virksomheten på 1970/80-tallet var det å ha en felles plattform – for en tid. Det tidligere begrepet «brukskunst» omfattet både kunsthåndverk, design og former for småindustri. Den nye definisjonen av kunsthåndverk fra 1974 lød slik: «Arbeider i tekstil, keramikk, glass, lær, metaller og andre materialer som er formet og ferdig produsert i kunsthåndverkerens verksted – under forhold hvor kunsthåndverkeren selv er ansvarlig for prosessen fra råvarer til ferdig produkt.» Dette var i utgangspunktet formulert for å avgrense mot designvirksomhet og industriproduksjon, og for å opplyse ukyndige (som det var mange av) om eksistensen av et bestemt område innen visuell kunst. Forståelsen av det nye «kunsthåndverk» virket samlende for en gruppe utøvere som hadde åpenbare felles interesser, og som hadde alt å vinne både økonomisk og faglig på samhandling med andre kunstnergrupper i det norske kulturbildet. Samtidig som hver enkelt sto for sitt eget kunstneriske prosjekt, tror jeg vi opplevde oss som del av et større hele med en felles verdi-konsensus som knapt er mulig i dag.

Teorioppbygging

Det var ikke nok å ville «gjøre noe med hendene» – det viste seg snart at man som kunsthåndverker måtte gjøre mye med hodet også. Analytisk aktivitet foregikk med stort pågangsmot helt fra starten på 70-tallet, men vi manglet gode tradisjoner for debatt og kritikk. Antall faglige møtesteder økte etter hvert som NK ble en sterke organisasjon, likeledes tilgang på nye typer seminarrer og samlinger med andre kunstnergrupper og utvidete problemstillinger. Spørsmål omkring kunsthåndverk som kunstart sto stadig på dagsorden. Diskusjonens grunnlag og horisont ble tålmotig bygget ut over tid. Tidsskriftet ble overraskende nok ikke nedlagt etter 5–10 år, og med sine «ups and downs» har det vært et forum som har vunnet respekt langt utover egne kretser. Senere ambisiøse tiltak som for eksempel *Det tenkende øye*, der NK samarbeidet med kunstindustrimuseene i et treårig prosjekt for å fremme forståelsen for kunsthåndverk, var også i høy grad med på å bygge ut større faglige nettverk.

Referansene for kunsthåndverkerne har i stor grad blitt hentet fra egen praksis, men disse har også blitt utnyttet og strukket i imponerende grad. LitEN tilgang på teori og andre relevante referanser gjorde likevel at tilfanget på argumenter og synsvinkler kunne bli begrenset. Debatten kunne og kan på sitt svakeste virke intern, defensiv og forutsigbar, til tider fylt av retoriske trossetninger like mye som undersøkende spørsmål. Kunnskapsgrunnlaget om historie og samtid har ikke vært spesielt sterkt i miljøet som helhet – en følge både av den norske allmennutdanningen, som ikke akkurat utmerker seg ved høyt nivå innen kunst og kultur, og av utdanningen ved kunsthåndverksskolene, som har vært mer praktisk enn teoretisk rettet. De enkelte kunsthåndverkeres utsagn om eget arbeid har f.eks. i katalogsammenheng ofte hatt en så generell og åpen form («jeg er opptatt av tid, materiale og forgjengelighet») at de blir stående som lite tydelige og ganske ukontroversielle tekster i forhold til tid og sted, og som lite skarpe som avgrensning eller manifestasjon. Slik kan kunsthåndverkerne iblant fremtre som lite deltagende i samtidens diskurser.

Teorioppbyggingen i billedkunstmiljøer, spesielt på utdanningsstedene siste tiår, kom nærmest som et sjokk på kunsthåndverkerne. Skolering innen kunstteori utviklet seg raskt til å bli en ny maktfaktor i kunstinstansjonen. Fra å betrakte teoriaktiviteten som en manisk mangelsykdom, drevet fram av fanatikere uten forstand på hånd og hjerte, har også kunsthåndverkerne vært nødt til å ta inn over seg behovet for utvikling av dette

feltet, i hvert fall innenfor utdanningene. Status som høgskole viste seg å stille krav tilbake. Fagområdet trenger dialoger mellom praksis, teori og historie for videre utvikling, og dette må tilrettelegges i forpliktende former, som f.eks. i studieplaner.

Kunsthåndverk i Norge utgjør et lite og marginalt miljø både for utøvere og for tilgrensende kategorier som kunsthistorikere og skribenter. Antall teoretikere i Norge/Norden kan knapt produsere en aktuell debatt seg imellom – rett og slett fordi de er for få. Gjengangerne som bidrar med innlegg, blir åpenbare. Desto viktigere må det fremover bli å bygge kontakter internasjonalt.

Gir det fortsatt mening å beskrive noe som kunsthåndverk?

Dagens definisjon fra NK lyder: «Kunsthåndverk er en skapende kunstform, en idebasert kunstnerisk virksomhet som tar utgangspunkt i et materiale som inngår i en kunstnerisk prosess.» Denne formuleringen er i dag knapt egnet til å samle. Den slår fast at kunsthåndverk fortsatt er kunst, men den viser tydelig hvor vanskelig det er å skille fenomenet kunsthåndverk fra billedkunst på en meningsfull måte, i hvert fall kortfattet. Forholdet mellom konsept og materiale er i prinsippet et felles problem for all kunstnerisk virksomhet, og lar seg ikke her avgrense som særegent for noe man kan kalte kunsthåndverk.

Kunsthåndverk i sine spesialiserte institusjoner (forening, formidling, skole, museer) og i institusjoner der kunsthåndverk har en erklært plass, har fremdeles rom for områder som billedkunst ikke vil ta i: spesielt feltet omkring funksjonelle objekter og tilhørende tradisjoner. For meg er det grunn til stadig å forsøke å navngi og behandle dette området som et (mangfoldig) fenomen. For min egen virksomhet er det en forutsetning at det finnes synlige rom for denne genren. I et større kunstbilde har disse rom stor betydning ved at de viser ytterpunkter i uttrykksformer og bidrar til å holde bredden bred. Kunsthåndverk har også fagmiljøer hvor det å arbeide med og utvikle avanserte materialuttrykk er legitimt – noe som i dagens kunstliv kan være ganske kontroversielt.

Sist på 90-tallet kan vi se konturene av et nytt kunsthierarki. Om man setter teoriforståelse øverst og utøvelse av materialkunnskap og håndverk nederst, rammes ikke bare kunsthåndverkere, men også et stort antall aktive billedkunstnere. Ut fra dette følger muligheter til nye allianser, la oss si f.eks. mellom keramikere og steinhoggere – de siste ville uten problemer kunne rommes innenfor NKs definisjon av kunsthåndverk.

Det blir ikke kunsthåndverk alt som er laget i keramikk. Keramikk som kunstområde i dag befatter seg ikke bare med kunsthåndverk, men med alle visuelle uttrykk som kan la seg gjøre i keramikk. Disse uttrykk er ikke *nye* virkeområder. Vi finner dem i tidligere historie, men før dagens kunstbegrep ble utviklet, hadde de andre betegnelser og funksjoner (f. eks. religiøse objekter, folkekunst, utsmykninger). Med dette ståstedet blir utdanningsansvaret svært åpent – *– for* åpent, vil noen si.

Ved etablering av Kunsthøgskolen i Bergen i 1997 dukket et nytt navn opp: «Avdeling for spesialisert kunst» med seksjoner for fotografi, grafikk, keramikk og tekstil. Det som er felles for disse fire som kunststudier, er at studiene er organisert i spesialiserte fagretninger, definert via materiale eller medium, i motsetning til kunstakademiets form som er uten faggrenser. Disse spesialiserte studietilbudene arbeider alle på hvert sitt felt med forholdet mellom utvikling av teknisk kunnskap og ferdighet, og kunstnerisk uttrykk. Vi ser her, som i avsnittet over, nye fellesskap som følge av bevegelser i feltet. Dette er ikke uproblematisk i praksis – men hvilket alternativ skulle være uproblematisk? De fire områdene har ulik historie, ulike teknikker, ulik teori – og paradoksalt nok blir det nærmest deres særegenhet som egne fagfelt som skal holde dem sammen.

Kunsthåndverkernes organisering på 70-tallet har ofte vært tolket som design- og industrifriendlig. Jeg har ikke sett det slik – selv om man nok kunne finne emosjonelle utsagn som pekte i den retning iblant. Jeg mener at det man gjorde var analytisk å skille virksomheter med forskjellig formål, for å rendyrke den nødvendige metodikk og identifisering – og at dette var et nødvendig grep. Det er mulig at det i dag er i utvikling en ny situasjon hvor deler av industrien erkjenner behovet for kunstnerisk kompetanse. I så fall kan man selvsagt møtes som partnere i nye produksjonsformer.

2001

Det er mye som forunderer, irriterer og frustrerer. Det koster å befinner seg i et åpent felt. Kunsthierarkiet fortsetter i nye forkledninger. Det er ikke lett å bli berømt kunstner med utgangspunkt i kunsthåndverk. Anmelderne (om de finnes) kan stadig tillate seg å starte en tekst med «her er det vanskelig å se om dette er kunsthåndverk eller billedkunst» – i stedet for å skrive om hva de faktisk ser. Kunstverdenen er åpen bare når det passer – når det kommer til prestisje eller penger, er det andre mekanismar som trer i kraft. Det er nok av provokasjoner.

Samtidig: Vi har et helt annet antall dyktige kunsthåndverkere nå enn for 30 år siden. Markeringer som den norske keramikkutstillingen i Amsterdam under Ceramic Millennium 1999 imponerer et internasjonalt fagmiljø. Både yngre og eldre er i gang med mangfoldige og utvidende prosjekter, med stor bredde i idegrunnlag og anvendelse. Utdanningsstedene er mer enn før aktive pådriverer og sentrale for debatt og utvikling. Det er mange positive tegn.

De føltene som vil betegne seg ved materialer eller teknikker – som keramikk – vil måtte leve videre med spørsmålene om hva man skal med håndverkskunnskaper, teknikk og tradisjoner. Bare ved å vise at man uttrykker seg kunstnerisk aktuelt i en krevende samtid, kan disse kunnskapene begrunnes og forsvares. Men hvem bestemmer hva som er aktuelt?

AS TIMES GO BY

The years 1971–2001 seen in retrospect

In autumn 1971 I began at "the ceramics department" of the National College of Art, Crafts and Design (NCACD) in Oslo. I was 19 years old, wore pigtails and a corduroy skirt, and I wanted to "do something with my hands". In the winter of 2001 I am the professor in charge of the Section for Ceramics at Kunsthøgskolen i Bergen (Bergen College of Art), and in this capacity I must take a broader view of the future than that demanded by my own artistic activity.

My working life as a craft artist between that time in 1971 and now in 2001 coincides with the development of Norwegian Association of Arts and Crafts (NK) and professional consensus around the concept of craft art. In what follows I shall move backwards and forwards between personal experience and more general reflection.

1. A DESCRIPTION OF MY MOST IMPORTANT MILIEUX IN MY FORMATIVE YEARS

Education

The time at NCACD at the beginning of the 1970s proved to be a turbulent period. The ramifications of the student revolt in 1968 had

eventually reached Norway, and craft art schools were no exception. Ceramics was a relatively new subject (established in the 40s at NCACD) and constituted quite a small milieu with few qualified teachers. Teaching was based on the traditions from classical drawing and modelling, knowledge of form and technical drawing, and a workshop practice that was aimed at both small-scale production and industrial design. A critical student milieu confronted this study programme – a milieu which at times was overweeningly self-satisfied, but which initiated considerable creative activity and discussion in order to find alternative bases for the subject area. Expressed and unexpressed professional attitudes and norms for beauty and harmony were sharply debated. In the cellar in Ullevålsveien the physical workshop situation was pretty miserable, and with the students' demand for improved workshop practice, this was also a source of heated argument. Our references were among others Leach and Hamada, folk art craft art traditions. The direction we wanted to go in was more artistic practice based on the premises of craft art, not industry – parallel with the direction in which craft art outside the school was going in at the same time.

Workshop

My professional attachment to ceramics began in 1974 when I practised at Lisbet Dæhlin's workshop. This was at Frysja Senter (Kjelsås, Oslo), one of the many industrial sites that were eventually rebuilt as premises for cultural activity – first by private initiative at the end of the 60s, some years later under municipal auspices. Working at Lisbet's I took part in a workshop life characterized by a rhythm and relative calmness that I believe most craft artists would be hard put to find today. (That at any rate is how I remember it.) The amount of administrative work most artists have today, for example with paperwork and externally-oriented activities, was much less developed then. I soon discovered that the attitudes I had taken with me from the school concerning how you could work effectively and productively were of limited value in this context. Lisbet based effectiveness in her work on other criteria – focusing on the unique, handmade object. This both confused and interested me – because I could see that it was a work form that gave artistic results..

The ceramists in Oslo had their own regular ceramics meetings that workshops took it in turns to hold. Here practical matters such as raw materials, tools and prices were taken up. It was a generous milieu which welcomed newcomers and was characterized by hardworking professionals, most of them women. I could mention names like Kari Christensen, Laila

Baadstø, Ingrid Mortensen and Bente von Krogh.

In 1975 a large number of vacant premises at Frysja were advertised, and I was able to rent my own workshop, along with quite a number of other eager new craft artists: textile, ceramic, metal, glass, leather. At that time the relatively small number of applications meant that every applicant got a place. Frysja became a vigorous environment for craft art in the years that followed, both professionally and politically, and with joint events such as Christmas sales, public days, tours for school classes etc. We focused on establishment of solid workplaces and professional status. You'll see this clearly if you read the catalogue for the exhibition *Frysja på by'n* (Frysja in town), which was shown at the Museum of Applied Art in Oslo in 1983. Most of the text deals with the material circumstances of craft art and the positive aspects of having professional workshops in a professional community. In retrospect it is surprising to see how prominently argumentation concerning economic factors featured. The Artists' Action in 1974 had granted this legitimacy. More professional and artistic reflections, on the other hand, are almost non-existent.

This exhibition, where 19 craft artists from Frysja took part, was a high point of our professional community, with maximum results for all the effort put in. There were many exciting works, extremely experimental assembly (use of scaffoldings 15 years before they appeared at NK's annual exhibition) and a record number of visitors: 15,000 in three weeks and a queue far down St. Olavsgate at the opening.

The 1970s' ideals of a simple, environmentally-friendly and no-nonsense existence provided a fitting back-cloth for craft art activity. The expanding craft art sector had use for timely arguments. At times some of these were used in ways that were later easy to parody, and may be seen in hindsight as romanticism in a period of economic growth. However, they may also be viewed as serious attempts to find a viable value base for future life.

Workshop sales outlets

A central theme in the milieu was the management of commerce by the artists themselves and development of possibilities for this – as a supplement to gallery exhibitions and as an alternative to so-called applied art shops. The workshop sales outlet in Gabelsgate was established on this basis in 1975. A group got together to rent a place to exhibit and sell their own works – this was the concept in brief. The project had parallels throughout Norway; the idea of "artist-run commerce" was a sign of the times. The primary reason was cogently summarized by Gro Jessen in the catalogue for the Workshop Sales Outlet's 15th anniversary

exhibition in Oslo Art Association in 1990, where she wrote: "What we felt was necessary was to take charge of the commercial aspect of craft art, so that our works would not disappear in an industrial and semi-industrial fog, or in a mist of home crafts, souvenirs for tourists and gift articles."

Throughout the years the Workshop Sales Outlet was based on collective management. The group had between 20 and 25 members, from Frysja, Trafo and other places, working with ceramics, textiles, glass and jewellery. The feeling of taking charge of one's own future was strong – all options seemed open to us in the initial phase. In periods activity was extremely high, and experiments were done with forms of commerce both at the Outlet's own premises and at other places (exhibitions and sales at shopping centres, festivals, summer markets etc.). In retrospect it is almost an incomprehensible project: all the energy that was concentrated in a small rented property in a back-street at Frogner. Such activity cannot be explained merely on the basis of economic or practical criteria. The project was a stage in a larger developmental process. We can also see that there was abundant self-irony when, for example, we look at Elisabeth von Krogh's series of advertisements in the catalogue for the anniversary exhibition. However, eventually this type of collective voluntary work became too much for many of us, and people's interests developed along different lines. After a heated, emotional debate the workshop sales outlet was closed in 1991. The Ikea shelves, safe and stepladder were divided among the members and the profits were spent on a trip for all to the Biennial in Venice.

Organization and magazine

As soon as I became a member of NK I was asked to become a board member. In NK it has always been easy to gain influence for those who want to take part – a positive aspect of being a small organization. The mid-70's was a decisive time for the defining and placement of craft art as an artistic, not a commercial activity. Sector-related political work was carried out with considerable energy and optimism. I was new in the field and had little opportunity to gain an overview of the positioning and hidden agendas in the complex association that the Artists' Action constituted – with the special political groupings that characterized the most radical political activity in Norway in the 70s. For among other reasons I participated out of a need for identification – which NK provided a great opportunity for. We had a professional policy-making milieu where there was a strong bond between involvement and personal friendship, and we utilized this work form to the maximum.

From the work on professional policy in NK and work in what was then called Formidlingsentralen arose the idea of a special magazine – this too as a part of the "artist-run commerce" strategy. The magazine was formally linked to NK, but in the first years after its start in 1980 it was driven forward on the initiative of a group interested in this. The editorial staff in the first few years consisted of Finn Alsos, Toril Bjorg, Ulla-Mari Brantenberg, Lisbet Dæhlin, Gro Jessen, Carin Wessel and myself. As in the workshop sales outlet project we based our work on an extreme "do-it-yourself" attitude, which we regarded as both right and necessary. No one had experience of similar work. We got our bearings in the field as best we could. Toril and I even took evening courses in journalism at NKS (the Norwegian Correspondence School) with John O. Egeland and Erling Borgen as teachers.

The editorial group worked (naturally) collectively, had long meetings every week, wrote (by hand) and read aloud to one another, leaving plenty of room for testing of ideas of varying quality. At the core of our work was our belief in the value of craft artists themselves having their say. "We have the desire and will to work – because we can see that we have an empty space to fill.

We started this magazine because we were convinced that we needed a form of extended communication, where not only the object, but also ideas, the work process, history and criticism would be visible, and when no one would do it for us, we had to do it ourselves." it says in the leader in the second number in 1981. Initially there were few theoretical writers – perhaps only a handful of art historians. We also used writers who were historians, authors, anthropologists or others in a relatively large radius from our own subjects, in order to actively extend the network.

Both the work in NK and on the magazine was more symbolic than properly paid. Against the background that I mentioned in the link-up between strong social and professional contact, fees were spent a number of times on joint study trips, for example to Stockholm, Copenhagen, Turkey, Cyprus, Barcelona and Santorini. In this way relatively small sums of money went into professional recycling of some kind – activities that again influenced further professional work.

2. AFTERTHOUGHTS, NOW

Forming a common identity

The basis for much of the energy expended in the 1970/80s was the idea of having a common platform – for a time. The earlier term "applied art" included craft art, design and forms of

minor industry. The new definition of craft art from 1974 sounded as follows: "Works in textiles, ceramics, glass, leather, metals and other materials that are formed and finished as products in the craft artist's workshop – under conditions where the craft artist him/herself is responsible for the process from raw materials to the finished product." This was primarily formulated to draw up a boundary against design activities and industrial production, and to inform the uninitiated (and there were many of them) of the existence of a particular area in the field of visual art. Understanding of the new "craft art" had a cohesive effect on a group of artists who obviously had common interests, and who had everything to gain both economically and professionally by interacting with other groups of artists on the Norwegian cultural scene. At the same time as each individual was responsible for their own artistic project, I believe we felt that we were part of a larger whole with a common consensus on values that would barely be possible today.

Theory construction

It wasn't enough to want to "do something with your hands" – it soon turned out that as a craft artist you had to do a lot with your head too. Analytical activity took place with considerable determination from the very start of the 70s, but we lacked proper traditions for debate and criticism. The number of professional meeting-places increased as NK became a stronger organization, likewise the availability of new types of seminars and gatherings with other groups of artists and broader issues. Questions concerning craft art as an art form were always on the agenda. The basis and horizon for discussion were patiently developed over time. Surprisingly enough, the magazine did not cease publication after 5–10 years, and with its "ups and downs" it has been a forum that has gained respect far beyond its immediate circles. Subsequent ambitious projects such *Det tenkende øye* (The Thinking Eye), where NK collaborated with the applied art museums in a three-year project aimed at promoting understanding of craft art, also played a major part in developing larger professional networks.

References for craft artists have to a large extent been taken from their own practice, but these have also been exploited and stretched to an impressive degree. Poor access to theory and other relevant references nevertheless resulted in the corpus of arguments and viewpoints being potentially limited. Debate could and still can at its weakest seem internal, defensive and predictable, sometimes full of rhetorical articles of faith just as much as exploratory questions. The historical and contemporary knowledge base has not been particularly strong in the milieu as a whole – a consequence of general

education in Norway, which is not renowned for its high level in the art and culture sector, and of education at the craft art schools, which has been more practically than theoretically oriented. Statements made by individual craft artists about their own work for example in catalogues have often had such an open, general form ("I am occupied with time, material and transitoriness") that they appear as unclear, rather uncontroversial texts in relation to time and place, and as too fuzzy in terms of boundary-setting or manifestation. Thus, craft artists may sometimes appear to be on the mere fringe of contemporary discourse.

Theory construction in visual art milieu, particularly at educational institutions in the past decade, came almost as a shock to craft artists. Education in art theory soon evolved into a new power factor in the institution of art. From considering theoretical activity a manic deprivation disease, driven onward by fanatics with no understanding of hand or heart, craft artists, too, have had to recognize the need for evolution in this field, at any rate in educational programmes. Achieving college status meant that counter-demands had to be met. The subject area needs dialogues between practice, theory and history for further development, and this must be organized in a binding form, for example in curricula.

Craft art in Norway constitutes a small, marginal milieu both for artists and for contiguous categories like art historians and writers. The number of theoreticians in Norway/the Nordic countries could scarcely produce an up-to-date debate between any of them – quite simply because they are so few. Those individuals who repeat themselves in the media become all too apparent. That is why in the future it is crucially necessary to develop contacts internationally.

Is there any point in continuing to describe something as craft art?

NK's current definition is as follows: "Craft art is a creative art form, an idea-based artistic endeavour that uses a material that is part of an artistic process as its point of departure." Today this formulation is hardly designed to unite people. It stipulates that craft art is still art, but it clearly shows how hard it is to distinguish the phenomenon of craft art from fine art in a meaningful way, at any rate in a brief formulation. In principle the relationship between concept and material is a problem common to all artistic activity, and cannot be limited here as applying in particular to what could be called craft art.

Craft art in its specialized institutions (association, communication, school, museums) and in institutions where it has a stated place, still has room for areas that fine art would not touch: particularly the field of functional objects, applied art and affiliated traditions. This for me gives grounds for continually attempting to give the field a name and treat it as a (complex) phenomenon. For my own activity it is a prerequisite that there are visible spaces for this genre. In broader artistic terms these spaces are crucial in that they show extremes in forms of expression and by this preserve breadth. Craft art also has professional milieu where working with and developing advanced material expressions is legitimate – something that may be rather controversial in today's art life.

At the end of the 90s we could see the contours of a new art hierarchy. If you put theoretical understanding at the top and the exercise of material expertise and handicraft at the bottom, not only will this have a negative effect for craft artists but also for a large number of other artists. The consequence of this might be new alliances, let's say for example between ceramists and sculptors – the latter could be included in NK's definition of craft art without any problem.

Not everything that is produced in ceramics is craft art. Today, ceramics as an artistic area does not merely concern itself with craft art, but with all visual expressions that can be produced in ceramics. These expressions are not new areas of activity. We find them in earlier history, but before today's concept of art was developed, they had other designations and functions (e.g. religious objects, folk art, ornaments). With this standpoint, responsibility for education will become very open – too open, some would say.

When Kunsthøgskolen i Bergen (National College of Art and Design in Bergen) was established, a new name appeared: "Department of Specialized Art" with sections for photography, graphic art, ceramics and textiles. What is common to these four as art programmes is that the programmes are organized in specialized subject areas, defined by material or medium, in contrast to the form of the art academy where there are no subject boundaries. These subject areas are all concerned with the integration of development of technical skill and artistic expression. Here we see, as in the paragraph above, new communities as a result of movements in the field. This is not unproblematic in practice – but what alternative would be without problems? The four areas have different

histories, different techniques, different theories – and paradoxically enough it is virtually their distinctive characters as separate subject areas that will keep them together.

The organization of craft artists in the 70s has often been interpreted as hostile to design and industry. I have not viewed it in that way – even though you could probably find emotional statements that pointed in that direction at times. I believe that what was done was to distinguish analytically between activities with different purposes in order to crystallize the necessary methodology and identification – and that this was a necessary procedure. It is possible that there is a new situation today where sectors of industry recognize the need for artistic competence. If that is the case, naturally we can meet as partners in new forms of production.

2001

There is much that surprises, annoys and frustrates. Being in a poorly defined field is no laughing-matter. The art hierarchy continues under new guises. It is not easy to become a famous artist with craft art as a point of departure. Critics (if they exist) can always allow themselves to begin an article with: "It's hard to tell whether this is craft art or fine art" – instead of writing about what they actually see. The art world is only open when it wants to be – when it comes to prestige or money, other mechanisms come into play. There are plenty of provocations. At the same time: We have quite a different number of skilful craft artists today than 30 years ago. Events like the Norwegian ceramics exhibition in Amsterdam during Ceramic Millennium 1999 impress an international professional milieu. Both younger and older craft artists are engaged in multifarious and expansive projects, with considerable breadth in basic ideas and application. More than previously, educational institutions are playing an active and central role in encouraging debate and development. There are many positive signs.

Those fields that wish to define themselves through materials or techniques – such as ceramics – will have to live on with the questions of what the purpose of craft skills, techniques and traditions is. Only by showing that you are expressing yourself in a valid artistic manner in a demanding contemporary world, can you explain and defend that knowledge. But who is deciding what is valid?